

:ESTÚDIO 3 · 2011  
ISSN 1647-6158

FACULDADE DE BELAS-ARTES  
UNIVERSIDADE DE LISBOA  
CENTRO DE  
INVESTIGAÇÃO & ESTUDOS  
EM BELAS-ARTES

# :Estúdio 3

**Artistas sobre Outras Obras**  
Revista Internacional com  
comissão científica e revisão por  
pares (sistema *double blind review*)

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

**Revista :Estúdio,  
Artistas Sobre outras Obras**

**Volume 2, Número 3, Verão 2011**

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

[www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões:  
arbitragem duplamente  
cega pelo Conselho Editorial

Direcção: João Paulo Queiroz

Relações Públicas: Isabel Nunes

Assessoria: Nuno Mendes

Propriedade e Serviços  
Administrativos

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

Projecto Gráfico

v--a · comunicação visual

Impressão e Acabamento

Peres-Soctip, Indústrias Gráficas S.A.

Tiragem 600 exemplares

Depósito Legal N° 308352/10

PVP 10€

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/>)

SHERPA / RoMEO  
(<http://www.sherpa.ac.uk/>)



Faculdade de Belas-Artes  
UNIVERSIDADE DE LISBOA  
CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes



**Conselho editorial do número 3**

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, Faculdade de Belas-Artes, 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).



## :Estúdio 3

Neste *:Estúdio* de vista para o mar

João Paulo Queiroz

p.11

*Pintura e documentos de trabalho:*

considerações sobre  
uma relação dinâmica

Marilice Corona

p.14

A Gravura de Carlos Martins

Maristela Salvatori

p.22

Sonâncias e (Dis)Sonâncias  
na Arte Contemporânea:

Instalações e Intervenções

Neide Marcondes

p.27

## 1•Identities

Enquadramento:

J. Paulo Serra

*Coabitar: um modelo de presença*

na obra de Helena Almeida

Maria Leonor de Almeida Pereira

p.37

A poesia da matériaorgânica

na gravura de Ilda Reis

Joanna Latka

p.43

Páblo Tardáguila y los

Symposia Internacionales

José Manuel Rodríguez Trigueros

p.50

Fernando Lopes - Graça:

Espelho de um Tempo

Ana Cláudia de Assis

p.57

A folcmúsica litúrgica brasileira

de José Geraldo de Souza

Márcio Antônio de Almeida

& Dorotéa Machado Kerr

p.63

A pintura de Hugo Adami no contexto

do Modernismo em São Paulo

Ivana Soares Paim

p.68

## 2•Interrupção

Enquadramento:

Fernanda Maio

O livro e o espaço no

trabalho de Edith Derdyk

Cristiana Nogueira Menezes Gomes

p.76

Códigos ao Limite no Desenho  
da Escrita – Uma abordagem criativa

da obra gráfica de Ana Hatherly

Maria Raquel Nunes de Almeida Pelayo

p.83

Arte classificada em Paulo Bruscky

Michel Zózimo da Rocha

p.90

El agujero como alegoria.

Un recorrido por la obra de Jordi Morell

Marta Negre Busó

p.95

Dos perceptos, dos afectos, do mito,  
das sensações, dos objectos

Maria Cristina Ferrony

p.102

Hernández Pijuan: cuando  
la pintura se vuelve objeto

Lola García Suárez

& Paco Lara-Barranco

p.108

### 3·Cumplicidade

Enquadramento:  
Mònica Febrer Martín

---

Cruzamentos gráfico-espaciais:  
imagens estendidas no espaço na exposição

*Impressões Novas* de Laurita Salles  
Beatriz Basile da Silva Rauscher

p.118

A multi-dimensionalidade  
minimal de Mohr  
Carla Almeida

p.126

O reflexo cultural na estética da animação:  
a imagem animada em *De Janela pro Cinema*

Eliane Muniz Gordeeff

p.130

Relecturas y reordenaciones: trabajos e  
investigaciones de Esteban de la Monja

Eloi Puig Mestres

p.136

O que desaparece, o que resiste:  
para pensar o apagamento  
Marina Bortoluz Polidoro

p.142

Paisages desolados: Robert Smithson  
y la dialéctica del territorio  
Paula Santiago Martín de Madrid

p.148

### 4·Vanitas

Enquadramento:  
João Paulo Queiroz

---

Imagens da MORTE no teatro  
de Tadeusz Kantor  
Maria Clara Buffo de Cápua

p.158

Juan Paparella: retratos de la penumbra  
Francisco José Ferro Miguens

p.163

Escultura y ciencia en la obra de  
Juan Manuel Miñarro: Representación  
científica del hombre de la Síndone  
Guillermo Martínez Salazar  
& José María Hurtado Rodriguez

p.171

Cyprien Gaillard e a arqueologia do futuro  
Filipa Eusébio Vieira Cordeiro

p.178

Alguns cadernos de desenho  
Aline Maria Dias

p.184

O Espaço Insólito na Obra  
*Studio Film Torreão*,  
de Cristiano Lenhardt  
Fernanda Bulegon Gassen

p.190

### 5·Contraprocissão

Enquadramento:  
Nuno Sarmento

---

Contraposições do *performer*  
Flávio de Carvalho  
Teresinha Barachini

p.199

(A)TOPOS: Para uma (a)topologia  
da instalação pictórica  
Margarida P. Prieto

p.206

A coleção de Eduardo Recife  
Fernanda Aide Seganfredo do Canto

p.213

Artur Lescher frente a outro desafio  
tridimensional: a curadoria  
Bettina Rupp

p.219

O outro lado  
Margarida P. Prieto

p.224

En la cabeza de Jonathan Millán:  
Una aproximació cautelosa  
Joaquim Cantalozella Planas

p.232

## 6•Linguagens

Enquadramento:  
Álvaro Barbosa

---

Traslladant el llenguatge:  
Una còpia exacta d'Eloi Puig  
Eugènia Agustí Camí

p.240

Reverberações Contemporâneas da  
Cena de Gênero na Série Fotográfica  
*Tableaux*, de Mariana Silva da Silva  
Fernanda Bulegon Gassen

p.246

*Estrela de Oito Pontas*: integração entre  
sensibilidade, impulso criador e pesquisa da  
linguagem visual na obra de Fernando Diniz  
Rita de Cássia Demarchi

p.251

Tela Cinematográfica  
Sara Antónia Matos

p.258

Memória fugaz  
Fernanda Aide Seganfredo do Canto

p.264

Paulo Damé: o imperceptível  
em dispositivos artísticos  
Angela Raffin Pohlmann

p.270

## 7•Reciprocidade

Enquadramento:  
Heitor Alvelos

---

Deslocamentos entre o observar e o vigiar  
na produção artística de Elaine Tedesco  
Lurdi Blauth

p.280

El escultor Román Hernández:  
la proporción como temática artística  
José Luis Crespo Fajardo

p.287

Os Microplanos de Montez Magno  
e os *inframinces*  
Ana Elisabete de Gouveia

p.292

Negro Agudo  
Joana Maria Pimentel Batel

p.298

*A Corte do Norte*: Identidade e Ausência  
Ana Carolina Martins

p.304

*Entretemps*: Buits urbans i rastres  
de violència en l'obra de Xavier Ribas  
Jordi Morell i Rovira

p.309

## 8•Geia

Enquadramento:  
Luís Jorge Gonçalves

---

Actituds artístiques davant el canvi climàtic:  
del naturalista a l'activista: Mark Dion /  
Hermann Josef Hack  
Àngels Viladomiu Canela

p.318

Táticas de re-pertencimento na comunidade  
Joana Aparecida da Silveira do Amarante

p.324

Humberto Espíndola e a construção  
da identidade cultural de Mato Grosso  
do Sul, Brasil  
Carla Maria Buffo de Cápua

p.329

Sila Chanto: Libertad e Introspección  
Patricia Hernández Rondán

p.335

**Olhando Reverón (Venezuela, 1889–1954):  
O processo criativo, a dupla articulação  
e a imagem especular**  
Jorge Cabrera Gómez

p.342

**O sonoro imaginário de Carrapa  
do Cavaquinho**

Rosana Gonçalves da Silva  
& André Felipe de Araujo Arraes

p.348

## **9·Realidades**

**Enquadramento:  
Artur Ramos**

---

**O labirinto grotesco de Manoel Galdino**  
Luciana Beatriz Chagas

p.356

**Arte e Design: Projeto poético  
na contemporaneidade**

Nara Sílvia Marcondes Martins

p.363

**A modernidade de Ismael Nery**  
Viviane Gil Araújo

p.368

**Francisco Borrás:  
La doble imagen de la realidad**  
Isabel María Sola Márquez

p.374

**Ilustração da Guerra e Paz – Júlio Pomar**  
Maria Dilar da Conceição Pereira

p.382

**El otro Herbert Rodríguez**  
Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza

p.388

## **:Estúdio, um local de criadores**

---

**Notas biográficas, comissão científica**

p.396

**:Estúdio, condições de  
submissão de textos**

p.401

**Manual de Estilo da :Estúdio  
Meta-Artigo**

p.403

**Chamada de trabalhos:  
número temático da :Estúdio  
(Dezembro de 2011)**

p.414

**Chamada de trabalhos:  
Congresso CSO'2012**

p.415





# :E3

A revista *:Estúdio* está a crescer. Já vai quase esquecido o modo como a revista se insinuou em plena preparação do I Congresso CSO'2010, quando se verificou que um conjunto qualificado de textos, integralmente formatados pelas normas de redação do meta-artigo, à espera de serem apresentados ao congresso, poderia ganhar outros caminhos de disseminação. A proposta de uma revista quase que se impôs como um resultado natural, e no espaço de poucas semanas organizou-se o seu primeiro número, reunindo os textos mais cotados pela comissão editorial, com o lançamento surpresa na própria sessão de encerramento do congresso CSO'2010. Foi uma corrida contra o tempo que, a esta distância, parece ter sido frutosa.

Após este arranque interrogava-se a identidade e a continuidade: a *:Estúdio* deveria poder viver, não como apêndice a um congresso, mas como um título com identidade própria, capaz de ser publicado, independentemente de existir, ou não, outro Congresso CSO.

Esta foi uma prova e um desafio que importava responder no imediato: um conselho editorial verdadeiramente internacional, e um segundo número, saído de novo, sem a sombra do Congresso, estabelecendo também a periodicidade bi-anual.

O número 2 da *:Estúdio*, lançado em Dezembro de 2010, pôde congrega mais de vinte publicações que abordaram o tema que então se propôs: «o auto-retrato e a auto-representação». Como no primeiro número, a grande maioria dos artigos é exógena, e a seleção exerceu-se com a mesma imparcialidade que só o método da arbitragem cega permite tornar realidade.

Ficaram já estabelecidas, nestes primeiros três números, as dinâmicas consistentes da *:Estúdio*:

- A periodicidade semestral;
- Os números ímpares integram uma selecção apertada dos textos mais apreciados pelo Congresso Internacional CSO de cada ano;
- Os números pares são independentes do Congresso e compreendem as melhores respostas aos temas lançados a desafio anualmente;
- Mais de 70% dos artigos publicados em todos os números é de origem exterior à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa ou ao seu centro de investigação, o CIEBA, sendo originários de diversas instituições de grande reconhecimento internacional.
- Também a maioria dos membros do Conselho Editorial / revisores científicos, são de origem exterior (69%).

Do mesmo modo, 46% dos membros são de afiliação internacional. Comum a todos os números, a mesma delimitação: a palavra aos artistas, que abordam, sob perspectivas que lhes são únicas, as obras de outros artistas.

O tempo corre rápido, e com ele esta revista que cresce. Ontem novidade, hoje é já conhecida em inúmeros lugares onde se faz, ensina, e estuda arte, e se fala a língua portuguesa ou castelhana.

Assumindo a sua vertente rigorosa como veículo de validação e divulgação dos conhecimentos, a *:Estúdio* foi já indexada em diferentes bases científicas, como o CNEN/Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!», o DOAJ / Directory of Open Access Journals, e o SHERPA/RoMEO, entre muitas outras bases mundiais de catalogação bibliográfica ligadas a bibliotecas, da Alemanha ao Japão, para mencionar apenas dois exemplos.

Este número inclui ainda outra importante novidade qualitativa: a inauguração da nova página web, mais funcional, ágil, informativa, interativa, com uma comunicação muito mais apurada, que marcará também uma nova etapa na vida desta revista.



# Neste :Estúdio de vista para o mar

*From this :Estúdio, with a sea view*

João Paulo Queiroz

Na :Estúdio vê-se o mar. Afirma-se com ênfase uma escolha que se está a desenhar nítida: artistas menos conhecidos mas de qualidade e arte no mundo de expressão ibérica.

A plataforma de expressão linguística (português / castelhano) transporta com ela a exposição a intensidades localizadas, inesperadas, excêntricas. Revelam-se autores, acontecimentos e obras, que no paradoxo de existirem na proximidade, descobrimos o quanto são desconhecidos: autores como José Corrales (Cárceles Pascual, 2010), Luis Ricaurte (Rondán, 2010), Marepe (Lolata, 2010 a), Cândido Lima (Santana & Santana, 2010), Salette Tavares (Reis, 2010 a), Momu & No Es (Cantalozella Planas, 2010) ou Francisco Afonso de Chaves (Reis, 2010 b), entre outros.

O contexto que permite esta escolha e esta realidade da :Estúdio merece um olhar abrangente e alargado.

O paradigma formalista das vanguardas, que emancipou a arte mas que isolou o artista do discurso verbal e da intervenção social e cívica, está já distante. O criador é esperado pela sua intervenção em várias esferas: as causas da globalização, a oposição global / local, os problemas de género, os blocos emergentes de legitimação mundializada, o multiculturalismo e o neocolonialismo, o neoliberalismo, os temas da sustentabilidade, da arte urbana, ou a recente emergência da intervenção crítica ao *art world* através das propostas alternativas de agenciamento e curadoria, os projetos que saltam diretamente para onde a arte ocorre, para onde a arte funciona.

Os criadores já não criam obras dignas de 'frios cumes brancos' e afastados 'dos recantos mornos' da humanidade como propusera, com a sua 'hipótese estética,' Clive Bell, (1987, p. 36), ou, num dos seus paroxismos, dignas do interior do cubo branco (O'Doherty, 2007).

Os artistas exteriores aos mundos da arte e aos países financeiramente mais fortes estão a criar os seus públicos, a inventá-los, num movimento sem precedentes e de escala global de verdadeira convocação invisível, tendo como um dos resultados um surpreendente e inovador fenómeno de educação artística

(Melim, 2010; Sulzbacher, 2010).

Ao mesmo tempo os novos média também abrem perspectivas e propostas de plataformas de disseminação e discurso. Os artistas assumem diferentes autonomias, proporcionadas por enquadramentos alargados de suportes: a arte, que abandonara o paradigma da forma significativa, espalha-se, como um programa viral, pelas instâncias mais inesperadas. Fala-se do processo (Batel, 2010; Blauth, 2010). Do desencadear (Martin de Madrid, 2010). Da activação (Meana Martinez, 2010). Do circuito (Lozano Jimenez, 2010). Da identidade (Pastó Aguilà, 2010; Corona, 2010, Barachini, 2010). Do humor (Reis, 2010 a). Do vestígio (Rodríguez Caldas, 2010; Ribeiro, 2010). Da colaboração (Lolata, 2010 b). Da imersão (Marcondes, 2010). Do confronto (Bulhões, 2010; Carvalho, 2010). Da dissolução (Ortuzar Gonzalez, 2010). Da coleção (Gamito, 2010). Do sinistro (Negre Busó, 2010).

As portas de outros estúdios, que já foram brancos, ricos e ocidentais, estão em processo continuado de abertura. Os criadores que têm energias encontram caminhos de novidade e inquietação. Encontram a nova criação sem afiliações autorizadas, nos locais mais inesperados: a arte contemporânea está a abandonar o *franchising* dos estilos, onde os tiques dos grandes centros e das grandes figuras da arte eram mais ou menos repetidos dentro de um paradigma de *lag*. O modelo passou a ser de banda larga, onde, como no ficheiro digital, deixa de ser possível apontar o *original*. Todos são originais e a sua importância pode ser discutida de igual para igual.

O mundo de expressão ibérica é um mundo planetário e com vista para o mar. Este mundo é o :*Estúdio*, onde há criação, movimento, riqueza imaterial, localizada e insubstituível. É o :*Estúdio* com identidade.

## Referências

Batel, Joana (2010) "Sementeira de luz."  
Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158.  
Vol.1 (1): 115-123.

Bell, Clive (2005) Art [consult. 2011-02-20].  
Disponível em [http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm#Page\\_-14](http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm#Page_-14)

Blauth, Lurdi (2010) "Gravura: marcas e vestígios condensados entre vazios e cheios." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158.  
Vol.1 (1): 171-176.

Brian O'Doherty (2007) No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.  
São Paulo: Martins Fontes.  
ISBN 978-8533616868.

Bulhões, Maria Amélia (2010) "Imagens 'after' imagens" Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158.  
Vol.1 (1): 329-333.

Cantalozella Planas, Joaquim (2010)  
"Queremos un mundo mejor! Una cita com Momu & No Es." Revista :Estúdio.  
ISSN: 1647-6158. Vol.1 (2): 105-110

Cárceles Pascual, Juan Francisco (2010)  
"El realismo sevillano en José Corrales." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158.  
Vol.1 (1): 47-52.

Carvalho, Fernanda B. B. de (2010) "A autorrepresentação como fator de rejeição do público." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (2): 8-12.

Corona, Marilice (2010)  
"A autorreferencialidade na obra de Mark Tansey," Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158.  
Vol.1 (1): 236-242.

- Gamito, Maria João (2010) "Pedro Saraiva: outros nomes: o auto-retrato como imagem sem semelhança. :Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (2): 69-73.
- Barachini, Teresinha (2010) "Materialidades frágeis e potências discursivas: José Leonilson." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (2): 13-19.
- Lolata, Priscila Valente (2010 a) "Marepe e a poesia cotidiana dos fatos," Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 342-347.
- Lolata, Priscila Valente (2010 b) "GIA: a arte como um exercício experimental de liberdade." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 322-328.
- Lozano Jimenez, José Luis (2010) "Leyes del cuerpo como aproximación al control social y a las normas de género, intimidad y sexualidad: el caso de anticuerpos : disolución del organismo social 0.01" Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 356-362."
- Marcondes, Neide (2010) "Arte e mundo líquido: criação e inventidade." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 82-88.
- Martin de Madrid, Paula Santiago (2010) "La deconstrucción del lugar urbano como reactivación de la memoria social.." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 334-341.
- Meana Martinez, Juan Carlos (2010) "La distância entre realidade y la imagen: la negación del espejo en el autorretrato." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (2): 24-30.
- Melim, Regina (2010) "Plataforma de agenciamentos como trabalho artístico." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 63-67.
- Negre Busó, Marta (2010). "Lo siniestro en la obra de Amparo Sard." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (2): 99-104.
- Ortuzar Gonzalez, Monica(2010) "El autorretrato de Iñaki Sáez." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (2): 64-68.
- Pastó Aguilà, Cristina (2010) "Kara Walker: el retorn a les siluetes" Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 98-103.
- Reis, Jorge dos, (2010 a) "Salette Tavares, missionária do alfabeto: poesia tipográfica." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 217-225.
- Reis, Vitor dos, (2010 b) "O fotógrafo estereoscópico : a descoberta da obra fotográfica de Francisco Afonso de Chaves (1857-1926)." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (2): 50-56.
- Ribeiro, Martha de Mello (2010) "O teatro autobiográfico do último Pirandello." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (2): 57-63.
- Rodriguez Caldas, Maria del Mar (2010) "La palabra sobre la pabra ajena." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 157-163.
- Rondán, Patrícia (2010) "La poesia gráfica, Salomón Chaves Badilla," Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 312-318.
- Santana, Helena & Rosário Santana (2010) "Cores e sons: sinestias e reciprocidades," Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 363-367.
- Sulzbacher, Tatiana Cavaleiro (2010) "O colecionador no museu." Revista :Estúdio. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 110-114.

**Contactar o autor:**

joao.queiroz@fba.ul.pt

# Pintura e documentos de trabalho: considerações sobre uma relação dinâmica

Marilice Corona

Conselho editorial

**Resumo** Este artigo tem como objetivo analisar e demonstrar como os documentos de trabalho e, especificamente as imagens fotográficas, podem invadir e perpassar a obra desde seu processo de criação até sua situação de apresentação.

**Palavras-chave:** documentos de trabalho, pintura e fotografia.

**Title** *Painting and working documents: their dynamics*

**Abstract** This article aims to analyze and demonstrate how the working papers, and specifically the photographic images, can invade and pervade the work since its creation process until its situation of presentation.

**Keywords:** working papers, painting and photography.

## Introdução

As abordagens e análises que se pode empreender sobre os arquivos e documentos de artistas são inúmeras, no entanto, o objetivo deste artigo será analisar, do ponto de vista do artista-pesquisador, a presença e o papel dos chamados *documentos de trabalho* desde o momento de produção ao momento de apresentação das obras. Mas o que vem a ser um *documento de trabalho*? Segundo o artista e professor Flávio R. Gonçalves, que desde o ano 2000 pesquisa sobre o assunto, o termo fora encontrado no catálogo da exposição retrospectiva de Francis Bacon, realizada em 1996, no Centro George Pompidou, em Paris (Gonçalves, 2000: 41). Tal termo diz respeito à coleção de imagens fotográficas oriundas de jornais, revistas e outras fontes das quais o artista se servia para a realização de suas pinturas. Pode-se dizer, então, que os *documentos de trabalho* tratam-se do conjunto de referências, objetos, escritos, imagens e fotografias que conformam e habitam o cenário de produção do artista. A princípio, são vistos como pertencentes ao momento anterior à obra acabada. No entanto, partindo de minha própria experiência em pintura e da análise dos *documentos* (imagens e escritos) de artistas como Mark Tansey e Gerard Richter,

este artigo tentará demonstrar como os *documentos de trabalho* e, especificamente as imagens fotográficas, podem invadir e perpassar a obra desde seu processo de criação até sua situação de apresentação.

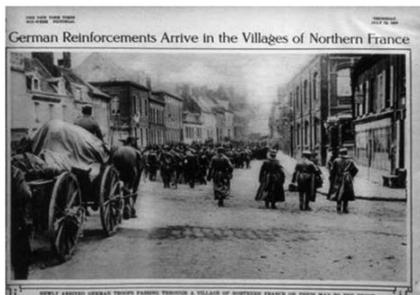
O documento de trabalho pode invadir a obra de modo involuntário e, nesse caso, tal fato vem a ser descoberto posteriormente à produção da obra. Mas o *documento* também pode participar da obra de modo consciente, intencional, e pode até mesmo ser construído. Para o momento interessa-me falar dessa relação dinâmica que se estabelece entre a pintura e seus documentos quando existe a intencionalidade de colocar esta relação em marcha. Sendo assim, pergunta-se: O pintor, ao prestar a atenção na natureza das fotografias que lhe servem de *documento*, encontra ou formula novas questões para sua obra? De que modos? E pergunta-se ainda: quando e como um documento pode vir a tornar-se obra? E, do ponto de vista da obra acabada e, em situação expositiva, quais seriam as implicações no momento em que se efetua o deslocamento dos documentos do cenário de produção para o cenário de apresentação? Tais documentos atuam de forma meramente didática, explicativa ou possibilitam gerar uma gama maior de significações?

### 1. Tansey e sua biblioteca de imagens

A fotografia, habitualmente, ocupa em um processo de pintura um espaço anterior ou posterior à obra. Dito de outro modo, ou ela é utilizada como imagem de referência que dá partida à pintura, ou é o registro da pintura acabada com o objetivo de catalogação futura.

Grande parte dos artistas reúne em torno de si uma gama de imagens ou objetos. Alguns destes artistas são mais atentos e organizados quanto ao material colecionado. O pintor americano Mark Tansey (n. 1949, San Jose, Califórnia), por exemplo, refere-se aos seus *documentos* como *biblioteca de imagens*, onde reúne metodicamente um manancial heterogêneo de imagens, que vão desde reproduções de pinturas dos grandes mestres a ilustrações científicas e fotografias retiradas das revistas *Lifé*. Para o artista,

*(...) a biblioteca de imagens torna-se um campo de investigação, um lugar para reunir imagens e idéias. Não é só uma tentativa de controle enciclopédico. Categorias de imagens nunca são puras ou objetivas. A coleção é grande o bastante para estar além do controle, além da memória. O que é conhecido é o que está mais próximo. Colecionar imagens toca a tradição do caderno de anotações do artista, onde seriam feitos esboços como material de referência indireto para pinturas. É um processo complexo e ativo. Também é uma forma de auto-análise, onde aquilo que uma pessoa coleciona consciente ou inconscientemente se torna uma representação visual da própria mente da pessoa. O processo de agrupar, categorizar e comparar provoca um entendimento curatorial dos tipos de imagem*



esquerda—direita / cima—baixo

**Figura 1** Mark Tansey, *Occupation*, 1984. Óleo sobre tela, 142x203cm. Coleção particular. Fonte: Tansey (2005, p.33).

**Figura 2** Documento de trabalho, fotografia. Fonte: Tansey (2005, p.61).

**Figura 3** Documento de trabalho: recorte de jornal. Fonte: Tansey (2005, p.62).

**Figura 4** Documento de trabalho: recorte de jornal. Fonte: Tansey (2005, p.61).

*– de retóricas pictóricas e dos significados a estas relacionados. Colecionar imagens é aceitar, como recurso, representações da experiência humana de muitas culturas e tempos – como também de nossas experiências diretas e indiretas (Tansey, 1998: 131).*

Tansey utiliza-se de uma máquina fotocopadora, o que lhe permite uma grande liberdade em recortar e montar suas colagens que servirão de referência às pinturas. Em uma mesma montagem, reúne figuras, texturas e paisagens de origens distintas que, no entanto, ao serem transpostas para a pintura assumem um caráter homogêneo (Figuras 1,2,3,4,5). Encontramos nos procedimentos preparatórios de Tansey semelhanças com os procedimentos empregados pelo pintor realista americano Thomas Eakins (1844-1916), que já no final do século XIX fez grande uso da fotografia e da colagem misturadas ao desenho para elaborar suas pinturas (Figuras 6,7,8,9). No caso de Tansey, além de toda a relação



**Figura 5** Documento de trabalho:  
fotocópia e colagem. Fonte: Tansey (2005, p.33).

retórica construída através do jogo entre as imagens, o artista transpõe para a pintura, por exemplo, a coloração antiga das imagens e ilustrações de revistas e jornais dos anos 50. Nesse sentido, os *documentos* propõem questões à pintura que podem ir além do aspecto semântico da imagem. A atenção do pintor não se restringe ao objeto, ao referente fotográfico, mas também à qualidade de sua aparição, à sua condição de imagem configurada pela relação entre luz e pigmento.

Este momento, anterior à instauração da obra, compreende a coleção, o arquivamento, o estudo das imagens de referência, as montagens dos documentos, tanto as relações formais quanto o estabelecimento de estruturas de significação – procedimentos inerentes ao processo de produção que muito revelam sobre o universo e a posição do artista diante de sua poética.

Os documentos de trabalho, assim como os textos reflexivos produzidos pelos artistas, fazem parte do espaço de concepção e produção da obra. Pergunta-se, pois, se trazê-los para a situação de apresentação não constituiria uma postura autorreflexiva que se interroga continuamente sobre seu estatuto de obra e os liames discursivos a ela interligados. Trazer o que se poderia chamar de *avesso* da pintura acabada para a situação de apresentação não revelaria a dimensão autorreflexiva do próprio processo de produção e instauração da obra? Um processo autorreflexivo em pintura que não se reduziria à especificidade da linguagem, mas que evidenciaria sua inserção e cruzamentos em um campo maior, que é o da Arte, e no campo das imagens em geral? As imagens fotográficas, televisivas, cinematográficas e virtuais estão de tal modo inseridas em nosso cotidiano que já nos parece difícil perceber o quanto nosso olhar está habituado às suas convenções. A fotografia foi, paulatinamente, durante o século

XX, penetrando cada vez mais no atelier dos pintores e hoje, mesmo tornando-se uma prática corriqueira, ainda parece ampliar e colocar questões à pintura. Não se trata simplesmente de copiar uma fotografia, qualquer fotografia, mas de perceber como nosso olhar, nosso acesso à realidade é, sistematicamente, mediado pelas imagens.

## 2. Subversões e inversões de Gerard Richter

Os documentos de trabalho são um reservatório no qual se colecionam fragmentos do mundo. São nossa memória material em constante movimento de acumulação e que, de tempos em tempos, vasculhamos, podendo nos surpreender ao descobrir tais fragmentos iluminados por uma nova luz. A sua presença ao lado ou dentro da pintura traz para a situação de apresentação os sinais de sua concepção. Como já teria indagado Zielinsky:

*o que vem a ser a obra quando seu caráter documental desenha sua própria anatomia? A concretização das obras não estaria trazendo a explicitação da situação em que os trabalhos são concebidos, fazendo coincidir, como afirma Glória Ferreira, concepção com apresentação?* (Zielinsky, 2008: 6).

Nesse caso, torna-se imprescindível lembrarmos de *Atlas*, de Gerhard Richter (Dresden, 1932). O artista vem colecionando, desde os anos 70, imagens fotográficas, desenhos e projetos e expondo-os organizadamente em painéis brancos, em blocos, forrando literalmente as paredes dos espaços expositivos. No momento de exibição, a coleção ultrapassa sua função de documento, assume estatuto de obra, ganha autonomia e, pela forma de sua organização e justaposição de certos temas, desencadeia novos significados e, portanto, novas leituras em várias direções. Em *Atlas*, encontramos o olhar do pintor dirigido às imagens ao mesmo tempo em que encontramos a contingência histórica da qual este pintor submerge e se vê envolvido. Nesta contingência histórica, afora a memória da guerra, torna-se evidente a posição do pintor frente à situação da pintura em meio à reprodutibilidade técnica das imagens, ou seja, o pintor se vê confrontado a encontrar possibilidades e alternativas para dar continuidade à linguagem da pintura, que ainda lhe é cara em meio às imagens de massa.

Richter, ao investigar as possibilidades que a fotografia traz à pintura, subverte e coloca em suspenso, por exemplo, o que se julgaria próprio do expressionismo abstrato: a espontaneidade do gesto. O artista, em 1973, realizou uma série de grandes pinturas abstratas a partir de fotografias: em um primeiro momento, aplica largas pinceladas de camadas pastosas de tinta em telas de pequenas dimensões; posteriormente, as fotografa com o objetivo de utilizar estas imagens como modelo para as grandes pinturas (300 x 600 cm). As grandes pinturas, ao contrário das primeiras, são realizadas em uma camada muito fina de tinta. Toda sensação de textura e materialidade é obtida por procedimentos ilusionis-



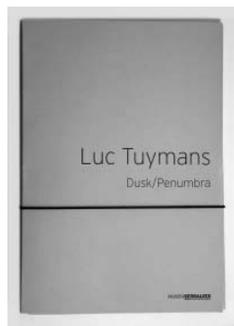
cima - baixo

**Figura 6** Thomas Eakins, *Shad fishing at Gloucester on the Delaware River*, 1881 - Óleo sobre tela, 30,5 x 46cm. Philadelphia Museum of Art.

**Figuras 7,8,9** Documentos de trabalho. Fotografias de Thomas Eakins usadas como referência. New Jersey, 1881. Fonte: Swell, p. 136.

tas de luz e sombra. Na verdade, o que é transposto para a pintura é o achatamento e ilusão de tridimensionalidade produzida pela fotografia. Nesse caso, podemos observar que a pintura se tornou *documento* para a fotografia, que, por sua vez, se tornou *documento* para o trabalho final. As grandes telas abstratas apresentam-se como imagens paradoxais, pois todo aspecto material e espontâneo almejado pelo expressionismo abstrato foi meticulosamente pintado e regulado pelo modelo. Prescindir do modelo e da ilusão não seria o genuíno objetivo dos dogmas modernistas?

De algumas décadas para cá, observa-se que inúmeras exposições têm sido organizadas de modo a apresentar, conjuntamente às obras, os arquivos ou



**Figura 10** (esquerda) Catálogo da exposição *Penumbra*, de Luc Tuymans. Museu Serralves, Porto, Portugal.

**Figuras 11 e 12** (direita) Fac-símiles dos documentos de trabalho que compõe o catálogo da exposição *Penumbra* de Luc Tuymans. Museu Serralves, Porto, Portugal.

documentos de trabalho dos pintores. Veja-se o exemplo da exposição *Penumbra*, do pintor belga Luc Tuymans (Mortsel, 1958), apresentada pelo Museu Serralves, na cidade do Porto, em 2006. Nessa ocasião foram exibidas 21 obras do artista, realizadas entre 1978 e 2004 e acompanhadas dos mais diversos documentos de trabalho do pintor, tais como: materiais de leitura, fotografias, vídeos, imagens de referência, maquetes e outros. O próprio catálogo da exposição fora criado em formato inusitado (Figuras 10, 11, 12). Trata-se de uma pasta contendo textos diversos e vários fac-símiles dos documentos de trabalho do artista.

Apresentar as obras acompanhadas de seus documentos não visa a explicar e reduzir os sentidos das exposições; ao contrário, possibilita ao espectador traçar novas relações de significação ao mesmo tempo em que o aproxima do arcabouço constitutivo do processo de produção. Como já teria apontado Corpet, por ocasião do colóquio *Les artistes contemporains et l'archive*, em 2001, em Rennes, “o arquivo não faz a obra: ele é a obra em se fazendo” (Corpet, 2004: 43), sendo que a relação dinâmica entre obra e documentos se explicita na apresentação.

#### **Referências**

- Corpet, Olivier. (2004) “L’archive-oeuvre” in *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation. Actes de colloque.* Presses universitaires de Rennes. ISBN-10: 2868479731
- Danto, Arthur & Mark Tansey (1992) *Tansey: visions and revisions.* New York: Harry N. Abrams. ISBN 0-8109-3912-6/ ISBN 0-8109-2499-4.
- Friedel, Helmut. *Gerhard Richter (2006)* Atlas. Londres: Thames & Hudson,
- Gonçalves, Flávio (2000) *Où se trouve le dessin?: une idée de dessin dans l'art contemporain.* Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pela Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, Paris-France.
- Mark Tansey (2005) Catálogo. Kleve: Museum Kurhaus Kleve.
- Swell, D. (org.). (2001) *Thomas Eakins.* Catálogo. Philadelphia: Yale University Press.
- Zielinsky, Mônica (2008) *Arquivos Abertos.* Texto de apresentação do catálogo da exposição. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

#### **Contactar o autor:**

mvcorona@terra.com.br

# A Gravura de Carlos Martins

**Maristela Salvatori**

Conselho editorial

**Resumo** Alguns aspectos da gravura de Carlos Martins. Encontramos na obra deste artista brasileiro uma forte relação com a História, tanto na reelaboração da iconografia da História da Arte quanto no uso de procedimentos técnicos. Suas imagens, de tom intimista, apresentam forte expressão de silêncio.

**Palavras chave:** Arte Contemporânea, Gravura, Múltiplo, Carlos Martins.

**Title** *Carlos Martins' printmaking*

**Abstract** Concerning some aspects of Carlos Martins' printmaking. The work of this Brazilian artist has a strong relationship with history, both in terms of his reworking of the iconography of art history and in the use of the technical procedures he employs. His images, which have an intimate tone, strongly express silence.

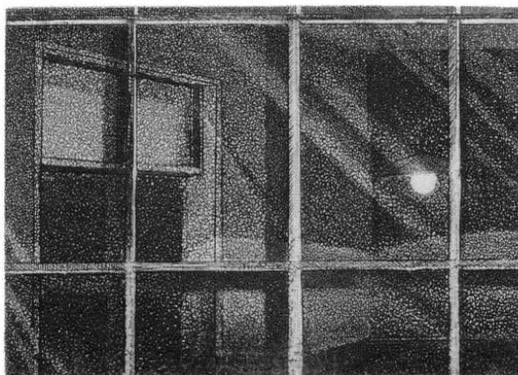
**Keywords:** Contemporary Art, Printmaking, Multiple, Carlos Martins.

Com uma expressiva obra, realizada sobretudo em gravura, o artista Carlos Martins inscreveu seu nome no cenário artístico brasileira nas décadas de oitenta e noventa. Suas imagens, de tom intimista e pequeno formato, apresentam muitas sutilezas e sombras enigmáticas onde encontramos uma forte expressão de silêncio, recolhimento, memória e emoção.

## A opção pela gravura

Arquiteto por formação, Carlos Martins instalou-se no Reino Unido nos anos 70 para a realização de Curso de Mestrado em Urbanismo, mas logo começa a frequentar a Slade School of Arts, da Universidade de Londres. Antes disto, ainda no Brasil, já praticava a aquarela, com crescente interesse pela gravura. Carlos Martins passa a frequentar também outras instituições londrinas e realiza cursos como o da Accademia Raffaello, em Urbino. Este interesse veio a mudar decisivamente seu rumo profissional, para sorte da gravura brasileira.

Embora seduzida, seu trabalho não se revela ao primeiro olhar. É necessário um olhar atento para melhor perceber sua obra. Nela, observamos uma forte relação com a História, um dos traços da pós-modernidade, conforme Teixeira Coelho. Esta relação se reconhece no resgate e reformulação. A iconografia da História da Arte, em especial renascentista, mas também cubista, aparece aqui frequentemente sob forma de releitura e citação.



**Figura 1** Carlos Martins, *At night in Setil*,  
 água-forte e água-tinta, 1976, 6 x 8 cm.



**Figura 2** Carlos Martins, *Interior com espelho*,  
 água-forte e água-tinta, 1977, 17 x 14,7 cm.

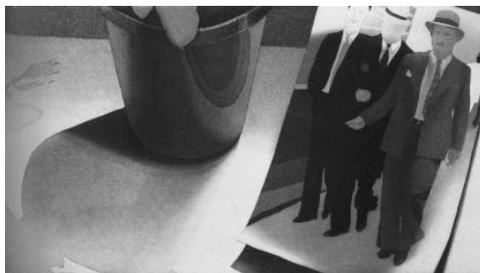
Suas imagens, comumente organizadas em séries, são geradas a partir de diferentes motivações. Uma viagem a Portugal gerou a primeira série, o álbum *Journey to Portugal*, assim como a série *Cantos* foi decorrente de viagem à Itália. Procedimentos que datam da história mais remota da gravura, e agora em desuso, são recuperados, como aquarelar imagens já impressas ou utilizar as técnicas de talho doce (buril) ou maneira negra.

### A memória e o tempo

Em *Journey to Portugal*, composta por calcogravuras monocromáticas, menos que apresentar narrativas de viagem ou tentativas de representar lugares visitados, Carlos Martins espelha estados da alma. Suas imagens remetem mais à memória, apresentando conteúdo simbólico e evocando solidão, como na gravura *At Night in Setil* (Figura 1).

Na série de gravuras subsequente aparecem cenas de seu próprio quarto londrino. Representações de detalhes onde transparece seu universo íntimo, estas imagens podem ser tomadas como “auto-retratos.” Há um refinado tratamento de luz e sombra, nos espaços construídos o indivíduo está ausente, nos interiores há poltronas vazias (*Interior com Armário*, *Interior com Poltrona* e *Interior com espelho*, Figura 2), e outros signos de ausência e quietude. Também aparecem referências à história da arte, como na imagem *A visita*.

Nos *Cantos* (Figura 3), realizados ente 1976 e 1981, encontramos diversas referências iconográficas do Renascimento. Podemos tomar esta série como uma homenagem à própria história da gravura, tanto em questões técnicas quanto formais. Seu espaço é perspectivo, sua iluminação é difusa. O formato é reduzido, privilegiando os valores táteis. As cores, à exceção do azul, têm afinidade



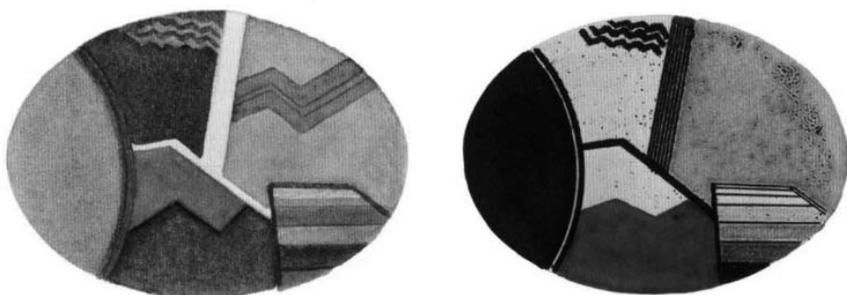
**Figura 3** Carlos Martins, *Canto V*, água-forte e água-tinta, 1981, 7,8 x 7,8 cm.

**Figura 4** Carlos Martins, *Natureza morta com foto* (*Long distance love*), água-forte e água-tinta, 1977, 12 x 22,5 cm.

com cores empregadas na Renascença. A temática variada inclui paisagens insólitas, cenas internas, figuras humanas, sólidos geométricos.

Suas imagens necessitam tempo para maturação, algumas contam alguns anos até sua conclusão. Na série *Jardim Botânico*, de 1980, Martins representa a natureza com riqueza de detalhes, deleitando-se na configuração de jogos de luz e sombra ao tratar a vegetação e os reflexos na água. Trabalha com desprendimento a ponto de colocar uma matriz de cabeça para baixo e seguir trabalhando-a até a geração de uma nova imagem.

Em 1982 é premiado pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo com o prêmio de Melhor Gravador Brasileiro. Seu trabalho tende a certo formalismo, que foge à tendência expressionista presente em grande parte dos gravadores brasileiros. Suas cores são sóbrias e os contrastes, bem explora-



Figuras 5 e 6 Carlos Martins, *Objetos sólidos*, água-forte e aquarela, 1984, 4 x 5,3 cm.

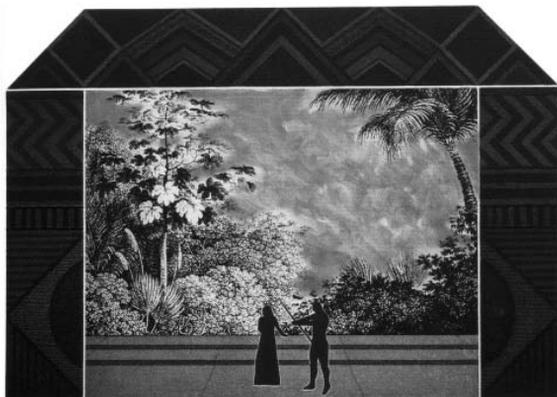
dos, com negros intensos aveludados. Sua formação primeira faz-se presente pela representação do espaço arquitetônico, também em cenas internas e fragmentos integrados a estas silenciosas paisagens; eventualmente observamos o diálogo que se estabelece das cenas interiores com o exterior.

Em gravuras como *Natureza Morta com Foto (Long distance love*, Figura 4), de 1977, uma homenagem ao pai recentemente falecido, e *Homenagem a Anaïs Nin*, de 1984, temos a mesma expressão recolhimento e reflexão, composições com tratamento formal de contrastes pronunciados em sutil variação tonal.

Em 1984, o espaço perspectivo cede lugar a uma série de gravuras ovais de configuração fragmentária, *Objetos sólidos*. Com referência técnica no *niello* florentino, a matriz, em forma de camafeu, foi trabalhada como uma jóia. Da mesma matriz foram originadas numerosas imagens únicas, seja pela utilização de diferentes recursos de impressão, seja pelo tratamento posterior com aquarela (Figuras 5 e 6).

Na série *O Guarany*, de 1985, o espaço perspectivo reaparece, tratado à maneira de um teatro de sombras. A vinheta que marca a cena recebe um tratamento sutil de cinzas e negros, as figuras (móveis) são compostas no cenário de diferentes formas, fundos fotográficos são utilizados de forma alternada ou sobrepostos a outras impressões, notadamente a monotipia (como na gravura *Sento uma Forza Indonita*, Figura 7). Em paralelo às gravuras, o artista montou caixas de luz com o mesmo princípio, lâminas de acetato impressas em serigrafia podiam ser manipuladas, possibilitando a composição com diferentes fundos/cenários e personagens.

Nos anos noventa uma série de imagens têm inspiração na composição *Melancholia I* de Dürer, justamente uma obra chave da História da Arte, conforme lembrado por Valéria Piccoli, citando Panofsky em *The life and art of Albrecht Dürer* (Princeton University, 1971), posto que esta gravura compõe (com *O cavaleiro, a morte e o diabo* e *São Jerônimo em seu estúdio*) “um ciclo alegórico que alude, respec-



**Figura 7** Carlos Martins, *Sento uma força indômita*, água-forte, água-tinta e monotipia, 1981, 20 x 28,5 cm.

tivamente, ao mundo racional e imaginativo das ciências e das artes" (Piccoli, 2005, s. p.).

Finalmente, é importante destacar que, a exemplo de muitos outros artistas, Martins utiliza técnicas de gravura, muitas vezes realizando imagens únicas, manifestando explicitamente que seu interesse pela gravura extrapola o interesse pelas possibilidades de multiplicação da imagem. Carlos Martins reelabora a iconografia da História da Arte e adapta os procedimentos às suas intenções artísticas, com olhar e significações contemporâneos.

#### **Referências**

- Carlos Martins 10 Cantos*. Porto Alegre: Cambona Centro de Arte, s. d.
- Coelho, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- Martins, Carlos. *Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal*. Rio de Janeiro: PUC/MNBA, 1981.
- Piccoli, Valéria et alii. *Impressões e memória: A gravura de Carlos Martins*. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2005.

#### **Contactar o autor:**

maris@ufrgs.br

# Sonâncias e (Dis)Sonâncias na Arte Contemporânea: Instalações e Intervenções

Neide Marcondes  
Conselho editorial

**Resumo** O presente artigo caracteriza obras/instalações e intervenções que no mundo hipermoderno são como sonâncias e (dis)sonâncias. Estão discutidos também o fim, a fratura da arte e a mutação na morfologia e no conteúdo da obra. A mutação dos espaços/eventos também é tema de reflexão neste texto.

**Palavras chave:** instalação, intervenção, hipermoderno, sonâncias, (dis)sonâncias.

**Title** *Sonance and (dis)sonance in Contemporary Art: Installations and interventions*

**Abstract** This article characterizes the works / installations and interventions that in the hypermodern world are like sonance and (dis)sonance. They also discussed the purpose of art its fracture, morphology and mutation contents. The mutation of the spaces/events is also a topic of discussion in the text.

**Keywords:** installation, intervention, hypermodern, sonance, (dis)sonance.

**Criadores sobre outras obras.** O objeto artístico suscita problemas diferentes e diversos e exige várias leituras interpretativas. A compreensão e interpretação da arte apresenta-se num duplo movimento: fruição mais interpretação profunda da obra de arte com a capacidade de inscrevê-la no lugar que lhe compete. O discurso sobre a arte visual pode e deve ser um outro acontecimento, outra obra de arte com palavras. Escrever sobre arte comporta dois aspectos: uma prática contemporânea sobre os textos e uma teorização atenta às operações técnicas e poéticas da teoria do texto e do objeto. Fica assim constituída a ordem de conhecimentos, não de simples tradução do visual para o textual, mas um conjunto elaborado, um outro texto da arte visual para um discurso textual linguístico, uma obra de arte com palavras textuais, um outro texto poético. Mesmo quando os relatos dos artistas ficam refletidos em documentos e experimentos, análises da sua própria obra, estão se comportando como leitores e intérpretes.

**Sonâncias e (dis)sonâncias.** Hoje, neste mundo atual, mundo hiper-moderno (Lipovestsky, 2004), não é possível falar em arte ou sobre arte, em termos de uma essência categórica e imutável, mas sim aceitar uma realidade mutável, efêmera e líquida (Kosko, 1995; Bauman, 2007). Assistimos revoluções

contínuas no procedimento arte e na própria elaboração do objeto.

A diversidade dos produtos artísticos são mutáveis, instáveis, impossíveis de determinar com exatidão este momento, sujeito então a melindres, preferências, humores, incertezas. Há portanto uma realidade mutável que identifica e justifica o momento atual da sociedade com as intermináveis tecnologias.

**Arte:** esboço, desenho, ruído, vídeo, foto, arte digital, *site specific*, instalações e intervenções caracterizam mutações nas demonstrações em eventos e espaços. *Computer gráfico*, obras cinéticas, aparelhos eletroacústicos sugerem modificações na percepção visual auditiva, tátil, sensitiva e mesmo palativa.

**Fim da arte?** Passados muitos anos, desde as vozes das vanguardas artísticas, e ainda se comenta sobre o chamado fim da arte. O historiador espanhol Juan António Ramirez (1982) ressaltou que a morte da arte, como a dos deuses, é questão dos teólogos e crentes.

**Fratura na arte?** Poderíamos acrescentar que há uma fratura na arte?

As concepções taoísta e zenista há muito conceberam o evitar a simetria da então arte ocidental pois nela viam expressas a idéia do acabado, da ordem, da repetição, e unidade do credo artístico.

Gillo Dorfles já se expressava na obra *Oscilações do Gosto* (1974) sobre as mutações e metamorfoses no produto artístico. Prefere ressaltar as mutações e metamorfoses que aconteceram desde os *happenings*, concertos *fluxus*, *environments* e com todo o repertório de obras com tempo limite, os resultados dos novos meios de reprodução e como as de hoje deste mundo, chamado pelos teóricos e filósofos, tempo de mundo líquido que registra especificamente a intemporalidade do tempo.

Não vivemos nem em horizonte fechado, nem em horizonte único; mas somos e estamos situados sempre na história.

**Evento.** Como tomar parte e fazer parte nos gemidos da criação, invenção e fazer parte e talvez conhecer e mesmo se identificar com o mundo artístico?

A primeira característica do objeto artístico é o de *Aparecer*; é situar a obra em *Evento* para a fruição e o tentar visualizar, *desvelar a Arte em Evento* (Marcondes, 2002; 2007).

O produzir é o deixar aparecer, é o deixar habitar, o erigir no sentido de abrir na linguagem heideggeriana.

**Instalação.** Instalar, erigir para devotar, glorificar, consagrar para o mundo. Um evento, um acontecimento e a obra abre seu próprio mundo.

As mutações das formas, procedimentos e mesmo de comportamentos estão caracterizados nas Instalações. Ao caminhar pelo mapeamento das bienais, galerias museus e outros espaços múltiplos, percebemos no mesmo tablado instalações neobarrocas, minimalistas, *light constructers* com diversidade de materiais e procedimentos, e mesmo obras para os chamados *não-lugares*.

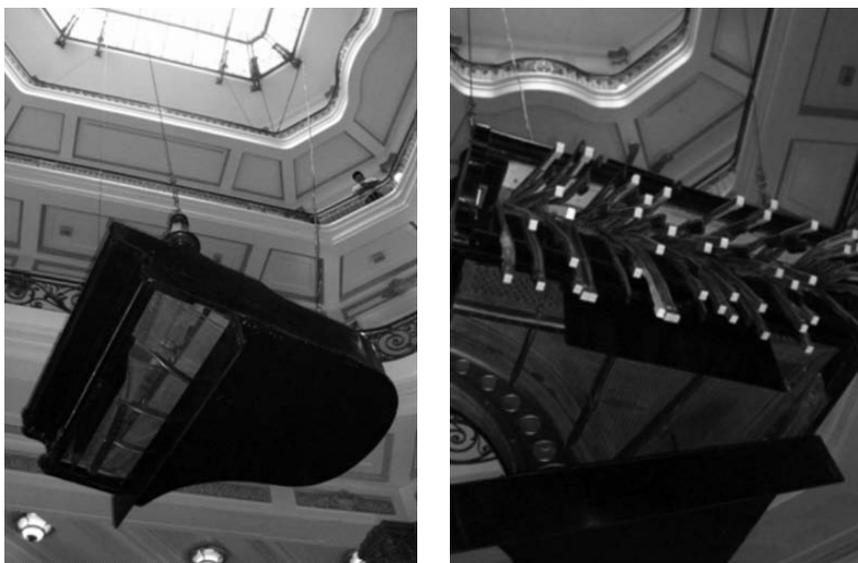


Figura 1 e 2 *Concerto para anarquia*, de Rebecca Horn (2010).  
Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo. Fonte: própria.

A ditadura do espetáculo: *Concerto para Anarquia*, Rebecca Horn (2010). Artista alemã, internacionalmente conhecida com obras em várias bienais internacionais. Em outubro de 2010, no Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo, instala um piano que toca com suas entranhas em *sonâncias e dissonâncias*.

A artista, uma das pioneiras no uso das diversas tecnologias nos anos 1970, ergueu naquele espaço um piano de cauda inteira, de ponta cabeça; o espetáculo consistia no fazer entranhas/elementos do piano, que em dado momento computadorizado se abre e o som aparece em dissonâncias e ecoa por todo o espaço. Rebecca perpassa 35 anos de sua trajetória, sempre causando uma sinestesia em suas instalações, esculturas, performances e *environments* (Figura 1). São riscos e arriscos, desconfortos, que mantêm uma forte poética de confronto com o público (Figura 2).

**Piano Surdo, Metade da Fala no Chão.** Na Bienal de São Paulo de 2010, uma *performance* resulta em Instalação que causa impacto (Figura 3). Tassiana Blass, jovem brasileira, apresentou também sua (dis)sonância. Um pianista faz sua performance em um piano de cauda tocando obras de compositores clássicos; os espectadores esperam mais ação e eis que surge outra personagem paramentada com capacete e roupas especiais, derramando aos poucos cera quente nas cordas do piano. Aos poucos o pianista vai tirando outro som, melhor, dissonância total das peças no piano agredido, até chegar à completa surdez sonora. Em seguida, a Instalação está composta pelo piano deteriorado, material ceroso



**Figura 3** *Piano Surdo* (2010), de Tatiana Blass. Bialnal de São Paulo 2011. Fonte: própria.



**Figura 4** *Dengo* (2010) de Ernesto Neto. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: própria

que escorreu pelo piano chão-a-fora e o instrumento com o *performer* que conseguiu primeiramente a sonância, transformado agora em (dis)sonância, em espaço da Bialnal.

**Dengo.** Ernesto Neto, artista brasileiro internacionalmente conhecido por suas esculturas e instalações em bienais, museus e galerias, em outubro e novembro de 2010, no espaço do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), conseguiu com sua Instalação a interatividade e vivência com o público espectador. *Dengo* é um estado de espírito, disse o artista (*Moderno MAM*, 2010). É uma obra inteiramente feita com a técnica artesanal do crochê, forma orgânica de relacionamento social, de consonância com formas, multiformas naqueles rendilhados. Obra tensão entre desejo e realidade, que pode ser desmontada e remontada em outro visual, tátil, auditiva e mesmo olfativa. Com instrumentos musicais no meio das formas, o espaço induz as sonâncias e (dis)sonâncias (Figura 4).

**Intervenção.** Formas artísticas intervêm na arquitetura e mesmo no espaço urbano.

**Tramazul.** Regina Silveira, brasileira, Professora Doutora em Artes da Universidade de São Paulo, cria, inventa e elabora mais uma intervenção. O edifício do Museu de Arte de São Paulo – MASP, é envolvido externamente com enorme painel, com a imagem de um céu fixo com nuvens, parecendo um grande bordado em ponto de cruz, com agulhas e linha, em trama gigantesca. O envolvimento está nas faces frontal, posterior e laterais do edifício. São 202 janelas revestidas. É uma façanha, uma audácia, como assegura Regina; muitas vezes, as formas são desenhadas em cima das fotografias do edifício para acertar a escala. O computador retém as imagens e o *plotter* solta as partes dos painéis que revestirão as janelas, a fachada de nuvens. Pessoas, desde o alto do edifício, implantam a colagem que recebe os painéis. A intervenção tem duração de 3 meses.



**Figura 5** *Tramazul* (2010-2011) de Regina Silveira. MASP, São Paulo. Fonte: própria.



**Figura 6** *Sphères* (2010) de Adrienne Aubert. Intervenção na La Madeleine, Paris. Fonte: Própria.

A efemeridade, construção e destruição fazem parte desta ditadura do espetáculo (Figura 5).

**Espaços e suas (dis)sonâncias.** Os espaços artísticos e multifuncionais continuam em minhas preocupações e reflexões. Em vários momentos e publicações já tornei-as públicas (Marcondes, 2007; 2010).

A obra que nasce da concepção, elaboração e laboração do artista, só habita o mundo em espaço/evento, o que excede da atividade e preocupação do artista. As instituições públicas e privadas reservam o poder, poder econômico, político e social, no tocante à escolha de curadores e artistas. Para acontecer a arte em evento, muitos caminhos poderiam se abrir em espaços / tempo, mais sedutores como os chamados espaços esfuziantes de multiuso, com bens de consumo de natureza sócio-cultural. Vivemos em época de mundialização econômico-financeira, de globalização de tecnologias e planetarização das questões ambientais (Martins, 2006). As mudanças ocorrem com muito mais rapidez. Vivenciamos situações significativas em relação aos espaços múltiplos, que encurtam a distância entre o artista, o produtor de arte, e o espectador. Ressaltamos novamente os espaços hipertransitórios, onde artistas mostram suas obras, o que propicia trocas e diálogos locais e internacionais. Os produtos de arte, não isolados e não separados em paredes, como nas galerias tradicionais, conotam situações de envolvimento e expectativa para os objetos, despertam a curiosidade e, mesmo, interesse para o mundo sensual e fractal desta época hipermoderna, propiciando o desembrulhar da arte (Figura 6). Mas a presença ditatorial dos curadores – deveriam dar a conhecer ao público diferentes estilos,

técnicas, movimentos artísticos e críticas diversas, verdadeiras vitrines abertas a colecionadores – parecem ainda presos a artistas bienáveis e reconhecidos por instituições ligadas ao poder de embaixadas e organismos federais, em intensa coligação com os poderes das instituições internacionais.

Ao analisar a cultura contemporânea, o caos paradoxal, a desordem organizada, a busca da qualidade no *agora*, nas formas mutacionadas e metamorfoseadas, o indivíduo / artista está cada vez mais aberto e cambiante, fluido, mas cada vez mais, socialmente e economicamente dependente do patrocínio das instituições públicas e privadas para por em evento suas sonâncias e (dis)sonâncias artísticas.

Mas a liberdade do pensar cultiva a liberdade do discurso do artista. A liberdade é o sustentáculo do discurso e o dom da linguagem é o dom da liberdade. A obra inaugura mundos históricos. Expõe mundos em seu *evento e* permite a interpretação do mundo em sua obra e o conhecimento da *coisidade*: matéria, técnica. A *mundanidade* se declara em várias interpretações e abre o conflito hermenêutico. Assim trabalha o artista contemporâneo / atual / epocal. Tais reflexões demonstram o estar do *Ser / Artista* conectado com a situação e mutação da contemporaneidade, com a sociedade atual e suas características *glocais* e globais, com a dimensão multi e transdisciplinar desta época em que vivemos, que induz e permite novas estéticas, novas poéticas ou mesmo revisitar um passado e prescrever um *mundo futuro*.

### Referências

Bauman, Zygmunt (2007) *Vida líquida*.  
Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Dorfles, Gillo (1974) *Oscilações do Gosto*.  
Lisboa: Livros Horizonte.

Kosko, Bart (1995) *Pensamiento borroso*.  
Barcelona: Hurope.

Lipovestsky, Gilles (2004) *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla.

Marcondes, Neide (2002) *(Des)Velar a arte*.  
São Paulo: Arte&Ciência.

Marcondes, Neide (2010) "Arte e mundo líquido. criação e inventividade." *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158. Vol.1 (1): 82-88.

Marcondes, Neide. "Instalação em mundos possíveis". In: *América, Américas. Arte e Memória*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007

Martins, Nara Sílvia Marcondes (2006)

"The sustainable design is realized in São Paulo city." In *2006 Design Research Society International Conference*. Lisboa: Anais *Design Congress*, 1-4 nov,2006.

*Moderno MAM* (2010) Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna.

Ramirez, Juan António (1982) *Medios de Massas e Historia del Arte*. Madrid: Catedra.

### Contactar o autor:

ne.be@uol.com.br

# 1. Identidades

enquadramento

J. Paulo Serra

autores

Maria Leonor de Almeida Pereira

Joanna Latka

José Manuel Rodríguez

Ana Cláudia de Assis

Márcio Antônio de Almeida & Dorotea Machado Kerr

Ivana Soares Palm

# Identidades

*Identities*

**J. Paulo Serra**

Conselho editorial

Numa época em que, para parafrasearmos um dito de Hegel, a globalização económica e cultural calçou há muito as suas botas de sete léguas, impõe-se voltar à interrogação sobre a cultura e a arte: o que é a cultura? Qual o lugar e o papel da arte no contexto da cultura?

É mais ou menos conhecida a resposta de Hegel a estas questões: a cultura é o Espírito objectivado, incluindo-se em tal objectivação não só o "espírito objectivo" propriamente dito mas também o "espírito absoluto. Este último, que é a forma mais alta do espírito – enquanto espírito consciente de si próprio, isto é, livre – envolve três esferas: a arte, ou absoluto sob a forma de intuição sensível; a religião, ou absoluto sob a forma de representação e sentimento; e a filosofia, ou absoluto sob a forma de conceito" (Hegel, 1995).

O que nos interessa, nesta concepção de Hegel, é a sua visão de que, longe de ser a "obra" de um "autor," a arte é, essencialmente, uma mediação entre uma ausência e uma presença. Apesar da sua oposição a Hegel, faria sentido associar aqui, à arte, aquilo a que Lévinas chama "o traço:" um signo que não reenvia para uma significação positiva mas para uma ausência (Levinas, 1982: 199). A "morte do autor" anunciada nos anos sessenta do século XX por autores como Barthes (1968) ou Foucault (1969) não representa, no fundo, senão a conclusão lógica desta visão que Hegel expusera há muito.

Mas a mediação própria da arte nunca é uma mediação fácil e transparente. A (a)presentificação do ausente exige, por um lado, uma escuta e, por outro lado, um trabalho de materialização dessa escuta.

É esta questão de uma presença que reenvia para uma ausência que está em causa, precisamente, na forma como Leonor Pereira vê a obra de Helena Almeida. A pintura de Helena Almeida – como a proposta estética de Marina Abramović, também mencionada no mesmo texto – mostra como o criador só pode estar presente na sua criação negando-se como autor e tornando presente, mediante essa negação, aquilo que o transcende. E, ao negar-se, ao tornar presente a transcendência com/em que se nega, o artista permite que o observador/espectador se coloque no seu lugar, tornando-se, ele próprio, um criador – numa lógica que se assemelha à da "semiose ilimitada" de que nos fala Peirce.

Com a gravura de Ilda Reis, do que se trata é de extrair, da matéria – orgânica ou inorgânica –, aquilo que, estando lá desde sempre, carece de um agente – criador – para se tornar visível. Mas nem só de visibilidade se trata: antes, também, de dar vida àquilo que nunca a teve (matéria inorgânica) ou que, tendo-a tido, a perdeu (matéria orgânica); algo que o uso exuberante da cor só vem acentuar.

Este processo de tornar visível o invisível, que é no fundo aquilo em que consiste a demiurgia da arte, torna-se mais patente em artes como a xilogravura ou a escultura. E, por maioria de razão, numa escultura que, como a de Pablo Tardáguila, trabalha com pedras nobres e duras como o mármore e o granito. Como refere Rodríguez Trigueros, partindo de um comentário do próprio artista, “es como si la piedra estuviese viva y te fuese guiando para sacar la escultura que se esconde dentro.”

Voltemos a Hegel. De acordo com o filósofo, o espírito objectivo e o espírito absoluto não existem em abstracto. O Espírito do Mundo (*Weltgeist*) encarna nos diversos povos, como Espírito do Povo (*Volksgeist*) – havendo sempre, em cada período histórico, um povo que se destaca de todos os outros, e que é o verdadeiro porta-estandarte do Espírito universal - como foi o caso da Grécia na Antiguidade Clássica ou da França na Idade Moderna (Hegel, 1955).

Mas o que constitui, verdadeiramente, a arte de um povo? Em que medida é que, por exemplo, a música de Lopes Graça (por Ana Assis) é mais “portuguesa” do que a música promovida como tal pelo Estado Novo e, em particular, pelo SNI? E como pode a música, a mas abstracta de todas as artes, ser não só “política” como politicamente progressista? Com base no seu talento e num imenso labor etnográfico, Lopes Graça procurou dar resposta a essas questões conciliando as raízes populares portuguesas com o universalismo expressionista de um Berg ou de um Schoenberg.

Num outro contexto, mas ainda no âmbito da problemática da conciliação entre o universal e o particular, José Geraldo de Souza procurou recriar a música sacra a partir da folcmúsica brasileira. De forma análoga, também a pintura “moderna” de Hugo Adami, analisada por Ivana Paim, põs a ênfase na afirmação da identidade de um país (o Brasil) e da sua linguagem plástica no domínio do universal.

Da referência que aqui fazemos a Hegel não está ausente uma contradição: não é Hegel o filósofo do “fim da história”? E não implicaria, um tal fim, a homogeneização da cultura – reduzida, enfim, à poesia romântica, no campo da arte, ao cristianismo, no campo da religião, ao idealismo hegeliano, no campo da filosofia? Essa contradição existe. Mas ela só prova, também, que como diz algures o próprio Hegel, a coruja de Minerva só pode levantar voo ao anoitecer. E o dia que vivemos parece, ainda, muito longe do fim.

**Referências**

Barthes, Roland (1984). "La mort de l'Auteur."  
In *Le bruissement de la langue (Essais Critiques IV)*. Paris: Seuil, pp.61-67.

Foucault, Michel (1994). "Qu'est-ce qu'un auteur?." In *Dits et Écrits I - 1954-1975*. Paris: Gallimard, pp. 789-821.

Hegel (1955). *La raison dans l'histoire: introduction à la philosophie de l'histoire*. Paris: Bibliothèques 10/18.

Hegel (1995). *Esthétique (Textes choisis par Claude Khodoss)*. Paris: PUF.

Lévinas, Emmanuel (1982). "La trace de l'autre."  
In *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: Vrin, pp. 187-202.

**Contactar o autor:**

pserra@ubi.pt

# Coabitar: um modelo de presença na obra de Helena Almeida

Maria Leonor de Almeida Pereira

Portugal, artista visual. Doutoranda na Universidade de Vigo e bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Licenciatura em Artes Plásticas, Universidade de Évora.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo explora o espaço aberto pela poética de habitar de Helena Almeida, entendendo-a como uma proposta estética de coabitação que redefine o conceito de artista ao fazer uso dos aspectos relacionais da autoria na figura de um terceiro-corpo.

**Palavras chave:** artista, terceiro-corpo, presença, habitar, coabitar.

**Title** *Coabitar: a model for presence in Helena Almeida's art work*

**Abstract** This paper explores the space opened by Helena Almeida's poetics of inhabiting, understanding it as an aesthetic proposal of co-inhabiting that redefines the concept of the artist by making use of the relational aspects of authorship through the figure of a third-body.

**Keywords:** artist, third-body, presence, inhabiting, cohabiting.

## Átrio

Em *Pintura Habitada*, *Tela Habitada* e *Desenho Habitado*, séries realizadas entre 1975 e 1977, Helena Almeida (1934) quebra o sigilo das coisas ao narrar em fragmentos visuais o acontecer do objecto artístico como experiência de intimidade física com a matéria de outros corpos, numa inter-relação da qual sobressai o confronto com os limites da sua própria actuação: numa primeira instância, aqueles mais directamente impostos pelos materiais para, através destes e numa segunda instância, chegar àqueles provenientes das distâncias que se instalam entre o acto de criar e o de fruir, transgredindo, para negociar e redefinir, os espaços privados do artista e do observador.

## Coabitar

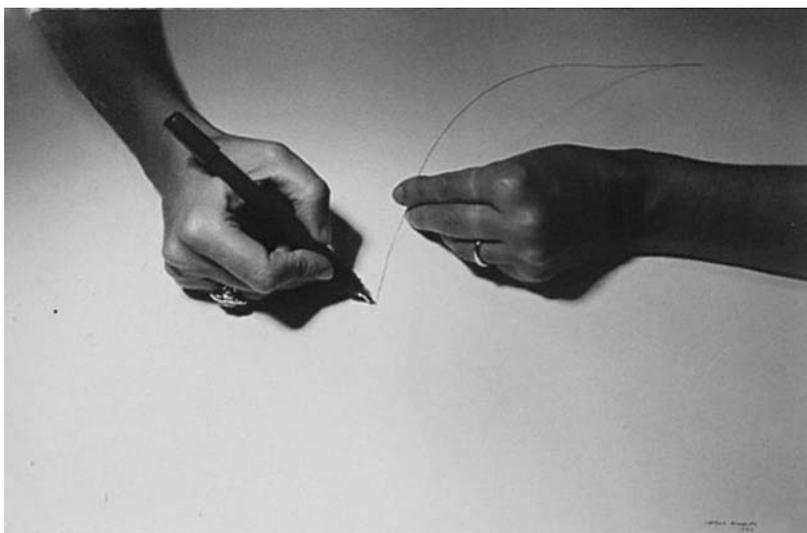
*As Coisas*, “Cegas e estranhamente sigilosas! / Duram para lá do nosso esquecimento; / Nunca saberão que já estamos ausentes” (Borges, 1998: 372).

Um livro, no entanto, não é uma coisa, “é o diálogo que trava com o seu leitor, a entoação que impõe à sua voz e as cambiantes e duradoiras imagens que deixa na sua memória” (1998: 121). Do sigilo das coisas ao diálogo com a obra, Jorge Luis Borges introduz-nos numa espécie de presença-ausente que a memória evoca e expressa e que se dá num mundo intermediário entre o ideal e o material; um mundo ao qual acrescentamos uma outra ideia que também mereceu o seu interesse: a de “as imaginações de um homem passarem com o tempo a ser recordações pessoais de muitos outros” (1998: 109). Nuno Júdice, ao falar de *Travessia*, deixa-nos suspensos numa interrogação: “Para quê (...) atravessar as pontes abstractas que nos / levam uns em direcção aos outros? Que distâncias se podem / evitar quando julgamos que os seres coincidem / no instante de um olhar?” (1994: 13).

Sobre a noção de escrita Michel Foucault diz-nos que esta preserva, ‘com subtilidade’, a existência do autor, mas deveria não só dispensar a sua referência como dar um ‘estatuto à sua nova ausência’ (2009: 39). E questiona se “não haverá actualmente uma importante linha de partilha entre os que crêem poder ainda pensar as rupturas de hoje na tradição histórica transcendental do século XIX e os que se esforçam por se libertar definitivamente dessa tradição?” (2009: 41). É sobre aquele estatuto e sobre esta linha que Helena Almeida actua quando, ao integrar a substância da obra, explora formalmente a *função de autor* nos termos propostos por Foucault quando este refere que um discurso portador daquela função distingue-se por ser “o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor” (2009: 50).

Em *Pintura Habitada* (Figura 2) o que vemos é a acção que transforma a tela em pintura, transformando simultaneamente em pintor a pessoa do seu autor. É a magia desta transformação conjunta, suspensa na imagem, que Helena Almeida transmite ao observador, transportando-o a um momento prévio, ao instante de confronto entre o vazio da tela e as ‘imaginações de um homem’ – como refere Borges –, entre a inércia da matéria de uns corpos e a vitalidade desse *outro*, todos igualmente inacabados.

Ao versar a dinâmica afectiva do encontro, a imagem do corpo transmite a carga emocional de um frente-a-frente antecipado, introduzindo-se na periferia familiar de um outro corpo: o do observador. A fotografia, cujo registo actua à margem deste acontecer, lança no observador a suspeita da subtracção esquiva do instante que o inclui. Cativo do momento, cúmplice do seu próprio cativo e íntimo daquele outro que a obra retém, o observador autoriza-o, enquanto presença “«pseudo-real», pseudo-especular, mas ainda assim real e especular,” a “jogar um novo jogo: o da inclusão mágica, de si mesmo, no olhar do Outro” (Medeiros, 2000: 55). ‘Inclusão de si’ que é, no caso de Helena Almeida, a unidade proposta pela fusão do corpo da artista na matéria da obra, unidade que a tela sensível (Figura 3) fixa, como o negativo do retrato do artista, aquele cuja



*cima-baixo/esquerda-direita*

**Figura 1** *Desenho Habitado*, Helena Almeida, 1975.

**Figura 2** *Pintura Habitada*, Helena Almeida, 1975.

**Figura 3** *Tela Habitada*, Helena Almeida, 1976.

imagem transmite a "identificación entre su ser y el ser de su trabajo, entre ser y hacer" (Carlos, 2008: 11).

A inscrição do corpo remete para o *fazer* da pintura como criação e *ser* criado. Neste *fazer*, o corpo e o nome que o identifica deixam de ser próprios, abdicam de si na tomada de posse da obra. Helena Almeida, assim como a palavra 'habitada,' nomeia uma propriedade da obra à qual a artista cede a imagem do corpo, reforçando a transparência do que lá está, sempre, indefeso, aparecendo no que se esconde numa espécie de presença-ausente.

Referindo-se à *Idade do Homem* de Michel Leiris, Susan Sontag diz que "Leiris precisa de sentir, quando escreve, o equivalente à consciência que o toureiro tem de se arriscar a uma cornada." Como? "A resposta de Leiris é esta: expondo-se, não se defendendo; (...) colocando-se a si – a sua própria pessoa – na linha de fogo" (2004: 94-95).

Marina Abramović, a artista que em 1974 propôs ao público que fizesse com ela o que quisesse (*Rhythm 0*), em 2010, aquando da retrospectiva da sua obra realizada pelo MoMA, esteve presente (*The Artist Is Present*) durante os três meses de duração da exposição, aparentemente ocupando o lugar e cumprindo a função de uma entre as restantes obras expostas – o 'working body' ou o 'ready-made' no sentido proposto por Boris Groys em *Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies* (2010).

No entanto, o espectro de actuação desta presença pouco tem a ver com o conceito de objecto no espaço mas sim no tempo, não o tempo cronometrado mas o tempo de Borges. O que sobressai é um outro corpo – um terceiro-corpo –, não tanto aquele que *está*, podendo ser interpretado como 'produto comercializável e industrializado,' quanto aquele que *é*, o *ser* em permanência (n)a obra. É a carga emocional latente nesta presença e não a dimensão intelectual de uma afirmação o que o corpo da artista, que não é um objecto indiferenciado mas a expressão mais íntima da sua individualidade, comunica na sua quase imobilidade.

O que este corpo manifesta é uma identidade, que é mais do que a sua visibilidade; de igual modo, mais do que um olhar, é o conhecimento próprio de uma entrega singular, de todo o sensível de um corpo que o rosto comunica, o que a obra reclama do observador.

O percurso de Marina Abramović – marcado por este sentido de *presença* – e o de Helena Almeida – marcado pelo sentido de *habitar* – convergem neste terceiro-corpo que *é*, no entremeio entre o ideal e o material, a tentativa de resposta à questão de Nuno Júdice.

*Habitar* é este convite que se abre na 'inclusão de si': significa integrar na obra a categoria da diferença entendida a partir da própria identidade de autor criado; mas também significa explorar o potencial relacional deste *outro-interior* ao universo da obra e, portanto, propriedade desta, quando, avançando como factor humano de proximidade entre a obra e o público, se propõe mediar a negociação

da diferença necessária a uma configuração recíproca.

Esta reciprocidade advém do que Susan Sontag entende por conhecimento adquirido através da arte, ou seja, “uma experiência da forma ou estilo de conhecer qualquer coisa, mais do que um conhecimento do que quer que seja” (2004: 41). Neste caso, uma experiência afectiva de proximidade, partilha e descoberta de si no *outro*. Não há aqui ‘identidade entre causa e efeito’, mas ‘emancipação’, “o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra” (Rancière, 2010: 27).

Helena Almeida propõe-nos uma obra *aberta* à sua génese, àquele instante de *habitar* as coisas como o primeiro passo no sentido de *coabitar*. Fruir esta dinâmica pressupõe entrar no espaço obra, agir e ser agido por ele e, neste processo, construir a própria identidade pelo confronto com esse *outro* que a *habita* sentindo-se ‘palco’ dessa presença (nas palavras de Fernando Pessoa) e também actor nele. Esta proximidade confirma no observador a sensação de ser, dentro de um público indiferenciado, uma presença singular, actuando, através da sua própria incompletude, como o *outro-cúmplice* ‘desdoblado’ e transportado, tal como o artista, para o interior da obra para, à semelhança do que nos diz Pessoa, “criar em 2ª mão – imaginar em nós um poeta a escrever” (Lopes, 1990: 225).

### (In)Conclusão

Voltamos à escrita e àquela curiosa ideia de “as imaginações de um homem passarem com o tempo a ser recordações pessoais de muitos outros,” e também ou ainda à interrogação de Nuno Júdice... para, claro, permanecermos com Helena Almeida a coabitar as imagens e a imaginar as respostas: “(...) llegar más allá de los límites del cuerpo. (...) ¿Por qué acabo allí y empiezo aquí? ¿Por qué estoy atada a esta forma, por qué estoy aislada de esta manera? ¿Y por qué hay otros cuerpos aislados de la misma forma?” (*Helena Almeida. Tela rosa para vestir*, 2008: 116).

### Referências

Almeida, Helena (1975) *Desenho habitado*. (Fig. 1) [Consult. 2010-12-21] Fotografia. Disponível em: [http://www.artnet.com/Galleries/Artwork\\_Detail.asp?G=&gid=180756&which=&ViewArtistBy=&aid=107524&width=425685738&source=artist&rta=http://www.artnet.com](http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp?G=&gid=180756&which=&ViewArtistBy=&aid=107524&width=425685738&source=artist&rta=http://www.artnet.com)

Almeida, Helena (1975) *Pintura habitada*. (Fig. 2) [Consult. 2010-12-29] Fotografia. Disponível em: <http://www.preview-art.com/previews/09-2008/wack.html>

Almeida, Helena (1976) *Tela habitada*.

(Fig. 3) [Consult. 2010-12-29] Fotografia. Disponível em: <http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=60125&visual=2&langl d=1&ngs=1&queryParams=,autor|Helena Almeida&queryPage=0&position=2>

Borges, Jorge Luis (1998) *Obras completas (1952-1972)*. Lisboa: Editorial Teorema.

Carlos, Isabel (2008) Emoções em estado fotográfico. In: Catálogo da exposição, *Helena Almeida. Tela rosa para vestir*. Madrid: Fundación Telefónica, pp. 11-27.

Helena Almeida. *Tela rosa para vestir* (2008).  
Catálogo. Madrid: Fundación Telefónica.

Foucault, Michel (2009) [1969] *O que é um autor?*. Lisboa: Vega (7.<sup>a</sup> ed.).

Groys, Boris (2010) Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies, *e-flux journal*.  
19, Outubro, pp. 7. [Consult. 2010-12-27]  
Disponível em <http://www.e-flux.com/journal/view/178>

Júdice, Nuno (1994) *Meditação sobre ruínas*.  
Lisboa: Quetzal.

Lopes, Teresa Rita (1990) *Pessoa por conhecer II. Textos para um novo mapa*. Lisboa:  
Editorial Estampa.

Medeiros, Margarida (2000) *Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*.  
Lisboa: Assírio & Alvim.

Rancière, Jacques (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Sontag, Susan (2004) *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica.

**Contactar o autor:**

leonor.almeida.pereira@gmail.com

# A poesia da matéria orgânica na gravura de Ilda Reis

Joanna Latka

Polónia, residente em Portugal, artista plástica (gravadora). Mestre, e actualmente doutoranda em História de Arte no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e bolsreira FCT.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Apresentação da produção artística da gravadora Ilda Reis (1923–1998), especialmente centrada nas diferentes formas da visão da matéria orgânica pela artista, bem como na análise das obras produzidas nas mais variadas técnicas de gravura.

**Palavras-chave:** Ilda Reis, gravura, xilogravura, matéria orgânica, água-forte.

**Title** *Organic matter on Ilda Reis' engravings*  
**Abstract** Presentation of the artistic production of the Portuguese artist Ilda Reis (1923–1998), focusing on different forms of vision over the organic matter by the artist, as well as on the analysis of works produced through various printmaking techniques.

**Keywords:** Ilda Reis, printmaking, woodcut, etching, organic matter.

## O tempo de vida

A artista Ilda Reis (1923 - 1998) é uma referência interessante na história da gravura portuguesa, “que ocupa um lugar singular dentro do panorama da arte contemporânea” (Tavares, 1989: 6) pois foi uma das únicas artistas no território nacional que, durante três décadas de produção criativa, se dedicou exclusivamente à gravura.

Nascida em 1923 (Lisboa), o seu percurso artístico começa na Escola de Artes Decorativas de António Arroio (Lisboa), que interrompe para focar-se apenas na carreira profissional até ao ano de 1965 como dactilógrafa da CP. Nesse ano, com a idade de 42 anos a artista “abandona o emprego seguro” (Bernardes, 2008) e regressa ao mundo das artes e dos seus estudos artísticos inscrevendo-se num curso de pintura e desenho na Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa).

Ilda Reis não focou o seu interesse artístico apenas na pintura, como aluna de J. Hogan e I. Pons (Tavares, 1989: 6) na GRAVURA - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, “aos poucos, ficou fascinada pela gravura” (Matos,

2008). A paixão de Ilda Reis para com a técnica foi sem dúvida um amor absoluto, pois dedicou a sua carreira somente à mesma, e como “uma excelente artista com uma capacidade de transmitir para a gravura, metal ou pedra todas as suas revoltas” (Matos, 2008), fixa-se de forma permanente no atelier da GRAVURA, onde depois leccionou vários cursos organizados pela Cooperativa.

No seu currículo, entre 1966 e 1998, podemos contar com mais de cem exposições individuais e colectivas, tanto em território nacional como no estrangeiro. A artista foi repetidamente premiada em Portugal e no estrangeiro, e em 1971/72 e 1979/80 foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. As obras de Ilda Reis encontram-se nas mais relevantes colecções de arte portuguesa.

### **A poesia da matéria orgânica e acesso a toda a grandeza de alma**

Neste artigo vamos focar sobretudo na produção das várias interpretações da matéria orgânica, que se reflecte no seu trabalho, realçando ao máximo o seu talento, e que tem frutos extraordinários em produções na técnica da xilogravura, onde a artista consegue desenvolver o antigo sistema de escavação e produzir em madeira como se trabalhasse em técnicas de metal.

Tendo em conta que a artista entra no mundo artístico já uma mulher adulta, não vemos uma passagem significativa entre a obra inicial (anos setenta) e a produção posterior, sendo que é possível observar nas suas apresentações gráficas “um estilo pessoal e uma linguagem forte, que se manifesta num vocabulário onde predominam (...) as formas orgânicas e o mundo vegetal” (Tavares, 1989: 6), que se caracterizam bastante pelo “uso que fazia da cor, do verde-esmeralda ao vermelho escarlate” (Matos, 2008). No entanto, todas as gravuras representam sempre “uma leitura que não é linear, mas por vezes simbólica” (Tavares, 1989: 6).

Ilda Reis com o seu extraordinário sistema de corte de madeira (gravura de topo), com vários tipos de goivas, buris, formões, lâminas, canivetes, maço de madeira, entre outras ferramentas, aproveitando o veio de madeira, conseguindo controlar o desenho na matriz e produzir excelentes interpretações das suas vidas orgânicas e as formas vegetais, usando os traços dos seus instrumentos, “em que a gravura tem o acesso a toda a grandeza de alma” (Azevedo, 1988, s.p.). Assim, criava novas vidas cheias dos corpos lineares, verticais, horizontais, com as linhas curvas, longas, cortes, grossas, finas, entre outros. A gravadora pela aproximação ou afastamento dos traços gravava uma intensa variedade de texturas e conseguia dar sensação de movimentos nas suas fabulosas visões as matéria orgânica, cheias de células, tecidos, lesões microscópicas, onde:

*as matérias organizam-se em transmutações de uma forma para outra, estas recriam-se umas nas outras com a força poderosa do que tem fatalmente que emergir, e ser depois (Azevedo, 1972, s.p.).*

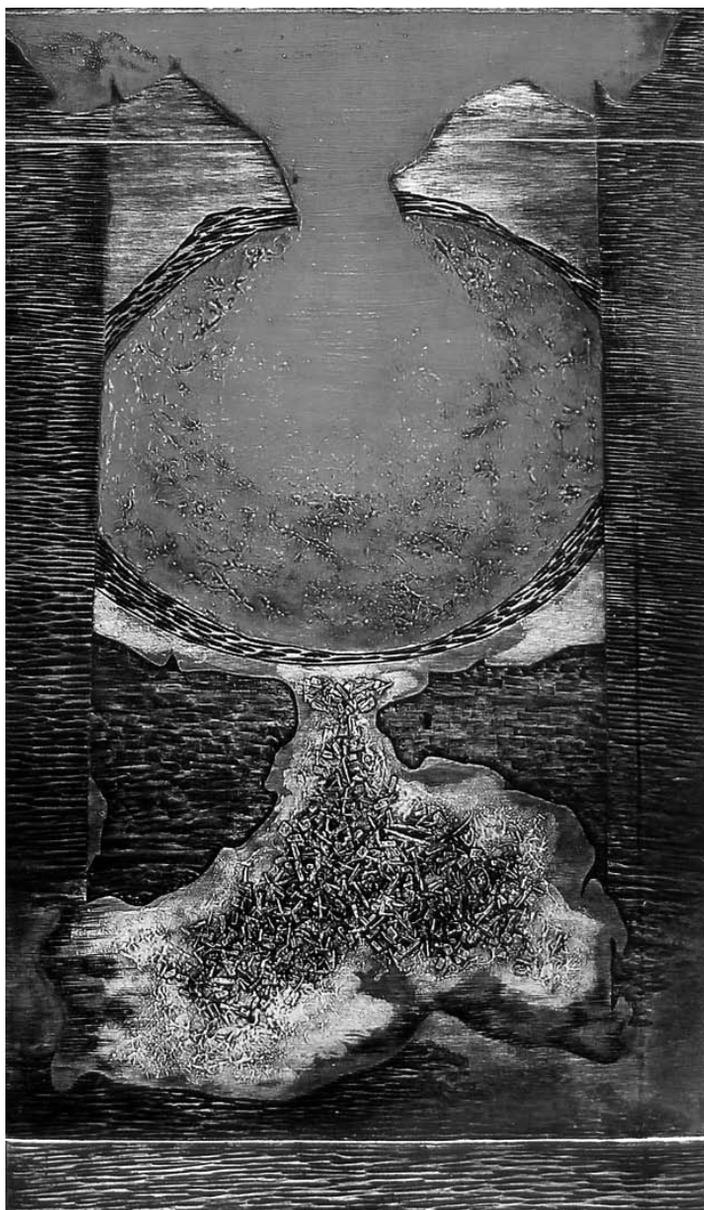
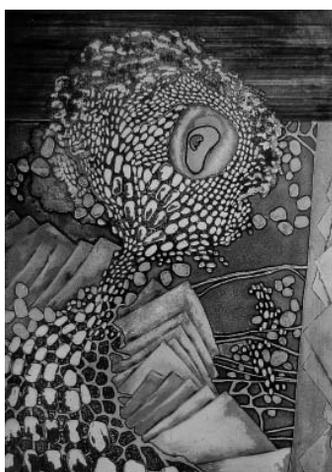
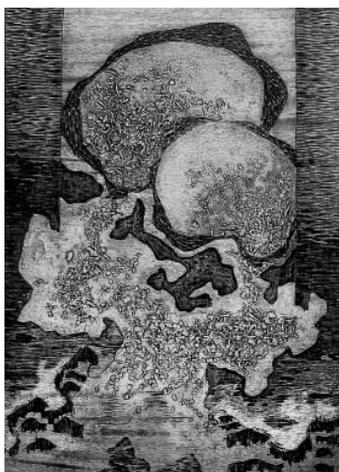


Figura 1 *Explosão de Vida*, xilogravura 91 x 55cm, 1975 (Foto: Jaime Vasconcelos).



**Figura 2** *Anti-Gênese* (1975), xilogravura, 60x80cm, 1972 (Foto: Jaime Vasconcelos).



esquerda—direita / cima—baixo

**Figura 3** *Gênese II*, xilogravura, 60x80cm, 1972,  
(Foto: Jaime Vasconcelos)

**Figura 4** *Inquietação* água-forte, água-tinta,  
44x33cm,1971, (Foto: Jaime Vasconcelos)

**Figura 5** *Tempo de vida II*, água-forte, água-tinta,  
água-tinta, 36x49cm,1971 (Foto: Jaime Vasconcelos)

**Figura 6** *Tempo de vida IV*, água-forte, água-tinta,  
55 x39cm, 1972 (Foto: Jaime Vasconcelos)

Sem dúvida a característica fundamental da gravura de Ilda Reis, além da textura é a cor, que “é originada neste combate metafórico praticado para o devir a imagem” (Azevedo, 1988, s.p.). A artista certamente manipulava com os pigmentos e aplicava tintas líquidas ou mais espessas na ordem de uso dos rolos (modo de tintagem S. Hayter, 1949), abrindo assim todas as possibilidades que este sistema proporciona para usar três ou quatro (se não mais) pigmentos na mesma matriz, permitindo que a artista conseguisse chegar:

*(a) cor terrível e bela do sangue ou da claridade abissal: mesmo seja o verde, mesmo que seja o azul, quer seja o violeta, esta a cor da sombra, do crepúsculo e da amenidade* (Azevedo, 1988, s.p.).

Contudo, a artista para distinguir os fundos entre as linhas, usava os rolos (duros e moles) para aplicar as diferentes cores apenas numa matriz, de modo a que os rolos moles (borracha/gelatinas macias) beneficiavam para “atingir as gravações em profundidade” (Jorge & Gabriel, 1986: 96) e os rolos duros (madeira) ajudavam “a tintar as zonas de superfícies em relevo” (Jorge & Gabriel, 1986: 96).

Como bom exemplo da inacreditável sensibilidade da artista para a cor é o seu intenso *vermelho escarlata* e as suas passagens entre cores nas xilogravuras: *Explosão de Vida* (Figura 1), *Anti-Génese* (Figura 2), de 1975, e *Súplito*, de 1974, entre outros. No exemplo da *Explosão de Vida*, a artista, trabalha na talha doce com a cor castanho-escuro, e rolo mole amarelo-torrado; e depois o rolo duro vermelho, que para ficar mais intenso leva mais óleo de linhaça (fonte: fichas técnicas de artista).

No caso das suas formas orgânicas mais amareladas com presença do seu *verde-esmeralda*, onde as fisionomias: “desprendem-se e reúnem-se numa aparente atracção física e celular” (Azevedo, 1988, s.p.), podemos observar nos exemplos *Génese II*, de 1972 (Figura 3), *Génese III*, de 1972, e *Vida Orgânica*, de 1971, entre outros, que a artista completou o seu trabalho com o mesmo modo de tintagem, só que desta vez as cores que usava foram: castanho-escuro (talha doce), cor salmão (rolo mole) e cor verde (rolo duro):

*Este aspecto, esta espécie de rosto do trabalho, reconhece-se, está reflectido, nas gravuras de Ilda Reis quase como se por ele se determinasse a morfologia que as distingue das outras* (Azevedo, 1988: 3).

Estes excelentes resultados de cor encontram-se também nas produções em técnicas de água-forte e água-tinta. O trabalho de *Inquietação*, de 1971 (Figura 4) (edição: GRAVURA) mostra que aplicação de cor foi feita na seguinte ordem: castanho-escuro (talha doce), vermelho (rolo duro) e amarelo-torrado (rolo mole).

A gravadora gostava de experimentar também com cor directamente na

matriz, já que em vez de usar vários rolos, usava apenas um rolo (duro) e aplica duas ou três cores em modo talha doce, o que podemos observar nas seguintes gravuras: *Tempo de Vida I* com cor castanho-escuro e preto (talha doce) e vermelho (rolo duro); *Tempo de Vida IV*; edição: GRAVURA), com cor vermelho, castanho e preto (talha doce) e amarelo-torrado (rolo duro) (Figura 6); *Tempo de vida II* (Figura 5) com cores castanho-escuro (talha doce) e vermelho (rolo duro) para “tapar o olho da zona central” (fonte: fichas técnicas de artista).

A prova final.

É difícil falar sobre a obra gravada de Ilda Reis com base em poucos exemplares, sobretudo sabendo da significativa produção dessa artista, que prova sem dúvida o enorme talento da gravadora que se destacou “profundamente na gravura portuguesa contemporânea” (Matos, 2008).

A escolha das peças apresentadas foi imposta pelo objectivo de exibição das suas “matérias orgânicas” para facilitar ao leitor “uma melhor leitura do universo de Ilda Reis, cuja enorme consistência e qualidade artísticas poderão ser reconhecidas” (Matos, 2008).

Tendo em conta que “do ponto de vista artístico [Ilda Reis] poderia ter recebido em vida o reconhecimento que lhe era, de facto, devido” (Matos, 2008), espero que tenha despertado o interesse de todos os leitores para produção gráfica de Ilda Reis e este ramo da arte que, tal como a artista, merece sem dúvida uma maior atenção.

#### **Referências**

- Azevedo, Fernando (1972) *Ilda Reis: exposição individual*. Lisboa: Galeria de S. Francisco.
- Azevedo, Fernando (1988) *Ilda Reis: exposição individual na Casa de Bocage*. Setúbal: Galeria Municipal de Artes Visuais.
- Azevedo, Fernando, (1973) *Ilda Reis: exposição individual*. Lisboa: *Galeria Espaço 1973*.
- Bernardes, Lília (2008) “A minha mãe era uma mulher doce e determinada” [Consult. 2008-03-08] *Diário de Notícias*, 08.03.2008. Disponível em [http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=1003856](http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=1003856)
- Hayter, S.W (1949) *New Ways of Gravure*, Pantheon.
- Jorge, Alice & Maria Gabriel (1986) *Técnicas da Gravura Artística*, Livros Horizonte.
- Matos, Ana (2008 a) *folha de sala da exposição retrospectiva na Biblioteca Nacional de Portugal, 2008*, Lisboa.
- Tavares, Cristina (1989) *exposição individual na Galeria Tamaris*. Montreal: Canada.

#### **Contactar o autor:**

latka.londyn@poczta.fm

# Páblo Tardáguila y los Symposia Internacionales

José Manuel Rodríguez Trigueros

Espanha, artista visual. Licenciado pela Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Universidad de Granada. Actualmente realiza trabalhos de investigação na Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungria, Universidad de Sevilla.

Artigo completo submetido em 27 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumen** Symposia Internacionales, una nueva forma de concebir la escultura monumental más cercana al ciudadano.

**Palabras clave:** Escultura monumental, Symposia Internacionales, museo urbano, piedra.

**Title** *Páblo Tardáguila and international symposia*

**Abstract** International Symposia, a new way to conceive the monumental sculpture that is closer to the citizen.

**Keywords:** monumental sculpture, International Symposia, urban museum, stone.

## Introducción

Pablo Tardáguila Del Castillo. Nacido el 4 de Diciembre de 1984. Licenciado en BBAA, en la Facultad Complutense de Madrid en 2009.

La obra de Pablo es desarrollada en su mayoría en piedra, siendo éste el material definitivo y más idóneo para expresar sus sentimientos, emociones e inquietudes, recurriendo a Symposia Intenacionales donde su obra adquiere un carácter monumental y es conocido a nivel mundial a una edad muy temprana.

La escultura que desarrolla este escultor en sus comienzos de carrera, en materiales como barro, metal, y sobre todo madera y piedra, emergen de sentimientos, emociones y una satisfacción personal que con el tiempo y la madurez del mismo se transforma. Nacen en su persona inquietudes no solamente estéticas, sino preocupaciones por el tema, por el mensaje y el impacto hacia segundas y terceras personas.

## Piedra como material escultórico contemporáneo

Tardáguila es un joven escultor Madrileño que, a pesar de su conocimiento en numerosas técnicas escultóricas como la talla en madera, modelado en barro, metales o resinas, se inclina por la piedra como material más idóneo para la elaboración de su obra. Con la pretensión de utilizar un material clásico, carga-

do de simbología, peso e historia en una época actual como es la que vivimos, y dotándolo de un nuevo carácter contemporáneo, la piedra proporciona a la escultura de Pablo de un carácter singular.

El encuentro con la piedra durante los años de aprendizaje en la facultad provocan un cambio de rumbo en la trayectoria profesional de dicho artista. En el modo de enfocar su producción busca un nuevo sentido a su creación, en el que necesita de dar a su obra un sentido que no se quede solamente en las emociones y satisfacción personal hasta el momento expresadas, si no que además enriquezca su producción con una temática, una función y una simbología creándose por lo tanto una comunicación entre el escultor y el espectador por medio de la obra escultórica resultante de esta serie de cualidades.

### **Symposia Internacionales como medio de producción a gran escala**

Por todo el mundo se dan una serie de concentraciones de escultores a lo largo del año. Se llevan celebrando estos eventos desde 1959, momento en el que el austriaco Karl Prantl realiza el primer Symposium Internacional, reuniendo a 11 escultores de todo el mundo en una cantera abandonada de Santa Margaritha, Burgenland. Las motivaciones principales de dicho escultor eran, en unos momentos delicados en todo el mundo por la guerra y las tensiones políticas, apaciguar de algún modo los humos por medio del arte. Estos doce escultores en total, pretenden no solo juntarse para crear esculturas, sino acercarlas a todo el mundo que forme parte o no del movimiento, personas entendidas o ajenas al arte, y compartir el proceso de creación con todos ellos de modo que se sientan partícipes de la misma, y consiguiendo por otro lado comprender la complicación y las dificultades que presentan las esculturas en su proceso creativo.

Estos Symposia reúnen a una serie de escultores profesionales que desarrollan un proyecto en un tiempo limitado, que suele ser de diez a quince días, incluso de meses, según el Symposium. Realizan obras normalmente en piedra a escala monumental, partiendo de longitudes que pueden abarcar desde un metro cúbico a once o doce metros, dependiendo del Symposium, del tiempo que se tenga y de la dureza de la piedra.

Dependiendo del tipo de Symposium, podemos encontrar unos que cubren los gastos del escultor, desde el viaje, dieta, alojamiento y parte de la herramienta a un nivel genérico (ya que el artista suele traer aquellas más personales con las que suele trabajar), sin llegar a obtener ningún beneficio económico, como es el caso del Symposium Internacional de Escultura de Morges (Suiza). Por otro lado hay otros en los que no solamente te dan todo lo mencionado, sino que además te pagan un sueldo a modo de compra de la obra finalizada, por los derechos de autor. En este caso hablamos de remuneraciones que pueden ir desde 800 euros a 5.000, incluso más, dependiendo del simposio. Claro ejemplo de ello lo encontramos en el Symposium Internacional de Escultura de Mersin, Turquía,



**Figura 1 y 2** *III International Sculpture Symposium, Akdeniz Universitesi, 300x150x90, Mármol Antalya 2010, Turquía.* (Fotografía de Pablo Tardáguila).

en el que se remunera al escultor cinco mil euros por escultura acabada, en un trascurso de un mes.

Con estos eventos los ayuntamientos de cada lugar que organizan estos Symposia consiguen crear un museo escultórico en sus calles, y dar publicidad del tipo de piedra que se extrae en su zona, además de ser un reclamo turístico y de ocio para todos aquellos que se encuentren por la zona esos días que se desarrollan los proyectos. Los escultores, a su vez, promocionan su obra y la dan a conocer en cada ciudad a la que van. De este factor se aprovecha Pablo, ya que consigue colocar obra por todo el mundo. No quedándose aquí la historia, ya que gracias a estos eventos Tardáguila ha enriquecido a grosso modo su conocimiento técnico.

Los Symposia atraen a gente de todos los países, por lo que no solamente traen conocimiento artístico, sino que además entre todos aportan nuevos métodos de trabajo más adecuados a los límites de tiempo. En estos lugares Pablo ha llegado a tener una formación comparable a academias y facultades, influyendo en su forma de trabajo y conceptos artísticos. Además de conocer todo tipo de herramientas de las que posteriormente se ha servido para mejorar las calidades de su obra y la agilización de su trabajo, llegando a ser capaz de plantear obras tan complejas de las que hablaré más adelante.

La escultura hoy día está tomando unos nuevos rumbos conceptuales y matéricos, y es cada vez más complicado por los medios y la demanda, sacar adelante obra por medio de materiales clásicos como la piedra, y encontrar un público que se interese por la adquisición de los mismos, ya que hoy día se apuesta por un tipo de escultura más efímera.

Por medio de los Symposia internacionales, Pablo Tardáguila encuentra un medio de producción de su obra a gran escala, con los que va haciéndose un hueco tanto a nivel nacional como internacional.



**Figura 3** *Mujer*, V Premio Macaél de Escultura en Mármol, Almería. 120x50x70cm, Mármol (Fotografía de Pablo Tardáguila).

Este artista se encuentra varios años produciendo obra por medio de dichos Symposia, en los que apuesta por proyectos figurativos, como podemos apreciar en las fotografías 2 y 3, tratándose en un principio de una figura femenina con evidentes influencias de la escultura tradicional griega, las *cícladas*, caracterizadas por ser cabezas de óvalo facial, nariz alargada y triangular, a las que Pablo les añade una melena al viento, buscando un tipo de escultura basado en un principio de placer personal, por medio de los ritmos, la composición y los acabados.

Con el tiempo y el perfeccionamiento de la técnica, este artista se ve en la necesidad de profundizar en el significado de su obra, acercarla a un público más amplio y reflejar por medio de la misma, inquietudes sociales, problemas de nuestra sociedad, del medio ambiente, etc.

Encuentra en los cambios de temperatura y el deshielo un motivo de alarma con el que desarrollar la nueva obra que se encuentra produciendo en estos momentos, influenciado por escultores como el salamanquino Mateo Hernandez, o el francés Pompom. Comienza un estudio de animales en los que parte del oso polar para realizar una serie del mismo llevándola a cabo en dichos Symposia aprovechando las condiciones de los mismos, y colocando cada uno de ellos en distintas partes del mundo.

Esta serie de osos comienzan con el protagonista en una postura de reposo siendo testigo del deshielo (Fig.4), continuando con el oso a punto de caer del bloque de hielo en una postura comprometida, siguiéndole un tercer oso medio hundido en el agua para finalizar la serie con el oso ahogado.

Como podemos apreciar en las Figuras 4 y 5, el tamaño de las piedras rondan los dos metros cúbicos, con los que la escultura adquiere ese carácter monumental que comentaba con anterioridad, y donde Pablo se da a conocer y da a conocer su obra por todo el mundo. Aportando algo que difícilmente encontra-



**Figura 4** 7 International Sculpture Symposium  
Alanya, 200x200x120cm. Mármol, Turquía 2010.



**Figura 5** Estudio Oso2, 150x100x80cm. Mármol, 2010  
(Fotografías de Pablo Tardáguila).

mos en estos eventos, y es que debido al límite de tiempo del que se dispone, las propuestas que se suelen hacer suelen estar basadas en elementos geométricos, composiciones sencillas, se suele apostar por un tipo de escultura alejada del modelado asegurando de algún modo la finalización de la pieza.

Este escultor propone en estos eventos un tipo de escultura inusual, ya que realiza proyectos que rompen con la geometría y la simplificación de la pieza, realiza esculturas que implican un compromiso de trabajo mayor, capaz de resolverlos sin problemas y que están caracterizados por una plasticidad única, apostando por un modelado a base de gradina con el que proporciona un peinado a la pieza en algunos casos, con éste provoca un recorrido y un movimiento particular y una plasticidad única, alternado estas texturas con zonas pulidas, como es el caso del bloque de hielo, apreciando dicho efecto de algún modo en la Figura 4.

En esta última intervención, realizada en el IV Symposium Internacional de Argentina, como podemos ver en la Figura 6 y 7, Tardáguila lleva a cabo el estudio del tercer oso en proceso de hundimiento tras el deshielo sobre un bloque de piedra caliza de formato irregular, con unas medidas aproximadas de un metro cúbico. En este caso la forma y composición de la pieza es un estudio de una posible postura en este instante, pero no es todavía la definitiva de la serie que desarrolla con la temática del deshielo inminente según me comenta él mismo, debido a que esta pieza la realiza tras participar en otro Symposium anterior también en Argentina, empalmando uno con otro, lo que le lleva a la necesidad de improvisar.



**Figura 6** *IV Symposium Internacional "Ciudad de Roldán,"*  
Mármol, Argentina 2010.



**Figura 7** *Estudio Oso2,* 150x100x80cm.  
Mármol, 2010 (Fotografías de Pablo Tardáguila).

Como se puede apreciar, el escultor se ve sometido a una serie de contratiempos con los que debe jugar continuamente y aprovecharlos en su obra.

La piedra es un material que a pesar de su dureza tiene una serie de cualidades que hacen que esté viva por dentro, y se pueda fracturar desde el proceso de desbaste hasta los últimos acabados, dependiendo de la calidad y pureza de la misma.

Por ello, todos los escultores que asisten a estos eventos deben de saber previamente a qué tipo de piedras se enfrentan, determinando de este modo el tipo de esculturas que se pueden realizar sobre las mismas. La dureza de los bloques va desde piedras muy blandas que pueden ser trabajadas a mano fácilmente, como es el caso de los Alabastros, a otras mucho más duras por su composición, como pueden ser los granitos, las cuales permiten unos tamaños y unas complejidades irrealizables con otro tipo de piedra, como puede ser un mármol.

En la mayoría de symposia encontramos mármol o granito, siendo las calizas y las areniscas casos más puntuales.

Debido a esto, Tardáguila aprovecha los conocimientos del mármol y sus cualidades para desarrollar la anteriormente mencionada temática del deshielo inminente. El color blanco o grisáceo del mármol que le suministran en los diversos simposios, como es el de Alanya, es aprovechado para utilizar al oso como ser idóneo con el que jugar y manejar en las distintas posturas. El color gris que encuentra en dicho mármol provoca el juego en el color y las texturas, con los que consigue diferenciar al animal del bloque inerte. Con la textura de la gradina sobre el oso consigue un color blanquecino, que contrasta de una forma muy sutil pero apreciable con el gris del bloque de hielo pulido (Fig. 4).

Como comentaba con anterioridad, las posibles fracturas internas condicionan el tipo de trabajo sobre la piedra, que es aprovechado por este escultor para

modificar en ciertos casos la figura, y en la mayoría mejorándola. Como él me comenta, "Cuando uno no se atreve a quitar partes de la piedra por miedo, la piedra lo hace por ti..." es como si la piedra estuviese viva y te fuese guiando para sacar la escultura que se esconde dentro.

### **Conclusión**

Pablo Tardáguila es un joven escultor que encuentra una de las salidas más productivas a su obra en todos los aspectos por medio de los Symposia. Por medio de los mismos realiza esculturas monumentales que pueden llegar a dimensiones de más de tres metros a día de hoy. Desplegando en las mismas una calidad técnica nada envidiable a los más destacados escultores del momento, añadiendo a esto el factor tiempo, siempre limitado para las dimensiones de las que hablamos, no por ello descuidando los acabados, siendo éstos de gran calidad.

Con estos Symposia, Tardáguila dispone de esculturas repartidas por todo el mundo conformando un museo urbano, con esculturas colocadas en La Bresse (Francia), Antalya (Turquía), dos en Argentina (América del Sur), o Alanya (Turquía), por no mencionar otras tantas repartidas en España, en ciudades como Almería, Salamanca, Zaragoza, y un largo etcétera que conforman un conjunto bastante amplio a pesar de su juventud, y que le han servido para formarse como escultor, y conocer a la vez a escultores de todo el mundo que le han aportado otro tanto en su persona.

### **Contactar o autor:**

[jmrodriguez.trigueros@gmail.com](mailto:jmrodriguez.trigueros@gmail.com)

# Fernando Lopes-Graça: Espelho de um Tempo

Ana Cláudia de Assis

Brasil, pianista. Bacharelato em Piano, Mestrado em Práticas Interpretativas da Música Brasileira, Doutorado em História. Professora na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte, Brasil. Actualmente tem bolsa da FCT para investigação de pós-doutoramento em Portugal, em colaboração com o CESEM (Universidade Nova de Lisboa).

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo discute o processo de conciliação estética desenvolvido por Lopes-Graça no campo da composição musical. Ao conciliar práticas musicais distintas, o compositor colocou em evidência a multiplicidade musical de seu tempo e a interpretou criticamente, apresentando ao público de sua época uma nova sonoridade que viria a contrapor ou transgredir a hegemonia dos sons nacionalistas.

**Palavras chave:** Lopes-Graça, conciliação estética, música expressionista, nacionalismo musical.

**Title** *Fernando Lopes Graça: Mirroring time*  
**Abstract** This paper discusses the process of aesthetic conciliation developed by the composer Fernando Lopes-Graça. Through the conciliation of different musical practices, he projects the musical multiplicity of his time, and he interprets it critically, in order to present to the public a new sonority, that would transgress the hegemony of the nationalistic aesthetic.

**Keywords:** Lopes-Graça, aesthetical conciliation, expressionist music, musical nationalism.

## Introdução

Segundo Fernando Lopes-Graça (1906-1994), a criação musical está vinculada ao seu tempo e ao seu meio, inseparável dos acontecimentos sociais, históricos, políticos e pessoais:

*A obra musical é o produto de uma equação entre o artista e o seu meio. Tem que corresponder às necessidades ou às solicitações deste; (...) quando é realmente "representativa" é porque encarna ou dá satisfação ao "estado de espírito" de um momento histórico, de um povo ou de uma classe* (Lopes-Graça, 1945: 36).

Sob esta perspectiva, os elementos estético-musicais também adquirem em sua obra o estatuto de *mimesis* de idéias, de sentimentos, de conflitos ou conciliações

entre a 'acção vivida e a acção imaginada' (Lopes-Graça *in* Carvalho, 2006: 128).

Partindo, portanto, do pressuposto de que a música de Lopes-Graça foi um espelho através do qual o compositor interpretou criticamente uma realidade marcada pelo policiamento do espírito, o presente artigo tem por objectivo trazer à luz a estratégia desenvolvida por ele durante os anos 1940 a 1970, para exprimir e tentar intervir na sociedade de seu tempo. Além de partituras e gravações, textos originais de Lopes-Graça constituem parte do *corpus* documental deste trabalho.

### Reflexos de sombra e luz

Compositor, pianista e ensaísta, Fernando Lopes-Graça nasceu em Tomar a 17 de Dezembro de 1906. Naquela cidade iniciou seus estudos musicais e, posteriormente, em 1923 ingressou no Conservatório Nacional de Lisboa para aperfeiçoar sua formação como pianista, onde também deu início à sua carreira como compositor. Data de 1927 seu *Opus 1, Variações sobre um tema popular português*, e desde então compôs cerca de 250 obras para formações instrumentais e vocais distintas.

Sua trajectória composicional foi marcada pela convivência pouco harmoniosa entre as actividades enquanto membro do Partido Comunista e as acções anti-democráticas do Estado Novo, acarretando consequências profissionais e emocionais graves, entre as quais a impossibilidade de usufruir uma bolsa de estudo em Paris (1934); a prisão na cadeia de Caxias por 224 dias (1936); e a cassação do diploma de professor do ensino particular (1954). Grande parte de sua obra só foi livremente veiculada e ouvida após a revolução de 25 de Abril de 1974. Embora as dificuldades enfrentadas para apresentá-las no circuito musical oficializado pelo Estado Novo decorressem, como é óbvio, de sua condição enquanto activista político, em nossa análise, a estética do compositor foi também factor decisivo. Como veremos, sua música reflectia em sons a multiplicidade estética e cultural de seu tempo. Multiplicidade que pressupõe heterogeneidade de pensamento, de credo e de opinião política o que, naquele contexto, representava uma ameaça à ideologia hegemónica que se pretendia conservar.

Contudo, entre 1937 e 1939 o compositor mudou-se para Paris para estudar Composição com Charles Koechlin e Musicologia com Paul-Marie Masson. Durante sua vida publicou centenas de textos em periódicos portugueses (*Vértice, Seara Nova, A Gazeta Musical e de Todas as Artes*) relativos à crítica de arte, à teoria musical e à história da música. A maioria destes textos foi reunida e transformada em livros, dentre os quais *A Música Portuguesa e os seus Problemas* (1973-1989), *Reflexões sobre a Música* (1978), *A Canção Popular Portuguesa* (1953). Meses antes de sua morte, em 27 de novembro de 1994, doou todo seu espólio ao Museu da Música Portuguesa.

### Reflectindo o expressionismo dramático e os sons nacionais

Em Portugal da primeira metade do século XX, assim como na maioria dos países que viveram sob o regime de ditadura, a estética musical predominante foi o Nacionalismo. Liderada por nomes como José Vianna da Mota (1868-1948) e Luís de Freitas Branco (1890-1955), a música nacionalista portuguesa inseria-se num processo histórico mundial que culminou na Europa a partir do movimento pré-romântico conhecido como *Sturm und Drang*, com repercussão e desdobramentos mundiais.

Contrário à música nacionalista ‘oficial’ praticada pelos seus colegas, mas apologista de um nacionalismo ‘essencial’ influenciado pela noção neo-realista de ‘redescobrimento’ do povo, após sua volta de Paris, em 1939, Lopes-Graça iniciou um intenso trabalho de recolha e pesquisa da música popular portuguesa: “É claro que quando falo em música popular me refiro à música rústica, à música anônima cantada e dançada pela gente dos nossos campos e aldeias” (Lopes-Graça, 1947: 51). O material recolhido era utilizado em suas composições, seja de forma literal como em alguns ciclos de canções ou nas harmonizações para coro, seja de forma ‘transfigurada’ como em algumas obras instrumentais.

Embora a atitude de apropriação do material popular aproximasse Lopes-Graça da rotina nacionalista, o resultado musical parecia divergir:

*(...) quando ouvimos Malhão [para orquestra, de 1941] percebemos que há ali uma alegria popular que é ameaçadora. Há qualquer coisa de transgressivo nessa alegria, algo que incomoda ou pode incomodar o bom burguês sentado na platéia. Não se trata de explorar efeitos grandiosos, de fazer coisas bonitas ou agradáveis com esse material popular, mas sim de procurar o que nele há de energia expressiva e, muitas vezes, também energia transgressiva* (Carvalho, 2006: 120).

Ao extrair a energia expressiva e transgressiva da música popular como recurso poético, Lopes-Graça parece tentar conciliar duas vertentes estéticas tradicionalmente distintas: a música ‘rústica’ e o expressionismo ou, como esclarece o compositor, um “expressionismo dramático mais ou menos atonal” (Lopes-Graça, 1978: 141). No que tange à percepção, a música expressionista traz-nos a experiência da tensão e da fatalidade, do drama e do conflito, do pessimismo e do estranhamento (Adorno, 1974), daí, certamente, o incómodo do ‘bom burguês sentado na platéia.’

Devemos salientar que o termo conciliar não significa, em nossa análise, apaziguar as diferenças ou eliminar os conflitos, ao contrário, conciliar pressupõe colocar em perspectiva as diferenças e articulá-las de forma crítica.

### Reflectindo (n)os sons

Tomando como exemplo o *Nocturno III* (1959) para piano, interessa-nos demonstrar como o compositor conciliou referências da música popular com referências da música expressionista. Antes, lembremos que o expressionismo em música está associado à ruptura com o tonalismo, ao uso sistemático das dissonâncias, e ao abandono das formas discursivas consolidadas na tradição da música clássica-romântica.

A peça é construída sobre intervalos de 5ª, 4ª e 2ª gerando certa ambiguidade sob o ponto de vista harmónico e principalmente de seu idioma (tonal, modal ou atonal). A preferência por tais intervalos é explicitada pelo próprio compositor:

*A canção portuguesa (...) é, vocalmente, de curto âmbito tonal? Pois bem: alarguemos, variemos, coloramos (...). A harmonia moderna oferece-nos bastos recursos para o fazer. E que mal há nisso? Qual mal há em aplicar acordes formados por quintas ou quartas (...)?* (Lopes-Graça ap. Weffort, 2006: 127).

Os intervalos de 2ª, por sua vez, criam um colorido cromático dissonante típico da música atonal e expressionista, que além de acentuar ainda mais a instabilidade harmônica, é responsável por imprimir certo grau de aspereza sonora.

Embora não haja aqui referência direta à ‘canção portuguesa’, o contorno rítmico-melódico em vaivém, visualmente representado no excerto da partitura, insinua o movimento monótono e repetitivo de certos gêneros do populário musical como as canções de embalar. Tal movimento apoia-se na reiteração dos intervalos de 5ª gerados a partir do fá# (fá#-si↓ e fá#-dó#↑) fixando, na escuta, pontos de referência que evoca circularidade e, ao mesmo tempo, estaticidade. Um movimento redundante que não evolui e que gira em torno de si como um “embalo” mas também como lamento, pranto ou (des)esperança, sensações com as quais o compositor conviveu não apenas em decorrência das perseguições políticas, mas também pela sua própria personalidade amargurada e deprimida que culminou, certa vez, em tentativa de suicídio.

Na obra *Intróito aos “Pobres” de Raul Brandão* (1967), para declamação e piano, Lopes-Graça apresenta um dos grandes exemplos do seu expressionismo. Ainda baseada nos intervalos de 5ª, 4ª e 2ª e na reiteração de um motivo melódico de caráter também lamentoso, quase uma ladaíinha, seu resultado sonoro é muito mais dramático.

A diferença está no tratamento textural, nas variações de andamento e na relação tensão-afrouxamento que adquire maior dramaticidade ao fundir-se com as imagens de movimentos evocadas pelo texto de Raul Brandão.

Lopes-Graça, apesar de negar a manipulação de emoções no plano musical, apresenta uma escrita temperada por arquétipos retórico-musicais que refletem sua imagem fatalizada da realidade: “quando se ouve uma obra de Lopes-



A musical score for 'Intróito aos "Pobres" de Raul Brandão'. It consists of two staves. The upper staff is for voice, marked 'C/1m' and 'C/2m'. The lower staff is for piano, marked 'C/1m' and 'C/2m'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations and fingerings visible on the piano part.

cima - baixo

**Figura 1** Excerto do *Nocturno III*, para piano (Lopes-Graça, 1959, partitura manuscrita, compassos 1-5).

**Figura 2** Excerto de *Intróito aos "Pobres" de Raul Brandão*, para declamação e piano (Lopes-Graça, 1967, partitura manuscrita, compassos 1-4).

Graça em concerto há sempre uma tensão entre o lado emocional e o lado reflexivo" (Carvalho, 2006: 127-128). Tensão quase como uma aura, presente no cotidiano do compositor e problematizada em suas ações políticas, em seu diálogo com os movimentos artísticos de intervenção social, e em seu interesse pela expressão dramática e pela rusticidade sonora popular.

### Conclusão

Quanto à sua estratégia de conciliação estética, parece-nos ter sido motivada por alguns fatores indissociáveis como o desejo de criar uma identidade musical própria; o desejo de despertar uma nova sensibilidade musical no público de seu tempo; e o desejo de ver refletida na música, sua própria história.

A metáfora do espelho utilizada ao longo deste artigo evoca, num sentido borgeniano, a multiplicidade daquilo que somos. O espelho reflecte as diversas imagens que criamos de nós mesmos e do mundo a nossa volta, e é no confronto com esta pluralidade icônica que aprendemos a nos reconhecer face ao outro, ao diferente, ao inusitado (Reis, 2003).

Lopes-Graça ao conciliar práticas musicais tradicionalmente distintas colocou em evidência não apenas a multiplicidade musical de seu tempo como

também a interpretou criticamente, apresentando ao público de sua época uma nova sonoridade – agora ambígua, áspera e tensa – que viria contrapor ou transgredir a hegemonia dos sons nacionalistas. Sonoridade esta que reflecte uma historicidade própria (ou pessoal), fruto das imagens criadas pelo compositor no espelho do tempo.

### **Referências**

- Adorno, Theodor Ludwig (1974). *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva. ISBN: 978-852-730-297-5.
- Carvalho, Mário Vieira de (2006). *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Campo das Letras. ISBN: 989-625-103-7.
- Lopes-Graça, Fernando (1947). "Apontamento sobre a canção popular da Beira-Baixa." *Seara Nova*. 27 de setembro. Ano XXVI, pp. 51-54.
- Lopes-Graça, Fernando (1959). *Cinco Nocturnos para piano*. Partitura Musical, manuscrito. Museu da Música Portuguesa, Cascais.
- Lopes-Graça, Fernando (1967). *Intróito aos "Pobres" de Raul Brandão*. Partitura Musical, manuscrito. Museu da Música Portuguesa, Cascais.
- Lopes-Graça, Fernando (1945). "Necessidade e capricho na música portuguesa contemporânea." *Vértice Revista de Cultura e Arte*. Coimbra: Fascículo 2, n. 8 a 11, pp. 35-37.
- Lopes-Graça, Fernando (1978). *Reflexões sobre a Música*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Reis, Margarida Gil (2003). *O Espelho, Textos e Pretextos n.2*. [Consult. 2011-01-27] Resenha. Disponível em <http://www.comparatistas.edu.pt/publicacoes/textos-e-pretextos/o-espelho.html>
- Weffort, Alexandre Branco (2006). *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editorial Caminho. ISBN: 972-21-1812-9.

### **Contactar o autor:**

anaclaudia@ufmg.br

# A folcmúsica litúrgica brasileira de José Geraldo de Souza

Márcio Antônio de Almeida & Dorotéa Machado Kerr

Márcio Antônio de Almeida: Brasil, músico.

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita (UNESP).

—

Dorotéa Machado Kerr: Brasil, música, pedagogia. Doutora em Música/Órgão pela Universidade de Indiana, Estados Unidos, com bolsa CAPES; Mestre em Música/Órgão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ; Graduada em Música/Órgão pela Fac. de Música Santa Marcelina; Graduada em História pela USP. Professora livre docente pelo Instituto das Artes da Universidade Estadual Paulista.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo dedica-se à obra teórica do musicólogo e folclorista brasileiro padre José Geraldo de Souza (1913-2006). Seus estudos de vertente nacionalista sobre a música folclórica contribuíram para o processo de reforma litúrgico-musical pós-conciliar no que concerne à adaptação de elementos rítmicos e melódicos da folcmúsica brasileira à música de culto.

**Palavras chave:** folcmúsica, liturgia, música sacra.

**Title** *José Geraldo de Souza's liturgical folk music*

**Abstract** This paper focuses on the theoretical work of Brazilian musicologist and folklorist Jose Geraldo de Souza (1913-2006). His studies of folk music contributed to the postconciliar liturgical and musical reform regarding the adaptation of rhythmic and melodic elements of Brazilian folk music to worship music.

**Keywords:** folk music, liturgy, sacred music.

## Introdução

A obra acadêmica e pastoral do musicólogo, folclorista e compositor brasileiro padre José Geraldo de Souza (1913-2006), da Congregação Salesiana, é reconhecida como a que mais sistematicamente contribuiu para a renovação litúrgico-musical brasileira.

Na década de 1950, graduou-se em Composição e Regência no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (Brasil), com especial interesse pela área de Folclore. E, na década de 1960, enquanto cursava o doutorado em musicolo-

gia no Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, era realizado o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965). Tendo acompanhado as discussões acerca da música sacra ao longo do século XX, acolheu com satisfação os princípios da reforma litúrgica sobre a adaptação à cultura dos povos.

No Brasil, passou a integrar a Comissão Nacional de Música Sacra. Seus estudos sobre a folcmúsica brasileira e a música sacra ocidental, permitiram um diálogo fecundo com as novas gerações de estudiosos e compositores da liturgia.

Duas décadas, portanto, ajudam a compreender o alcance da obra do musicólogo da liturgia brasileira, haja vista que, neste período, publicou textos de particular repercussão no âmbito da renovação litúrgico-musical brasileira.

### **1. Folcmúsica sacra: re-criação**

Tido como “um dos grandes pesquisadores das raízes da música popular brasileira” (Barbosa, 2007), dedicou grande parte de seus estudos à música sacra e, particularmente, à adaptação dos princípios da constituição sobre a liturgia *Sacrosanctum Concilium* (1963) ao contexto brasileiro. Aproveitando-se das discussões empreendidas ao longo do século XX sobre o canto religioso popular, mormente, nos documentos pontifícios, desenvolveu com originalidade estudos e composições com elementos musicais recolhidos da música popular brasileira. Não se configura, em sua obra, uma utilização ingênua de tais elementos, mas uma recriação intelectual e artística. Teve a preocupação de assumir as orientações conciliares de modo profundo, razão pela qual não poupou esforços em pesquisar e fazer uso, com objetividade e empenho científico, de elementos da música brasileira e sua aplicação na liturgia.

Sua atuação na Comissão Nacional de Música Sacra, seus escritos e estudos sobre as constâncias ou ocorrências rítmicas, melódicas, harmônicas e polifônicas na música folclórica brasileira, permitiram conhecer o potencial da música brasileira para a liturgia. Carvalho (2009: 103-104) refere-se a José Geraldo de Souza como o “compositor, herdeiro do nacionalismo modernista” e um dos que “abriram as portas da Igreja Católica no Brasil para o elemento étnico [...] se baseando nas diretrizes marioandrianas.” Dele se escreve: “Trazia [...] seus conhecimentos teóricos e práticos do contacto estreito que manteve com a folcmúsica brasileira, atestados pela publicação de várias obras de pesquisas, cancionários com análises de formas populares e composições próprias” (Albuquerque, 1966: 6).

### **2. Obra refletida no espelho do tempo**

O padre José Geraldo de Souza participou ativamente do processo de renovação litúrgico-musical instaurado após o Concílio que, entre outras questões, tratava da introdução de músicas rituais em vernáculo e da participação ativa da assembléia nas ações rituais. Por iniciativa da Comissão Nacional de Música

Sacra foram realizados entre os anos de 1965 e 1968, os Encontros Nacionais de Música Sacra (ENMS) que reuniram especialistas para interpretação e discussão das orientações conciliares no contexto brasileiro. Em 1968, a publicação da obra *Música brasileira na liturgia* (Albuquerque et al., 1968) reuniu textos e conclusões desses encontros, os quais abriram espaço para a “criação de uma nova música para a liturgia, com raízes em nossa música popular e folclórica brasileira” (Weber, 2008, p. 15). Entre os estudiosos, destaca-se a contribuição do padre José Geraldo de Souza, especialista no campo da folcmúsica.

Interessa-nos, neste artigo, discorrer sobre dois capítulos de *Música brasileira na liturgia*, de autoria de José Geraldo de Souza, e destacar o seu papel no estudo da música litúrgica adaptada à cultura brasileira. O primeiro capítulo trata dos *Elementos de rítmica musical no folclore brasileiro* no qual se ocupa de postular as principais ocorrências rítmicas nas diferentes regiões brasileiras e identificar particularidades reveladoras de seu caráter. O outro capítulo, *Sugestões estéticas para o emprego de formas e de gêneros brasileiros: metodologia e técnica possíveis (especialmente na missa e motetos)*, descreve as características de composições musicais para fins litúrgicos, aproveitando-se dos estudos desenvolvidos pelo autor e por outros folcloristas do início do século XX.

Em ambos os capítulos, o padre José Geraldo de Souza faz recurso à obra *Folcmúsica e liturgia: subsídios para o estudo do problema* de 1966, escrita anteriormente com base em sua conferência durante o I Encontro Nacional de Música Sacra. Na apresentação da obra, é destacado seu objetivo: “iluminar os passos de quantos desejam trabalhar para conseguir a música litúrgica brasileira” (Albuquerque, 1966: 6). Nesta obra, relata a posição dos documentos pontifícios sobre a música folclórica no ambiente pré-conciliar. Segundo Carvalho (2009: 104), “estes documentos acompanham as reflexões advindas do Movimento Litúrgico, que por sua vez, caminha *pari passu* às movimentações modernistas de um nacionalismo musical.”

A orientação do texto do padre José Geraldo de Souza está em conformidade com a sugestão apresentada durante I Encontro Nacional de Liturgia, em 1964, ocorrido no Rio de Janeiro, Brasil: “nossa criação artístico litúrgica se molde pelos elementos rítmicos, melódicos, modais e formais da música folclórica, não como uma transposição material dos temas populares, mas como uma recriação” (Souza, 1966). Esta sugestão respaldava as pesquisas desenvolvidas pelo musicólogo, dentro da Comissão Nacional de Música Sacra e, também, no âmbito acadêmico.

Sobre a música sacra, há outros textos por analisar: *Apontamentos de música sacra* (1950); *História da composição sacro-musical no Brasil* (1957/60); *Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira* (1959) e *Música folclórica na atual legislação da igreja* (1965). E outros, mais específicos, sobre a temática da música folclórica: *Cancioneiro folclórico do Brasil* (1956); *Corais do folclore*

*brasileiro* (1956/1959); *Brindes cantados do folclore brasileiro* (1968); *Características da música folclórica brasileira* (1969); *Ciclo do Natal no folclore brasileiro* (1979); *Pesquisas etnomusicológicas e composição musical no Brasil* (1982). Além disso, diversas criações musicais podem ser encontradas no Arquivo Musical da Inspetoria Salesiana do Brasil, no município de São Paulo, Brasil.

Segundo Carvalho, em sua obra, o padre José Geraldo de Souza procurou delinear um 'projeto modernista', cujo propósito era a "definição do que é o verdadeiramente brasileiro" (2009: 104). A análise de Carvalho pondera, entretanto, que se trata de um projeto moderno em termos metodológicos, mas calcado em critérios da pré-modernidade. Escreve:

*Um projeto profundamente Moderno, este do nacionalismo musical - no sentido de que realizado com base em pesquisas e análises, calcado em uma realidade social, altamente crítico em relação ao estranho ao povo, resultante de um processo racional de definição de parâmetros - [...] mas que aponta para a pré-modernidade [...] como critério.* (Carvalho, 2009: 104).

Carvalho descreve as bases metodológicas do projeto modernista e as características de sua implementação. Entretanto, atualiza a questão de modo simplista, uma vez que não se ocupa da interpretação do contexto mais geral da obra do padre José Geraldo de Souza, cuja importância é acentuada sobremaneira pela articulação entre pesquisas no campo da folc música e as orientações da Santa Sé acerca da questão, e que, como o mesmo autor aponta, justificava, sem normatizar, as iniciativas oriundas da cultura musical dos povos.

### Conclusão

O conhecimento acerca do conjunto da obra do padre José Geraldo de Souza e a ressonância de seus estudos para a musicologia litúrgica brasileira encontra-se em fase de consolidação. O fato de ser reconhecido como um dos melhores folcloristas brasileiros por diferentes segmentos da intelectualidade nacional e internacional, instiga-nos a aprofundar não somente sua obra teórica mas, a seu tempo, as composições musicais oriundas desse empenho.

Estudioso da música litúrgica e do folclore brasileiro, a contribuição de José Geraldo de Souza tem sido determinante para a compreensão, atualização e aplicação dos princípios conciliares sobre a música litúrgica. Sua atividade musicológica não se caracterizou pela mera coleção de peças do cancionário popular. Antes dele, outros pesquisadores haviam se ocupado de registrar tais expressões musicais. No entanto, mesmo restrito ao universo eclesial, sua obra apresenta uma densidade ainda por explorar no âmbito geral da musicologia brasileira.

Pesquisas futuras permitirão detalhar como o padre José Geraldo de Souza se apropriava de elementos da música popular brasileira nas suas composições e

em que medida sua obra teórica era refletida na sua criação musical. Poderá ser igualmente válido, investigar como a obra do musicólogo dialoga com as novas tendências da música ritual e a diversidade de culto na contemporaneidade.

#### Referências

- Albuquerque, Amaro C.; Vale, Nicola; Souza, José G.; Lacerda, Osvaldo C.; Souza, José A. (2005) *Música brasileira na liturgia*. São Paulo: Paulus. ISBN: 8534923264.
- Barbosa, Alexandre M. L. (2007) "Padre José Geraldo de Souza: embaixador da música no Brasil." *Jornal O Lince*. Aparecida, outubro de 2007. Disponível em: <http://www.jornalolince.com.br/2007/out/retrato/retrato.php>.
- Carvalho, Vinicius M. (2009) "Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais: do 'canto do povo de Deus' ao 'som da massa.'" *Diálogos Latinoamericanos*. ISSN: 16000110. Aarhus, 16, 90-114.
- Documentos sobre a música litúrgica* (2005). São Paulo: Paulus. ISBN: 8534923167.
- Sá, Olga (2010) Vale do Paraíba: cultura e arte. *Brazilian cultural studies*. ISSN: 2177661X. 1, 61-69.
- Souza, José G. (1966) *Folcmúsica e liturgia: subsídios para o estudo do problema*. Petrópolis: Vozes.
- Weber, José (2008) "A CNBB e a renovação do canto litúrgico no Brasil: recuperação da memória histórica." In: Molinari, Paula (2008) *Música brasileira na liturgia II*. São Paulo: Paulus, p. 11-25. ISBN: 9788534930307.

#### Contactar os autores:

dkerr@uol.com.br / almajm@ig.com.br

# A pintura de Hugo Adami no contexto do Modernismo em São Paulo

Ivana Soares Paim

Brasil, artista visual. Graduação em Educação Artística; Especialização no Ensino do desenho; Mestrado em História da Arte. Professora na Faculdade Paulista de Artes (FPA), e EMEF Ministro Calógeras.

Artigo completo submetido em 24 de Janeiro e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** A fim de esclarecer a contribuição da pintura de Hugo Adami para a arte moderna em São Paulo, foram levados em conta os ideais de Mário de Andrade para o Modernismo no Brasil, assim como a participação do artista na comunidade artística de então.

**Palavras chave:** pintura, Hugo Adami, Modernismo Brasileiro.

**Title** *Hugo Adami's paintings in São Paulo's modernist context*

**Abstract** In order to show Hugo Adami's contribution to the modern art in São Paulo, it was necessary to consider Mario de Andrade's ideals for the Modernist movement in Brasil, as well as Adami's participation in the artistic groups of the time.

**Keywords:** painting, Hugo Adami, Brazilian Modernism

## Introdução

Para compreender a obra de Hugo Adami no contexto do Modernismo paulistano, é necessário apresentá-la sob a crítica de um dos idealizadores do movimento no Brasil, Mário de Andrade, como também, pontuar a contribuição do artista na criação de uma consciência moderna na São Paulo de então.

Hugo Adami, filho de ricos imigrantes italianos, começou cedo sua carreira de artista, tendo frequentado a Escola Profissional Masculina do Brás, o Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo, e mais tarde, tendo vivido na companhia de intelectuais e artistas da década de 20 e 30, tanto na Itália quanto no Brasil. Na Itália, estabeleceu estreito contato com a obra de Giorgio De Chirico e com o ideário do Novecento Italiano, que tanto influenciou sua pintura.

Entre os anos de 1928 e 1945, no Brasil, Adami participou de várias manifes-

tações que envolviam arte moderna, como exposições, salões, um filme e uma peça de teatro. Teve alguns de seus trabalhos exibidos em duas edições da Bienal de Veneza, em 1924 e 1930, e no Salon Des Tuileries, em 1932.

De volta ao Brasil, em 1940, participou do júri de vários Salões de Arte, sempre em prol dos artistas modernos, e já dizia não compreender a arte não figurativa e experimental, que começava a aparecer no Brasil, no final daquela década.

### 1. Sobre o Modernismo em São Paulo

No ano de 1927, quando Hugo Adami volta de sua primeira viagem à Europa, o Brasil estava às vésperas de grandes mudanças políticas, pois passaria de uma orientação econômica oligárquica e agrária para outra, urbana e industrial. São Paulo tornava-se um grande polo econômico no país, tendo sua indústria e população crescido muito durante as primeiras décadas do século XX, tornando-se um dos maiores centros econômicos brasileiros e palco de transformações culturais.

Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral já haviam desenvolvido o movimento Pau Brasil, que apresentou um novo direcionamento para o Modernismo brasileiro: redimensionar o Modernismo local para a criação de uma arte moderna nacional. Não bastava mais romper com a arte realista de cunho burguês, existente na época, e atualizar a inteligência brasileira; ser moderno no Brasil era buscar e caracterizar sua própria identidade em relação ao mundo ocidental.

Mário de Andrade tinha como objetivo criar uma identidade brasileira e assim dar feição ao Modernismo, na literatura e nas artes plásticas. Segundo o historiador Tadeu Chiarelli, Andrade seria o crítico a tornar clara essa empreitada modernista. Para tanto, o Modernismo paulistano não poderia aderir simplesmente às correntes mais radicais das vanguardas européias – que negavam a noção vigente de arte como representação da realidade exterior – pois tal adesão impossibilitaria que os modernistas, no campo das artes plásticas, construíssem uma iconografia brasileira (Chiarelli ap. Fabris, 1994: 62).

Assim, impossibilitados de aderir totalmente à linguagem das vanguardas históricas européias, ou de continuar arraigados à uma representação estritamente verossível da natureza, os modernistas tiveram como única opção abraçar as tendências realistas não passadistas do Retorno à Ordem, que dominaram a Europa, a partir do final da Primeira Guerra Mundial.

### 2. Mário de Andrade e a exposição de Adami, em 1928

Para orientar seus ideais modernistas no Brasil, Andrade escolheu os elementos das correntes de Retorno à Ordem condensados sobretudo nas teorias puristas de Jeanneret e Ozenfant, veiculadas na revista *L'Esprit Nouveau* (Chiarelli, 1996: 30).

Os puristas acreditavam que a pintura era boa quando as qualidades de seus elementos plásticos superavam suas possibilidades de representação ou

narrativa: deveria expressar o invariável, e não ser acidental ou experimental. O Purismo temia o bizarro e o original, acreditando que retornar à natureza não era meramente copiá-la, mas sim concebê-la sob os elementos estritamente plásticos da pintura. Isso tornava possível àqueles artistas franceses resgatar a produção artística figurativa nacional, como ocorreu também na Itália, com o movimento Novecento Italiano, com o qual Hugo Adami estabeleceria estreito contato durante sua primeira estadia na Europa. Em contato com os artistas do Novecento, Adami aprendeu a cuidar de seu metier, do bem fazer, aliando o primor da técnica à valorização de elementos próprios da pintura. Buscava observar a natureza tendo já estudado a obra de Cézanne e Morandi e o simbolismo de De Chirico, privilegiando também o estudo das obras de artistas pertencentes à tradição da pintura italiana como Giotto e Masaccio.

Assim, ao deparar-se com as pinturas de Adami, em setembro de 1928, em São Paulo, Mário de Andrade reconheceria nelas toda a prática das teorias de Retorno à Ordem que estudara e escolhera para fundamentar sua proposta de uma arte moderna brasileira. Até então, o crítico apenas pudera ter contato com esta vertente por meio de reproduções fotográficas, principalmente da obra de Léger dos anos finais da década de 20 (Chiarelli, 1996: 42).

De acordo com Chiarelli, esse tipo de pintura, tida por Andrade como moderna, – pois não era nem anedótica ou descritiva, mas tampouco experimental – serviria para fixar as peculiaridades físicas e humanas do país e ao mesmo tempo, atualizar a linguagem plástica brasileira perante o mundo ocidental.

O crítico tentou compreender a objetividade de Adami como uma tendência eterna dentro da história da arte, uma tendência que se manifestava na cena contemporânea da época. Em um de seus artigos Andrade afirmou que não se importava que um pêssego se parecesse com um pêssego na pintura de Adami, pois naquela pintura vivia um valor plástico essencial (Andrade, 1928: 29).

Tempos depois, Andrade abandonaria as pinturas de Adami para eleger a obra de Cândido Portinari como aquela que englobava todos os caracteres que definiam sua concepção de Modernismo ideal para o Brasil. Mas como afirma Chiarelli, o interesse de Mário de Andrade pela obra de Portinari deveu-se pelo menos em parte, à compreensão da arte de fundo realista de Hugo Adami (Chiarelli, 1996: 44).

Assim, as pinturas de Adami, recém chegadas da Europa, auxiliaram Mário de Andrade a compreender como realmente as teorias de Retorno à Ordem se davam na prática pictórica e como contribuiriam para seu projeto de criação de uma arte nacional no Brasil.

## **2. Adami e as associações de artistas, entre as décadas de 30 e 40**

Com o fim da República Velha, em 1930, terminava também a primeira fase do Modernismo do Brasil, que caminhava agora para a Modernidade; que se



**Figura 1** Hugo Adami (1927), *Paisagem Toscana*.  
Óleo sobre tela, 57x60cm. Coleção Particular, São Paulo.

caracterizava por uma busca generalizada de interação da arte com a imediata realidade física, humana e social do país (Zanini, 1983: 568). O próprio Mário de Andrade criticaria o individualismo elitista da primeira fase modernista, reivindicando uma arte que se comprometesse mais com o ritmo social e com a realidade brasileira (Amaral, 1987: 91). Essa nova situação coincide com a emergência de artistas vindos de estratos sociais de menor renda, como os artistas do grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista; que não tiveram a mesma formação dos primeiros artistas modernistas (Lourenço, 1995: 17).

Esse fato evidencia a importância de artistas com forte embasamento teórico e prático como Paulo Rossi Osir, Vittorio Gobbis e Hugo Adami para auxiliar o preparo daqueles novos artistas que surgiam na década de 30. Adami filiou-se às várias organizações de artistas que apreciavam na época, como a SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna), onde participou de exposições e eventos; e ao CAM (Clube de Arte Moderna), com a peça de teatro “O bailado do deus morto.” Tais associações foram importantes para a consolidação de um espaço para a arte moderna em São Paulo, culminando com o aparecimento de salões de arte moderna, dos quais Adami participou como júri.

Contudo, o artista preocupava-se com pintores cuja linguagem era muito

'diferente', pois temia não compreender aquele novo trabalho não figurativo, e assim, cometer uma injustiça. A preocupação de Adami em não parecer injusto mostrava que o artista já começava a questionar seus pressupostos realistas e o caminho que a pintura seguia no mundo e no Brasil.

### **Conclusão**

Talvez por ter se afastado durante tantos anos da pintura e por ter possuído um caráter individualista, Adami tenha tido sua contribuição para o Modernismo paulistano esquecida ou negligenciada durante muito tempo.

Conforme visto, o artista se envolveu em várias manifestações artísticas tanto na Itália quanto no Brasil, estando sempre a favor da arte moderna dentro do contexto de Retorno à Ordem. Sua obra auxiliou o crítico Mário de Andrade a compreender na prática que as teorias dos puristas realmente ofereceriam a base para seus ideais de uma arte brasileira nacionalista e ao mesmo tempo atualizada perante o mundo ocidental.

Adami também travava vários debates com artistas brasileiros da época, contribuindo assim para a consolidação de um ambiente propício à arte moderna e para fomentar o questionamento levantado pela grande influência do cubismo no país e pelo aparecimento da arte não figurativa, pouco depois.

Sua formação novecentista nunca permitiu que Adami aceitasse grandes experientialismos na pintura, causando nele um impasse tão grande, que o levou a parar de pintar a por volta de 1945 e a se afastar cada vez mais do grupo de artistas em São Paulo, até meados da década de 70, quando retomou seu trabalho, decidido a buscar nele os novos valores de então. Contudo, faleceu sem conseguir produzir em sua obra a tão sonhada adaptação ao novo olhar que as artes plásticas ofereciam desde a década de 50.

### **Referências**

Amaral, Aracy (1987) *Da Feijoada ao xburguer*.

São Paulo: Nobel. ISBN: 8573263644

Andrade, Mário de. "Hugo Adami." *Diário*

*Nacional*. São Paulo, p. 9, 11/09/1928

Chiarelli, Tadeu (1996) *De Almeida Jr.*

*a Almeida Jr.* Tese de doutorado.

São Paulo: ECA/USP

Fabris, Annateresa (1994) *Modernidade*

*e Modernismo no Brasil*. Campinas:

Mercado de Letras. ISBN: 9788588840942

Lourenço, Maria C. (1995) *Operários da*

*Modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP.

ISBN: 8531408644

Zanini, Walter (1983) *História Geral da Arte*

*no Brasil*, v. II. São Paulo: Instituto Walter

M. Salles. ISBN: 13

### **Contactar o autor:**

iveblackwell@gmail.com

# 2. Interrupção

## enquadramento

Fernanda Maio

## autores

Cristiana Nogueira Menezes Gomes

Maria Raquel Nunes de Almeida Pelayo

Michel Zóximo da Rocha

Marta Negre Busó

Maria Cristina Ferronj

Lola García Suárez & Paco Lara-Barranco

# Interrupção

*Break*

**Fernanda Maio**  
conselho editorial

O processo criativo é feito de descontinuidades, interrupções e recomeços. A ausência preside muitas vezes à concepção da obra, porque através dela a presença é reforçada. O vazio é ponto de partida para a criação e procurado sobretudo como expansão infinita do espaço; lugar que queremos alcançar, ponto de chegada. Parar, ou romper, o contínuo, o fluxo, a ordem, a realidade é o que faz a arte.

A arte interrompe, irrompe, interroga e arresta. Os textos que compõem esta secção falam desta capacidade, auscultando as diferentes formas como a arte cria significação a partir da deriva e do inacabado, dos espaços intersticiais do desenho, de proposições dinâmicas poéticas, de alegorias de transitoriedade e degradação, de obras efémeras e míticas, e da capacidade evocativa da matéria mesmo quando se busca o vazio.

Cristiana Gomes aborda o conceito de livro de artista no campo expandido que a obra "Rasura" de Edith Derdyk constrói. O espaço é a tela em branco onde a escrita retorna à sua origem icónica. Entre o equilíbrio e a deriva, aproximação e recuo, a escrita é desconstruída e 'des-informada' dando espaço ao inacabado e ao informe. É no caos destes 'rabiscos' no espaço, no carácter inacabado da obra, que o desenho funda as suas infinitas possibilidades.

Da mesma relação íntima entre escrita e desenho trata Raquel Pelayo que, numa escrita centrada na obra gráfica de Ana Hatherly, propõe uma aproximação à unidade mínima do desenho – o 'neurónio gráfico' – para compreendermos que o desenho, não sendo uma linguagem como a escrita, mas precedendo-a, é efectivamente o "dispositivo matricial de todas as linguagens humanas."

O uso da linguagem escrita como médium artístico – alegadamente como aproximação da arte à vida, mas constituindo sobretudo uma estratégia de diferenciação do quotidiano -, é analisada por Michel da Rocha a partir da 'arte classificada' de Paulo Bruscky. Buscando a circulação alternativa proporcionada pelos media impressos, através da colocação de anúncios, o artista lograva a interrupção do real por meio de proposições dinâmicas que estabeleciam um diálogo poético entre arte e ciência.

De um outro tipo de descontinuidade fala o texto de Marta Negre Busó ao

apresentar a obra de Jordi Morell. Este artista usa ‘o buraco’ como alegoria para explorar a mutabilidade e a instabilidade da sociedade contemporânea patentes na desordem do espaço urbano. A ensaísta considera que esta obra corresponde a uma actualização do olhar romântico, o qual se enfoca, neste caso, no carácter transitório, de degradação e gasto de energia dos sistemas modernos.

Maria Cristina Ferrony fala também de ‘invisibilidade’ como característica da obra contemporânea; a invisibilidade dos afectos que resultam da capacidade que os objectos têm de dar corpo ao mito. É o que acontece, para a autora, na obra de Dione Veiga Vieira que, em “O Nascimento de Afrodite – sobre a origem e criação,” consegue uma obra efémera de pura sensação com base em objectos e matérias que encarnam, na harmonia do seu conjunto, a infinita possibilidade da criação - o puro devir.

Essa mesma capacidade evocativa da matéria é central na obra pictórica de Hernández Pijuan. É entre a superfície plena e o vazio, entre pintura como superfície e desenho rasgado até à tela, que nela surge a memória da paisagem. Lola Garcia Suárez e Paco Lara-Barranco analisam a produção dos anos 90 deste pintor e professor a quem não interessavam a representação ou o gesto, mas antes as possibilidades do vazio. Este despojamento buscou-o no quadro-objecto, mas também no seu papel marcante como professor.

**Contactar o autor:**

fernandamaio\_lisboa@hotmail.com

# O livro e o espaço no trabalho de Edith Derdyk

Cristiana Nogueira Menezes Gomes

Brasil, artista visual. Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea – linha de pesquisa: Processos Artísticos Contemporâneos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ. Graduação em Educação Artística com habilitação em História da Arte, UERJ. Professora na Universidade Federal do Amapá, UNIFAP.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo busca relacionar as questões presentes em alguns trabalhos de Edith Derdyk e os elementos constituintes do livro, criando um conceito ampliado do que seria o livro de artista na contemporaneidade, a partir da obra 'Rasuras', 1997.

**Palavras chave:** Edith Derdyk, livro de artista, arte contemporânea.

**Title** *A book and a space in Edith Derdyk's work*

**Abstract** This article relates the questions present in some works of Edith Derdyk and the elements that constitute a book, creating an amplified concept of what would be an artist's book nowadays based on the work 'Rasuras', 1997.

**Keywords:** Edith Derdyk, artist's book, contemporary art.

## Introdução

Este texto parte da análise de trabalhos da artista Edith Derdyk para refletir sobre como o livro, ou mesmo seus elementos compositivos, se personificam na arte contemporânea. Para isso, foi escolhido o trabalho 'Rasuras,' de 1997 como exemplo de questões presentes também em outras obras como: 'Entre,' 2000, 'Rasante,' 2002, e 'Corte,' 2002.

Edith Derdyk participa de exposições coletivas e individuais desde 1981 no Brasil e no exterior. Realizou em 2002 uma exposição individual no Centro Cultural São Paulo. Em 2003 realizou as individuais *Campo Dobrado* no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis e *Declive* na Haim Chanin Fine Arts em Nova York, EUA. Tem participado de Feiras Internacionais (Arco, Miami Basel) e tem trabalhos em coleções públicas no Brasil e no exterior.

## 1. O livro

O códice, ou códex, segundo o Dicionário do Livro, “é o nome dado pelos romanos às tabuinhas de madeira revestidas de cera em que escreviam e que eram ligadas entre si por um cordel [...]” (Pericão, 2008). Este é o formato que, ainda hoje, é adotado como o melhor para a apreciação da leitura, por sua portabilidade, praticidade, não só para o folheio, como também para o transporte e acomodação. Há um verdadeiro fetiche no manusear do livro, em que busca-se sentir pelo tato, a textura da capa, das folhas; pelo cheiro, as características que cada papel traz; pela visão, as diferentes tipografias utilizadas, as cores do papel impresso e da capa.

Uma questão importante levantada por Alberto Manguel é em relação às margens que circundam a mancha de texto e, que permitem a participação do leitor no livro, já que antes deste formato, era mais difícil disso ocorrer. A escrita que está para além do texto, subverte o original, e permite uma intervenção que particulariza o livro (Manguel, 1997). Podemos fazer uma analogia com a importância da margem para a escrita islâmica e as anotações que são feitas nela e, que representam a quebra dos limites do texto, o território do visível e do invisível, onde nada mais é dito e tudo pode-se dizer, um texto paralelo que poderá ser até mais importante que o próprio texto.

## 2. A linha e a rasura

No trabalho de Edith Derdyk, as linhas que escapam da parede (do livro em outra escala), são o extravasamento do texto, do que precisa ser dito, ou melhor, do que *não* precisa ser dito necessariamente. Este texto se movimenta, margem afora, ao mesclar dois espaços inconciliáveis, que convivem mas não se misturam. A rasura é eloquente, o espaço não a retém. Ela é um ruído, algo que não se decifra, pois é dito ao mesmo tempo e, por isso, cria o acúmulo de linhas. É a representação do traço nervoso, do erro, da violência sobre a palavra; ela coaduna com a força física do material, com a resistência empregada para a sustentação do trabalho. Ao mesmo tempo, temos a delicadeza do material, de uma única linha vista de perto quando nos aproximamos da obra (Figuras 1 e 2).

Linhas pretas que escrevem no espaço, que preenchem o espaço de vida. O espaço branco, como uma tela em branco esperando o primeiro rabisco. Este é o *leitmotiv* de sua obra. O primeiro risco, a primeira linha. Quando Anne-Marie Christin afirma que a origem da escrita é icônica, quer dizer, advém da imagem, podemos entender a rasura como a desconstrução da escrita, que retorna a sua origem. Isso fica ainda mais evidente ao aproximarmos o conceito de Christin, que diz que esta escrita é o pensamento na tela, e percebermos como se dá a construção do trabalho de Edith (Christin, 1996).

Quando olhamos 'Rasuras' de longe, vemos o todo, o rabisco, a massa preta que nos impede de fruir o texto (Figuras 3 e 4). São rabiscos no espaço, como



**Figura 1** Edith Derdyk, *Rasante*, 2002. 19.000 metros de linha preta de polyester, 9.000 grampos, 1 MDF 150 x 200 cm e 4 dias de montagem. Prêmio APCA, categoria Tridimensional. Centro Cultural São Paulo, São Paulo. Foto: cortesia da artista.

**Figura 2** Edith Derdyk, *Rasuras*, 2002. Cerca de 16.000 metros de linha preta de algodão, 9.000 grampos. 3 dias de montagem. Galpão Geis/Associação Ponte CulturalNurnberg - Alemanha. Foto: cortesia da artista.



**Figura 3** *Rasuras*, 1998. 60.000 m de linha preta de algodão, 22.000 grampos, 13 dias de montagem. Prêmio Artista Pesquisador – MAC Niterói. Foto: cortesia da artista.

**Figura 4** *Rasuras*, 1997. Cerca de 22.000 m de linha preta de algodão e 20.000 grampos, 13 dias de montagem. Foto: cortesia da artista.

os rabiscos que fazemos para apagar alguma palavra, quando riscamos até criarmos uma superfície compacta, chapada, uma massa de cor. É a Babel da escrita. É o local da incompletude. Derrida define a 'torre de Babel' como não só a configuração da 'multiplicidade irreduzível das línguas,' como também ressalta a incapacidade de totalização, saturação, acabamento de qualquer coisa da ordem da edificação (Derrida, 2002). O inacabado está presente como o espaço de mutação. Através do inacabado, do 'caos,' deste espaço de possibilidade, vai surgir o equilíbrio. O desenho não pode estar acabado. Ele tem que estar aberto a outras coisas. A idéia de vazio, de espaço de respiração, de reflexão estará contida neste algo mais.

### 3. A desmedida

Assim como o trabalho de Mira Schendel ressalta que a linha estimularia o vazio, vemos em Edith Derdyk, quando ela diz que "o preto povoa o branco, o branco esvazia o preto" (Derdyk, 2007) a questão da utilização da linha como elemento mediador entre a ausência e a presença, entre o dizível e o indizível. Haveria uma aproximação entre este vazio e a sensação do sublime de Kant? Será que podemos dizer, que tal como Lyotard conceitua as pinturas 'frias' de Barnett Newman como possíveis de serem sublimes, aqui teríamos o sublime por conta do 'ponto de mutação' que se faz presente? Lyotard pontua que:

*Parece-me indispensável voltar à Analítica do Sublime da Crítica da Faculdade do Julgar, de Kant, se quisermos ter uma idéia do que está em jogo no modernismo, na vanguarda, na pintura ou na música. (...) Desde há um século que as artes não encaram o belo como seu objeto principal mas sim como algo que diz respeito ao sublime (Lyotard, 1993).*

É claro que Kant nunca aceitou o sublime na arte por conta da arte ser apreensível, por ela se completar. Além disso o sublime está relacionado com a natureza e a vida moral, com a aceitação de certas circunstâncias desagradáveis através da experiência. Porém, segundo Lyotard, a experiência com a obra já não passa pelo belo, pela forma, pelos limites, mas sim pela desmedida. De certa maneira, este sublime estaria muito próximo do conceito de informe de Bataille (Bataille, 1995). Algo que é desmedido, que não tem limite: a desmedida da rasura, da quantidade de linhas, dos riscos no espaço, da tensão existente. Segundo Rosalind Krauss, Bataille vai caracterizar o informe como algo que desorganiza as outras categorias, algo que desconstrói, que nega o fato de que cada coisa possui uma forma que lhe é própria, que imagina o sentido que se tornou sem forma (Krauss, 1997). Como a Babel que não se completa nunca, que não se forma, a rasura desconstrói a escrita, des-informa.

Ao mesmo tempo, quando nos aproximamos do trabalho, temos a individualidade, as particularidades de cada fio. A eterna dicotomia entre o

todo e o particular, entre o perto e o longe. É esta dicotomia que cria o equilíbrio dinâmico do trabalho. Esse falso equilíbrio proporciona uma outra imagem que, de alguma forma, caminha junto com o conceito de sublime. O devaneio, de que Barthes trata em 'O neutro', é o outro par que falta para compor o trabalho. Segundo Barthes,

*À imagem mítica do equilíbrio pode-se opor uma outra imagem: a da deriva: uma oposição (conflito/paradigma) pode ser 'neutralizada' por bloqueio equilibrado das forças (dos termos do paradigma), mas também por finta, deriva para longe da dualidade antagonista. Entre equilíbrio e deriva, o que vem como diferença, como aquilo que está em jogo, é evidentemente a segurança (Barthes, 2003).*

A dualidade se faz presente seja na construção da obra, seja na apreensão da mesma. 'Rasuras' desperta interesse justamente por permitir este estranhamento, esta junção de sensações opostas. Temos que nos aproximar e nos afastar constantemente para nos relacionarmos com o trabalho. Ele cria um espaço de devaneio. Bachelard também irá tratar deste conceito através da questão da imensidão e da mobilidade/imobilidade. Assim,

*A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo (Bachelard, 1996).*

Essa imensidão é percebida no equilíbrio tenso das linhas e planos, no limite entre sustentação e estiramento, de uma falsa imobilidade. Ao experienciar este espaço, prendemos a respiração, sentimos este limiar entre o movimento e o estático. Só captamos esta imensidão reproduzida no trabalho por ela nos pertencer. Ele possibilita a rememoração, o reviver desta sensação. A fruição do trabalho também se vincula a este jogo de percepções conflitantes. É como o prazer da leitura, descrito por Barthes ao tratar da obra de Sade, que só ocorre quando há rupturas, colisões de códigos antipáticos. Segundo ele,

*O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza (Barthes, 2002).*

As linhas de Edith são o prazer corporal da escrita, que é trazido pelo gesto, de que fala Barthes. O gesto ampliado indispensável para a escrita no espaço. O corpo todo participa do processo. O corpo escreve.

## Conclusão

Ao analisarmos alguns trabalhos da artista Edith Derdyk, não podemos dar conta de todos os aspectos que são, na maior parte das vezes, apenas sugeridos durante o artigo. Sua produção apresenta inúmeros meandros e direcionamentos que variam na medida em que a artista experimenta novos meios e formas de trabalho. Procuramos aqui lançar algumas idéias para compreender a presença e a importância do livro na produção desta artista, assim como, perceber que o conceito de livro de artista pode ser ampliado, ao abarcar trabalhos que não fazem parte de uma idéia convencional deste tipo produção.

## Referências

- Bachelard, Gaston (1996) *A poética do espaço*. S. Paulo: Ed. Martins Fontes.
- Barthes, Roland (2002) *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Barthes, Roland (2003) *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bataille, Georges (ed.) (1995) *Encyclopedia Acephalica*. London: Atlas Press.
- Christin, Anne-Marie (1996) *L'Image écrite ou la Deraison graphique*. Paris: Flammarion.
- Derdyk, Edith (1997) *Referência sobre a obra 'Rasuras'* [Consult. 2010-12-30] Disponível em <http://www.edithderdyk.com.br>
- Derdyk, Edith (2007) *Desenhos*. São Paulo: A.
- Derrida, Jacques (2002) *Torre de babel*. Belo Horizonte: UFMG.
- Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain (1997) *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Lyotard, Jean-François (1993) *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papirus.
- Manguel, Alberto (1997) *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pericão, Maria da Graça; Faria, Maria Isabel (2008) *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: EDUSP.

## Contactar o autor:

cristiana.nogueira7@gmail.com

# Códigos ao Limite no Desenho da Escrita – Uma abordagem criativa da obra gráfica de Ana Hatherly

Maria Raquel Nunes de Almeida Pelayo

Portugal, artista visual. Licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, doutorada em Ciências da Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto. Professora auxiliar na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo aborda a obra gráfica de Ana Hatherly sob os pontos de vista da psicotecnologia que encara a escrita e o desenho como tecnologias da mente humana, e da teoria computacional da visão. Conclui-se que as representações gráficas de Ana Hatherly podem ser lidas como auto representações da mente humana.

**Palavras chave:** desenho, escrita assémica, poesia visual, psicotecnologia.

**Title** *A creative look on Ana Hatherly's work*  
**Abstract** This article is about Ana Hatherly graphic work. It develops a psicotechnological approach that faces writing and drawing as human mind technologies combined with the computational theory of vision. It claims that Ana Hatherly's representations can be thought of as human mind's self representation.

**Keywords:** drawing, asemic writing, visual poetry, psicotechnology.

## Introdução

Licenciada em Filologia Germânica na Universidade Nova de Lisboa e doutorada em Literaturas Hispânicas na Universidade da Califórnia em Berkley, Ana Hatherly, nascida no Porto em 1929, é uma multifacetada criadora e investigadora portuguesa.

## 1. Os desenhos da escrita do desenho

Inscrevendo-se a obra gráfica de Hatherly no campo da escrita assémica há que, antes de mais, reflectir sobre as relações entre estas duas entidades, o desenho e a escrita. As dificuldades de tal reflexão não advêm do campo da escrita ou não fora este um campo tão amplamente estudado mas sim do campo da teoria do desenho, um campo científico que se caracteriza pela sua imaturidade, tendência para o isolamento, introspecção e repetição e pela incapacidade de sustentação de um discurso crítico, embora ultimamente se verifiquem sinais de progressos (Garner, 2008). Objectando à semiologia o facto de se basear, em certa medida, na própria escrita, ou seja num dos códigos que se pretende delimitar, adoptamos o paradigma psicotecnológico, instrumento conceptual neutro que possui a vantagem de levar em consideração a sensorialidade humana, factor este que consideramos de grande importância no desenho. No enfoque psicotecnológico a comunicação é um fenómeno do homem pelo que a escrita é considerada uma tecnologia humana que dá continuidade e incrementa determinadas acções corporais humanas. No caso da escrita, ela é tida como uma tecnologia que dá continuidade ao cérebro, tomado este como complexo sistema neurológico e sensorial de interacção do homem com seu meio ambiente. Segundo McLuhan (1962) o ser humano dotado de próteses tecnológicas como a escrita alarga o seu conhecimento, e domínio sobre o mundo, porque as tecnologias aumentam a sua sensorialidade, o alcance dos seus sentidos.

A escrita alfabética resulta do casamento do desenho com a oralidade, autonomizando-se do desenho por via de um desenvolvimento abstractizante e codificante funcionando em termos de dissociação analítica, enquanto o desenho sempre opera em termos de sínteses inclusivas, (ou *gestalt* inclusiva). De facto, se a escrita separa, o desenho agrega, e se a escrita retira seu significado do signo já o desenho o coloca na posição e localização relativas entre os traços numa dada superfície. No desenho não há signos, já que o desenho é sim produtor de figuras, figuras estas que se quisermos podem ser lidas como signos no contexto de um código e tal é o caso da escrita. O desenho não é uma linguagem como a escrita, mas sim o dispositivo matricial de todas as linguagens humanas e que segundo Sheridan (2002) poderá ter desempenhado um papel relevante no próprio desenvolvimento da oralidade.

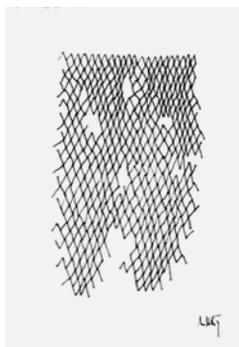
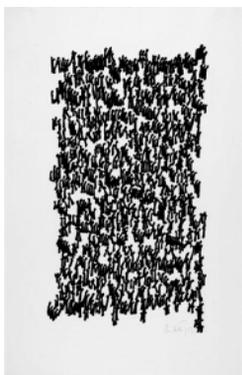
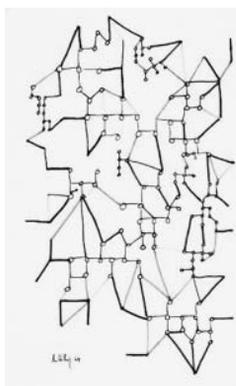
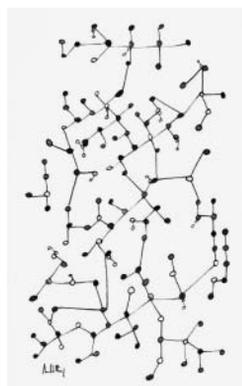
## 2. Percepcionar = representar = desenhar

Nos anos oitenta David Marr (1982) propôs uma teoria que alterou a forma como concebemos a visão, a teoria computacional ou representacional da visão, e enunciou o paradigma hoje aceite pela comunidade científica para o funcionamento neurológico da visão. Marr concebe a visão, como uma sucessão de computações independentes entre si e como representações mentais, sendo que

o vemos é a imagem final criada pelo cérebro e não uma imagem projectada. Partindo dos padrões de luz na retina, cada estágio computacional produz uma certa representação mental, que toma como input a anterior. Daqui resulta que toda a informação 2D é uma emanção directa do input retiniano enquanto a informação sobre a profundidade é uma construção mental indirecta e complexa, só realizada num segundo estágio que procede à interpretação do espaço a partir de certas pistas 2D. Isto explica porque é que sendo o desenho 2D nós somos capazes de 'ler' certas pistas gráficas como profundidade. Com base na nesta teoria e usando o enquadramento psicotecnológico é possível desenvolver uma concepção de desenho que se centraliza no 'plano do desenho'. Define-se este plano como o lugar bidimensional de todas as representações, sendo que à dimensão externa do plano do desenho (o suporte do desenho objecto) corresponde a dimensão interna do mesmo plano (a superfície imagética criada pelo cérebro visual). Assim, a primeira dimensão do plano do desenho está na dependência da segunda, funcionando como uma prótese passível do aumento das capacidades imagéticas internas iniciais do cérebro, destacando-se o aumento exponencial da memória visual. Da natureza do desenho, análoga à percepção visual, se retira que sua única geometria é a topografia o que lhe permite organizar-se segundo as mais diversas regras ou codificações de informação, transfigurando-se e permitindo os jogos entre codificações que Hatherly desenvolve.

### 3. O neurónio gráfico

A impossibilidade da leitura semântica conduz ou retroage o leitor/observador para a 'leitura' automática do desenho que a escrita também é. Tal verifica-se tanto no caso em que os signos mantêm a sua distribuição linear típica da escrita, seja no caso em que estes formam outras configurações, como acontece na poesia visual, o que por si só também despoleta imediatamente a "leitura" dos grafismos como desenhos. Para além do uso destes processos Hatherly usa também um processo desconstrutivo dos signos que podemos considerar operante de uma ultra-abstracção já que incide sobre os grafemas, signos estes já abstractos e que caracteriza a sua obra. O que nos move na obra gráfica de Hatherly é a forma como tal redução de um código, que é por natureza abstracto, resulta na criação de uma figura mínima do desenho que chamamos aqui de "neurónio gráfico:" uma entidade gráfica que misteriosamente emerge na sua obra remetendo para a representação da própria mente criativa. O 'neurónio gráfico' assume-se como a figura mais básica que se pode conceber e classificar como tal em desenho, embora tenha de possuir no mínimo dois elementos, já que o traço, sinal único do desenho, não chega a poder considerar-se uma figura pela sua concreção. É figura mínima, aquela na qual seja possível discernir duas partes diferenciadas como corpo e membro ou núcleo e extensão, como os traços da escrita cuneiforme, a vírgula, ou o espermatozóide.



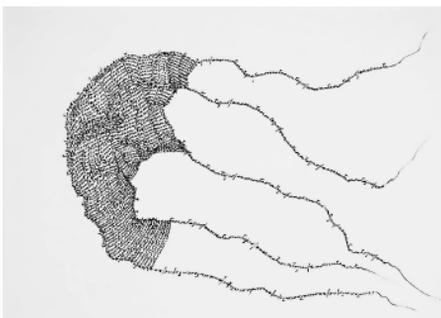
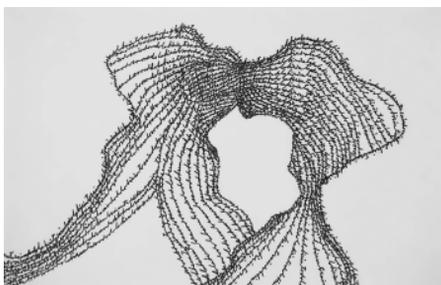
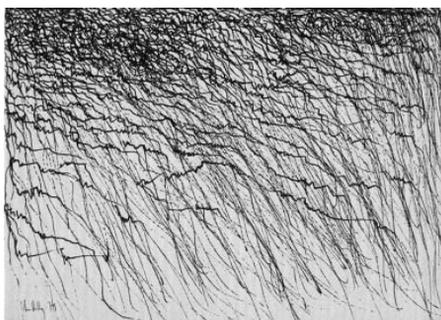
esquerda-direita / cima-baixo

**Figura 1** Ana Hatherly, 1964, *Sem título*. Caneta de feltro sobre papel, Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

**Figura 2** Ana Hatherly, 1964, *Sem título*. Caneta de feltro sobre papel, Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

**Figura 3** Ana Hatherly, 1967, *Sem título*. Tinta sobre papel, Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

**Figura 4** Ana Hatherly, 1969, *Sem título*. Tinta sobre papel, Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.



**Figura 5** Ana Hatherly, 1979, *Escrita Descendente*. tinta sobre papel, Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

**Figura 6** Ana Hatherly, 1998, *Escuta o Conto Profano*. tinta sobre papel, 15X21 cm, Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

**Figura 7** Ana Hatherly, 1997, *O Encontro*, tinta sobre papel. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

#### 4. As escritas figuradas de Hatherly

Obras realizadas em 1964 (Figuras 1 e 2) mostram que desde o início do seu trabalho gráfico Hatherly se ocupa desta desconstrução do signo numa busca de figuras simples, de apenas duas partes, que se caracterizam pelo seu carácter conectivo e que inicialmente se desenvolve na procura de conexões topográficas no plano do desenho.

Estas experiências iniciais desenvolvem-se surgindo em diversos trabalhos seguintes proliferações de figuras, que formam um autêntico tecido, levando a conexão entre 'neurónios gráficos,' ao máximo como se pode observar em desenhos de 1967 e 1969 (Figuras 3 e 4).

Note-se que a bidimensionalidade do desenho é afirmada pela quase total ocupação do espaço, sem qualquer sugestão explícita de profundidade. Posteriormente, surgem desenhos mais interessantes como *Escrita Descendente* (Figura 5). Aqui, os 'neurónios gráficos' exibem longas caudas disponíveis para conexão. A distribuição dos agitados grafismos no plano do desenho sugere a existência de uma inclinação do mesmo através da textura cujo grão é mais largo perto do observador e progressivamente diminui. Uma leitura alternativa, é o de uma escrita mais densa na parte superior do desenho que se desfaz caindo.

A tensão que a duplicidade de tais leituras cria, resulta numa imagem muitíssimo estimulante visualmente. Desenhos posteriores (Figuras 6 e 7) apresentam grandes figuras formadas por sequências de palavras caligráficas que tecem superfícies e são, também elas, figuras mínimas. Quais figuras fantasmagóricas do 'neurónio gráfico' exibindo as características exibidas nos desenhos anteriores: núcleo e elementos de conexão. A caligrafia é o que molda as formas nestes desenhos, produzindo superfícies cuja tridimensionalidade resulta das variações da malha do texto que se molda à figura, moldando-a.

#### Conclusão

Nestas aparições gráficas que são os desenhos de Hatherly e transversal a todos eles, neste interstício entre o mais puro desenho e a mais aberta caligrafia encontramos esta figura fantasmagórica insinuante que os anima, e à qual chamamos, provocadoramente de 'neurónio gráfico.' É pela sua estrutura, conectividade, geração de superfície e grande configuração formal que fazemos esta analogia com os neurónios, propondo que o caminho da abstracção poderá chegar aí: não ao concreto, mas à algo involuntária representação do funcionamento da própria mente. Esta parece-nos a mais intrigante vertente do trabalho de Hatherly pelo que possui de intuição e de reflexão sobre os processos cognitivos. Hatherly tem cristalina noção da íntima relação e das especificidades do desenho e escrita, as quais tentámos enquadrar nos pontos anteriores desta comunicação.

## **Referências**

Garner, Steve (2008), Towards a Critical Discourse in Drawing Research .*Writing on Drawing – Essays on Drawing Practice and Research*. Chicago: University of Chicago Press.

Marr, David (1982), *Vision – A Computational Investigation into Human Representation and Processing of Visual Information*. New York: W.H. Freeman and Company.

Sheridan, Susan (2009), *Saving Literacy: How Marks Change Minds*. s/l: Infinity Publishing.

## **Contactar o autor:**

mpelayo@arq.up.pt

# Arte classificada em Paulo Bruscky

Michel Zózimo da Rocha

Brasil, Artista Visual. Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Visuais pela UFRGS.

Especialização em Arte e Visualidade pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bacharelado e Licenciatura em Desenho e Plástica pela UFSM, Rio Grande do Sul.

Artigo completo submetido em 30 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** O presente artigo aborda a produção do artista brasileiro Paulo Bruscky, abrangendo o jornal impresso como suporte de inserções poéticas e como meio alternativo de circulação do trabalho artístico.

**Palavras chave:** inserção, anúncios, classificados, arte contemporânea

**Title** *Paulo Bruscky's ad art.*

**Abstract** This article discusses the production of the Brazilian artist Paulo Bruscky, covering the newspaper as a medium for poetic inserts and as alternative means for circulation of the artwork.

**Keywords:** insertion, announcements, classifieds, contemporary art

## Introdução

O pernambucano Paulo Bruscky pode ser considerado um dos artistas brasileiros que representa o recorte de uma geração setentista, através de incursões conceituais que tentaram aproximar proposições artísticas da vida. Ações, performances, intervenções em espaços públicos e privados, colagens, objetos, instalações, fotografias, cartazes, postais, entre outras linguagens, caracterizam a poética de Bruscky. Aqui podemos ressaltar duas importantes características que perpassam a produção de Paulo Bruscky, a palavra como atitude poética e os meios e as tecnologias comunicacionais como seus dissipadores. Em Paulo Bruscky, as palavras podem comunicar projetos absurdos, tais como *Composição Aurorial*, anúncio publicado nos classificados do *Jornal do Brasil*, em 1976.

## Inserções em Meio Impresso

Lembremos a situação social e política, instauradas no Brasil, na época em que Bruscky realizou tais ações. Naquele período, o país passava por uma distensão lenta, objetivando a re-implantação do sistema democrático. Os termos

'lento, gradual e seguro' que, teoricamente, adjetivavam o processo de transição de um regime ditatorial para um panorama democrático, foram propostos durante o mandato do Presidente militar Ernesto Geisel. Apesar do ano de 1975 ter representado mudanças na paisagem social brasileira, acerca da abertura do regime militar e do retorno de exilados políticos, podemos nos questionar acerca do adjetivo 'seguro'. A morte por enforcamento do jornalista Vladimir Herzog, ainda em 1975, nas dependências do DOI-CODI, exemplifica a fragilidade de tal adjetivo, demonstrando interesses de acobertamento da real situação implantada após o golpe militar de 1964.

Nesse período, o uso dos serviços dos Correios, através de trocas postais, foi um dos vetores empregados na amplificação e na circulação de mensagens, pelas quais a arte de Bruscky se [des]materializava em comunicação e trânsito, burlando o regime ditatorial. Segundo Cristiana Tejo:

*Apesar da repressão, as mensagens de Paulo Bruscky urgem em ganhar o mundo. Uma das frases mais presentes nos telegramartes expressa bem esse sentido de urgência: "Arte do meu tempo. Tenho pressa." O sistema de circulação dos Correios e os novos meios que surgem (como o fax) são a melhor maneira de furar a censura tanto da Ditadura Militar quanto da distância territorial de seus pares (Tejo, 2009: 11).*

Nos anos setenta, a Equipe Bruscky & Santiago, formada por Paulo Bruscky e por Daniel Santiago, lançou uma série de anúncios em jornais brasileiros de mídia e grande circulação, configurando uma espécie de *Arte Classificada*. Desse modo, a produção de Bruscky e de Santiago nos interessa pelos jogos criados através do uso de meios impressos pré-existentes. Por meio dos anúncios publicados em jornais, a Equipe Bruscky & Santiago articula uma prática pautada por uma espécie de contra-informação, cujas bases de desenvolvimento estão centradas na linguagem e na circulação desta, por meio de atentados críticos e poéticos, inserindo-os no sistema mercantil. Sobre o uso da publicação jornal, Cristina Freire observa:

*Trata-se, no limite, de uma forma de fazer poesia marginal e de vê-la circular em circuitos alternativos. Essa estratégia orienta-se pela ideia de criar um ruído nos mecanismos de controle da informação. A página impressa de um jornal convencional alinhava várias proposições muito caras aos artistas naquele momento, como por exemplo, encontrar outros espaços de exposição para troca de informações artísticas além de galerias e museus, ir ao encontro de um público muito mais amplo e diversificado e, finalmente, eliminar qualquer possibilidade de fazer obra-mercadoria (Freire, 2006: 46).*

Em 1976, através do anúncio *Composição Aurorial*, a dupla de artistas procura patrocinadores para realizar o seguinte projeto: "expor uma aurora tropical ar-

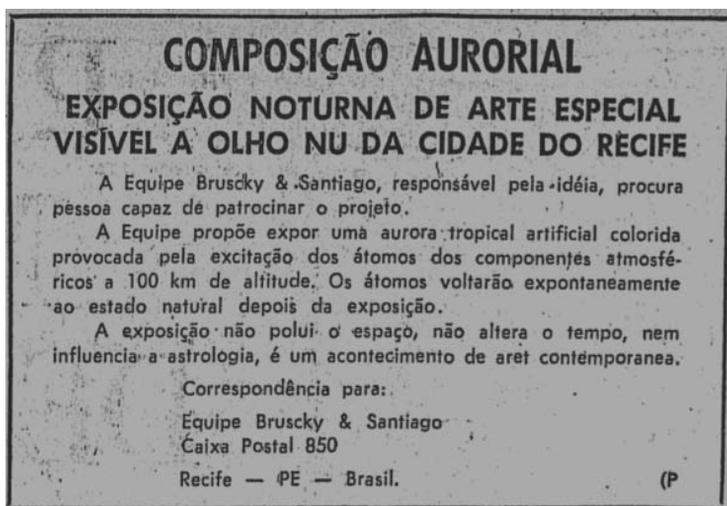


Figura 1 Equipe Bruscky & Santiago.  
*Composição Aurorial* (fragmento de jornal), 1976.

tificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude” (Figura 1). Nesse mesmo anúncio, os dois artistas prosseguem: “A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea.” Nessa perspectiva, a potência poética dos anúncios que operam seguindo essa lógica pode estar, muito mais, na imprecisão do pensamento que imagina a ação proposta por Bruscky e Santiago, do que no próprio conteúdo anunciado.

Assim, o jornal impresso se porta como meio expansivo de inserções ruidosas, muitas vezes invisíveis. Poderíamos nos perguntar: Quantos leitores perceberam ou viram os anúncios de Bruscky e de Santiago? Ou, de outro modo, quantos leitores apreenderam o anúncio como uma proposição artística? No caso de Bruscky, a transgressão de certos sistemas de informação e de redes comunicacionais, exemplificada pela arte postal ou pelos anúncios em jornais, pode representar a ampliação do lugar social da arte. O jornal, como veículo midiático, seria um meio de contato com um público mais amplo, apesar desse público, possivelmente, desconhecer a fabulação de tais anúncios. Ao anunciar a produção ou a procura de bens, de serviços e de estranhos projetos de máquinas e aparelhos fantásticos [*Máquina de Filmar Sonhos, Borrachas para Apagar Palavras, Eletroencefalógrafo Musicado*] deflagra-se a impossibilidade classificatória típica do meio impresso e a sua dinâmica de leitura. Conforme Cristina Freire:

*No caso da arte classificada, este lapso, entre a leitura automática e cega dos classificados e a pausa poética irreverente forçada pelos anúncios non-sense,*

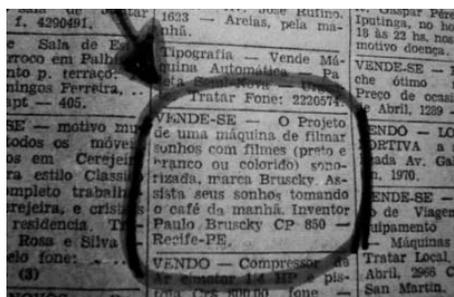


Figura 2 Paulo Bruscky, *Máquina de Filmar Sonhos* (fragmento de jornal), 1977.



Figura 3 Campanha publicitária de *Yumemi Kobo* [Máquina dos Sonhos], 2004.

*revela uma estratégia de guerrilha urbana em favor da poesia, sufocada pelo hábito e pela mediocridade vigente* (Freire, 2006: 49).

Por certo, deve haver no futuro de uma imagem – algo que a antecede como projeto de construção, conceito ou ideia. Acessar o momento anterior de uma imagem, tendo a consciência de que o objeto alcançado será a sua projeção, talvez só se efetive no campo da ficção em ciência ou em arte. Parte do imaginário da ficção científica, o qual povoava livros nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta – hoje ocupa o plano do concreto. Lembremos do *Grande Irmão*, [George Orwell], da *Viagem a Lua* [Júlio Verne], das transgenias do Dr. Moreau [H. G. Wells]. Do mesmo modo, certas propostas originárias da arte efetivaram-se pela ciência, como é o caso das invenções de Paulo Bruscky. Sobre a máquina de filmar sonhos inventada, em 1977, por Bruscky (Figura 2), a curadora Cristiana Tejo narra que: “Em 3 de novembro de 2004, a revista *Veja* publicou uma experiência realizada no Japão com uma máquina semelhante” (Tejo, 2009: 17).

Trata-se da *Yumemi Kobo* [Máquina dos Sonhos] desenvolvida pela empresa *Takara* e se diferencia do projeto de Bruscky, pois não filma e sim induz sonhos escolhidos pelos seus usuários (Figura 3). Como projeto artístico, o anúncio de Bruscky articula poesia e conteúdo *non sense*, promovendo possíveis rupturas na leitura padronizada de um jornal, pois, criam-se, através da inserção textual, imagens poéticas de uma *máquina de filmar sonhos*, articulando relações entre ciência e arte.

### Conclusão

De certa forma, a subversão do *modus operandi* de um jornal, através da publicação de enunciados absurdos, configura-se pelo uso de espaços discursivos pré-existentes, onde o desejo de ampliar as fronteiras entre arte e vida, ao ponto de fazê-las sumir ou de torná-las invisíveis, reflete uma lógica de pensamen-

to em detrimento de um fazer manual. Subvertendo o emprego dos canais de comunicação, através de inserções em meios impressos pré-estabelecidos, a poética de Paulo Bruscky carrega consigo a ideia implícita de circulação e disseminação. Assim, podemos observar que os anúncios de Bruscky são proposições dinâmicas que estabelecem um contato efetivo com um público leitor. Quando não percebidos como arte, os mesmos operam como lacunas de uma leitura diária.

Para finalizar, cabe ressaltar que os anúncios de Bruscky foram escolhidos, não apenas pelas suas inserções em meios impressos, mas também pelo diálogo estabelecido entre arte e ciência. O caráter inventivo da ciência pode ser equivalente aos modelos contemporâneos de representação da imagem, através dos quais a ficção em arte dialoga com experimentos científicos. Quando ultrapassados pelo tempo da ciência, tais experimentos tomam a dimensão do poético. Enquanto criações em arte, os mesmos ajudam-nos a pensar: os processos de instauração de imagens poderiam se dar através de textos?

#### **Referências**

Freire, Cristina (1999) *Poéticas do Processo:*

*arte conceitual no museu.* São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-096-6

Freire, Cristina (2006) *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia.* São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco.

ISBN: 85-86206-43-1

Tejo, Cristiana (2009) *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos.* Recife: Zoludesign.

ISBN: 978-8560411-02-3

#### **Contactar o autor:**

ideiasquenaoderamcerto@gmail.com

# El agujero como alegoría. Un recorrido por la obra de Jordi Morell

Marta Negre Busó

Espanha, artista. Doctora en Bellas Artes y Profesora do Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

**Resumen** Jordi Morell (1975) utiliza el "agujero" como "leitmotiv" y metáfora para desarrollar una obra que se inmiscuye en ramas tan diversas como lo social, lo político, lo científico o lo estético. Este término, en sus múltiples acepciones y sinónimos (abertura, laguna, falta, pérdida, intervalo, cavidad, etc.), le sirve para acercarse a situaciones contemporáneas, donde lo estable es una ilusión y la seguridad, esa meta que fácilmente puede ser derribada.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, urbanismo, agujero, entropía, Jordi Morell.

**Title** *The hole as allegory: reviewing the work of Jordi Morell*

**Abstract** Jordi Morell (1975) uses the "hole" as a leitmotiv and metaphor to develop a work that explores areas as diverse as the social, the political, the scientific and the aesthetic. He uses this term, with its plethora of meanings and synonyms (opening, gap, loss, interval, cavity, etc.) to approach contemporary situations, where stability is an illusion and safety a goal which can be easily destroyed.

**Keywords:** contemporary art, urbanism, hole, entropy, Jordi Morell.

## Introducción

*Mind the gap* es la frase que repetidamente suena en la megafonía del metro de Londres para advertir a los usuarios del hueco que hay entre el tren y el andén. Este anuncio se ha convertido para los turistas en un símbolo de la ciudad. Jordi Morell lo considera lo suficientemente sugerente como para apropiárselo en el título de su tesis doctoral (Morell, 2010). De hecho, la traducción literal –*cuidado con el agujero*– ya de por sí enigmática, le sirve como guiño para introducir su investigación teórica y práctica: los múltiples sinónimos del término los utiliza para hablar de la forma de habitar y transitar del ser humano en el contexto post-industrial.

### 1. La ruina contemporánea

El arte occidental ha demostrado una gran fascinación por las ruinas. Este interés no ha mermado en la actualidad, pero su fisonomía sí ha cambiado:

las columnas griegas que cautivaban a los artistas del *quattrocento* o los restos góticos que maravillaban a los románticos, son los actuales edificios abandonados fruto del crecimiento urbanístico desorganizado. Morell se adentra en las metrópolis y sus periferias en busca de estos "monumentos" y de sus procesos de mutación. El suyo no es el pasear *baudeleriano*, que se sumerge en el barullo de la modernidad, sino un *dejarse llevar* que le proporciona encuentros con un tejido urbano en continuo cambio. Si todo es ruina de lo que le precedió; caída y levantamiento se convierten en hechos cíclicos e inseparables de nuestra historia (Solnit, 2006: 118), y sus vestigios en la evidencia del paso del tiempo. Siempre ha sido así, pero la sociedad contemporánea ha potenciado esta visión: la ciudad y el paisaje son alterados constantemente. Para Morell, el agujero simboliza un intervalo entre dos estadios: el indicio de que algo estuvo allí –ya sea un edificio, una montaña o un árbol– y la señal de que alguna cosa lo precederá. Por ejemplo, en *78 fotografías* (2006-2008) (Figuras 1 y 2), trabaja a la manera del fotógrafo archivista, capturando imágenes de cavidades que encuentra en su deambular: piscinas, desagües, socavones producidos por obras de ingeniería, arquitecturas derruidas, etc. Las fotografías son presentadas en una proyección junto a la pieza *S/T (Forma negra)* (2008), pintura negra y geométrica realizada directamente en la pared, que simula un agujero en los límites del espacio. Una obra efímera que desaparecerá, igual que la mayoría de los referentes fotografiados. El hundimiento es otro sinónimo de agujero; así, en el vídeo *Forat (Keep clear)* (2006) (Figura 3), el plano fijo de una escena urbana muestra una brecha –cuyo origen desconocemos– en medio de la calzada, justo al lado de unas letras que invitan a mantenerla limpia. La ironía está presente, así como el encuentro contradictorio de dos realidades. De igual manera, *Treball davant model* (2007) yuxtapone dos situaciones paralelas: unos operarios realizan un agujero delante de la prisión Modelo de Barcelona. Aquí el hoyo despliega significados dispares, que van de la simple obra de canalización a una metáfora sobre la huida: otra de las finalidades del agujero, sobre todo para los presos. Estas obras, filmadas desde la mirada del *voyeur* que adopta la actitud del jubilado obsesionado con la evolución de las construcciones, son tiempos suspendidos que contrastan con el ir y venir de la gran ciudad.

De hecho, a Morell le interesa sacar a la luz situaciones mundanas de desorden y desgaste que se suceden en el palimpsesto urbanístico. En su trabajo adapta el concepto de entropía, haciendo referencia al artículo de Robert Smithson (Smithson, 1966). La entropía es una cantidad física que mide el nivel de degradación de la energía de un sistema. La degradación de la energía, o aumento de entropía, está ligada a un aumento del desorden (Monod, 1970: 209-210). Por tanto, la especulación y la expansión descontroladas de los suburbios contribuyen a una arquitectura de la entropía, donde se favorece el desorden urbanístico y el aumento de desechos. Precisamente, en el díptico *Entropic*



Figura 1 y 2 Jordi Morell (2006-2008) 78 fotografías (selección).  
Fotografías proyectadas. Imagen decidida por el artista.



**Figura 3** Jordi Morell (2006) *Forat [Keep clear]* (fotograma). DVD 3'05". Imagen decidida por el artista.

**Figura 4 a 7** Jordi Morell (2008) *Container #2#4#5#6*. Impresión offset, 10,5 x 15 cm. c/u. Imágenes cedidas por el artista.

*Landscape* (2008) se hace referencia a esta noción. La propuesta trata las obras de los túneles de Bracons, una infraestructura pública, polémica, que altera un paraje natural. El artista no nos muestra los túneles, sino el terreno colindante cubierto por grandes lonas blancas sujetadas por multitud de piedras. La serie se compone de dos impresiones en blanco y negro, en las que ha pintado con *spray* dos puntos de color naranja fluorescente, intentando recuperar un orden dentro del caos con unas imágenes ambiguas y de tinte irreal.

En *Container* (2008) (Figuras 4 a 7), el concepto de entropía vuelve a estar presente. La serie de postales que configuran la obra muestran contenedores de desechos urbanos. El espectador se las puede llevar, como si se tratasen de *souvenirs* de la sociedad contemporánea. Los agujeros no están presentes; en cambio sí los restos o excedentes que estos producen.

## 2. El excedente

En una entrevista (Morell, 2008) el autor explica precisamente su interés por el concepto de excedente de Georges Bataille. Según el pensador francés, el organismo vivo recibe más energía de la necesaria para el mantenimiento de la vida. La energía excedente puede ser utilizada para el crecimiento de un sistema; si este no puede crecer más, hay que perderla necesaria y voluntariamente o, por el contrario, gastarla de forma catastrófica (Bataille, 1987: 57-58). A partir de aquí, explica la noción de gasto improductivo: un sacrificio sin lucro ni utilidad, que irremediamente el hombre se ve forzado a realizar. Si bien Bataille aplica este concepto al terreno económico, a Morell le interesa cómo se gasta el excedente de energía en el ámbito cotidiano. Por ejemplo, en *WQP project / Energía cotidiana perdida* (2004-2010), fotografía atletas de maratones de grandes ciudades europeas, evidenciando cómo la dilapidación de energía de estos corredores no reporta ningún uso productivo para la sociedad. Irónicamente, esta obra se puede relacionar con el vídeo *Gos Albayín* (2005), donde se ve repetidamente a un perro dando vueltas en un patio, siguiendo el perímetro que le permite la cadena. En la misma línea, es significativo el proyecto aún sin realizar *Tunnel for humans as animals* (2009). Se trata de un circuito elíptico elaborado con un tubo inflable transparente de 1,35 m. de diámetro, por donde entraría el espectador. Éste, si recorriese el espacio, se convertiría en un actor contemplado desde el exterior. El complejo estaría instalado dentro del edificio del antiguo canódromo de Barcelona, creando una analogía con las carreras de perros realizadas anteriormente en dicho lugar. Cabe decir que, para moverse, la persona tendría que adoptar una postura similar a la del *homo sapiens*. En la forma del túnel – otro símil de agujero – se pueden establecer relaciones con el mundo del espectáculo y los parques temáticos infantiles, destinados al derroche de energía, así como también con estructuras propias del ámbito científico – como el acelerador de partículas – que experimenta, precisamente, con elementos energéticos.



**Figura 8** Jordi Morell elaborando la pieza *Dark Matter* (2009).  
Imagen cedida por el artista.

### 3. El negro como agujero

El negro aparece repetidamente en las obras de Morell. De hecho, al visualizar mentalmente un agujero lo imaginamos de este color. Esta relación poética la utiliza para desarrollar conceptos como la pérdida o la absorción, a la vez que aborda lo urbano y lo científico.

En la pieza *Dark Matter* (2009) (Figura 8) tapa estrellas en la imagen de una constelación, convirtiéndolas en agujeros negros, los cuales, como sabemos, engullen todo lo que los rodea. Del astro deja sólo visible su entorno, una frontera de luz que equivaldría al *horizonte de sucesos*: los rayos luminosos que están a punto de escapar pero que no lo consiguen (Hawking, 2009: 105). Morell evidencia la pérdida, dejando sin pintar un pequeño perfil, indicando que antes allí había una estrella.

Sus piezas escultóricas (Figura 9), reproducciones a escala real de palés y contenedores utilizados en la construcción, también están lacadas en negro. Estos objetos están vacíos, no contienen desechos industriales. Aunque su neutralidad recuerda a las esculturas minimalistas, aquí se intuyen los usos de los modelos originales: el negro brillante visualiza todo lo que tiene a su alrededor, como si se tratara de un espejo, pues estas esculturas siguen siendo contenedores de lo que les rodea; absorben de la misma forma en que lo hacen los agujeros negros.

### Conclusión

Para el artista, el agujero es el pretexto para elaborar metáforas sobre la sociedad contemporánea. En la mayoría de los casos, sus referentes provienen del tejido urbano, donde considera que se desarrolla la historia actual gracias



**Figura 9** Jordi Morell (2009) *Superficie negra en quatre parts*. Laca sintètica sobre madera. Imagen cedida por el artista.

a la acción ejercida por las personas sobre el lugar, así como el efecto que éste causa en los individuos: espacios anónimos donde *se experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos*. (Augé, 1996: 122). Sus obras nos hablan de la mutabilidad del territorio y de la inestabilidad de la sociedad actual.

### **Referencias**

Augé, Marc (1996) *Los "no lugares."* *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 84-7432-459-9

Bataille, Georges (1987) *La parte maldita*. Barcelona: Icaria. ISBN: 84-7426-130-9

Hawking, Stephen (2009) *Breve història do tempo*. Lisboa: Gradiva. ISBN: 978-972-662-010-5

Monod, Jacques (1970) *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Barcelona: Barral Editores. ISBN: 0-350-61197-1

Morell, Jordi (2010) *Mind the gap. El forat habitat i transita en l'art contemporani*. Barcelona: Departamento de Pintura de la Universidad de Barcelona (inscripción tesis doctoral).

Morell, Jordi (2008) "Ocupació temporal de l'espai amb negre com a contenidor" publicació DVD en Pascual, Núria (coordinadora) *Rodàlies 2*. Olot: Transversal. Xarxa d'activitats culturals.

Smithson, Robert (1966) *Entropy And The New Monuments* [Consult. 2011-01-24]. Disponible en [http://www.robertsmithson.com/essays/entropy\\_and.htm](http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm)

Solnit, Rebecca (2006) "La memoria de las ruinas." *Exit: imagen y cultura*, ISSN: 1577-2721. n. 24.

### **Contactar o autor:**

[martanegre@ub.edu](mailto:martanegre@ub.edu)

# Dos perceptos, dos afectos, do mito, das sensações, dos objectos

Maria Cristina Ferrony

Brasil, artes visuais e restauro de obras de arte.  
Afilhada no Centro Universitário UniRitter, Porto Alegre.  
Bacharelado em Artes Visuais e Mestrado em Educação.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Análise da obra "O Nascimento de Afrodite – sobre a origem e criação" de Dione Veiga Vieira que, a partir de seus efeitos de superfície, promove uma perspectiva diferenciada. A análise foi realizada buscando uma aproximação com os conceitos filosóficos de Gilles Deleuze e Felix Guattari.

**Palavras chave:** arte contemporânea, sensação, percepto, afecto, objeto.

**Title** *Out of percept, affection, myth, sensation, object*

**Abstract** Analysis of "The Birth of Aphrodite - the origin and creation," by Dione Veiga Vieira, a work that promotes a differentiated perspective through its surface effects. The analysis seeks a rapprochement to the philosophical concepts of Gilles Deleuze and Felix Guattari.

**Keywords:** contemporary art, sensation, percept, affect, object.

Dione Veiga Vieira possui especialização em Artes Plásticas: Suportes Científicos e Práxis. De 1989 a 1992, viveu na Alemanha, onde manteve atelier de arte na associação Stadtkunst E.V. Köln. Vive atualmente em Porto Alegre, onde trabalha com instalações, objetos, esculturas, fotografia, desenho, literatura, produção de textos de arte e curadoria. Das exposições individuais, destacam-se: *A Liquefação e a Decantação*, 2008, na Galeria Gestual - POA; *Fragments Primordiais*, 2004, no MAC/RS e *A Calcinação, a Unção e a Floração*, 2002, no MALG, em Pelotas. A obra *O Nascimento de Afrodite* (Figura 1) foi apresentada na mostra *Casa Fechada* na CCMQ, com obras de mais seis artistas que trabalham a temática do corpo como metáfora da casa e vice-versa.

*O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação* é uma escultura-instalação, composta por um artefato oval de cerâmica, um tecido de algodão tingido com argila, uma banquetta de madeira, um pêndulo de chumbo, uma esponja vegetal



**Figura 1** Dione Veiga Vieira, *O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação*, 2007 - 2008.



**Figura 2** Dione Veiga Vieira, *Fotomontagem*

embebida em argila, uma tigela em cerâmica com água e argila e uma fotografia (sobreposição de imagens digitais). Veiga Vieira parte da utilização de objetos praticamente *in natura*, objetos perfeitamente reconhecíveis na sua aparição, o oposto da imagem abstrata, a não ser pela fotografia, em que as imagens digitais sobrepostas confundem até certo ponto a legibilidade do objeto.

Essa obra não mais existe. Apenas a foto que compunha a obra restou como o último vestígio material do conjunto (Figura 2). A natureza prosaica dos materiais utilizados na sua composição determina a efemeridade como parte de seu processo e dá visibilidade aos fenômenos e alterações químicas da matéria frágil. – “[...] a duração do material é muito relativa, a sensação é de uma outra ordem, e possui uma existência em si enquanto o material dura” (Deleuze & Guattari, 2007: 248). Os registros fotográficos, realizados quando a obra esteve exposta, reforçam a idéia da assepsia cerimoniosa dessa composição, um bloco de sensações, um composto de perceptos e afectos, guardado em suspenso.

*O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração (Deleuze & Guattari, 2007: 216)*

Um assalto ao nosso bem arranjado senso estético, *O Nascimento de Afrodite* é como que uma educação do olhar, que se obriga a lhe perceber como algo muito belo. Essa composição visual é de uma peculiar harmonia, em que nada parece exceder nem perturbar o equilíbrio do conjunto. À sensação de fragilidade na apreensão do pequeno objeto (o ovo) que se acomoda na superfície aparentemente instável do tecido, contrasta uma atitude de acatamento por seu imperioso e solene estado a nos capturar em veneração como que diante de um objeto sagrado. Quanto tecido em barro será necessário para suportar o peso da criação? Quanto nos revela em 'possíveis' esse objeto hermético – o ovo? Ao escorregar nosso olhar pelas carnes que o sustentam confirmam-se as dores e os suplícios da inexorabilidade do nascimento, a violência dos órgãos na conformação do novo corpo. Absoluto, perfeito, o ovo impõe-se como a obra de arte mesma, nunca um fim, mas algo a tornar-se outro. Um devir. Segundo Deleuze, o ovo é pura sensação, é corpo sem órgãos - CsO - termo nomeado por Antonin Artaud em seus escritos e adotado por Deleuze para dizer do estado de um corpo 'antes' da representação orgânica, mas é um corpo pleno de intensidades, 'limitares ou níveis' (Deleuze, 2007: 51). É "campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)" (Deleuze & Guattari, 2004: 15). É o grau zero, um nada que é tudo, onde tudo pode vir a ser.

Essa obra, intensamente fecunda na produção de sentidos, traz no título sua alusão ao mito da beleza. Na exaltação do mito, o momento mágico da sua criação, o paroxismo do belo. A qualidade estética de sua composição, portanto, é asseverada pelo mito. Afrodite, na mitologia grega, a deusa do amor, da beleza corporal e do sexo. O momento sublime de seu nascimento é uma passagem obscura da mitologia em que diferentes versões o descrevem, e ficamos a sondar, sobre essa versão apresentada por Veiga Vieira. Parecendo recusar peremptoriamente uma deificação clássica, o mito revela-se, apesar disso e ostensivamente, na escolha por materiais carregados de eflúvios indicativos, a começar pelo "ovo," e sua associação primeira à origem, ao nascimento, à própria vida manifesta na máxima perfeição da forma. E o que o acomoda, as peles do elemento terroso, que, na cultura judaico-cristã, também remete à criação – o homem moldado em barro por Deus. Se à obra colarmos nosso entendimento matérico do que seja o nascimento, a carne, a secção e o sangue, a natureza animal desse acontecimento irrompe no protuberante tecido pintado de argila. A banqueta revela sua condição prestimosa, como a superfície de amparo que sustenta a carne, o altar que a recebe; o pêndulo demarca o centro, o vetor, e promove a unção da esponja vegetal com o continente do receptáculo configurado na tigela, a água argilosa contida na concha de Afrodite (Figuras 3 e 4). De onde somos levados, através desse recuo de entidades, a vislumbrar aí o momento



**Figuras 3 e 4** Dione Veiga Vieira.  
*O Nascimento de Afrodite*. Detalhes da obra.

da fecundação? No ósculo em suspenso, a união entre as carnes.

Nesse movimento apenas descrevo o que se dá a ver e o digo à minha maneira, ou à maneira que de mim se acerca. Mas há um entendimento inato das coisas, dos objetos que valem por si mesmos como puros perceptos. Não há como nos desvincularmos dos sentimentos ulteriores de que somos constituídos, que não estão nas lembranças, numa nostalgia fixada em um lugar ou tempo definido, mas que submergem na presença de determinados indicadores pelos quais somos invadidos. Os objetos utilizados nessa obra não nos dizem nada que evada de sua condição como objetos, mas são continentes férteis desses sentimentos inexplicáveis. Objetos como seres de sensação, entes vivos inorgânicos compostos de carne. A composição de um corpo-casa.

*Eis tudo que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos – sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização* (Deleuze & Guattari, 2007: 238).

O erotismo, na obra de Veiga Vieira, é sublimado, mas é afecto. Não se lança à graça de uma interpretação imediata, mas é ser de sensação, contido no conjunto da obra em cada elemento que a compõe. Aqui a 'idéia' de erotismo não está contida na matéria corpórea da obra, mas esta a sustenta, na medida que os seus componentes a ela se reportam. Um encontro, 'acontecimento.' Os elementos mais reconhecíveis da arte contemporânea, o humor, a ironia, o inacabado, o atraso, o insólito e o erótico, portanto, não se apresentam nessa obra a não ser como entes ocultos, mas o 'invisível,' que também se traduz como 'pensamento,' outro forte elemento partícipe a compor nessa esfera, apresenta-se como a assegurar o estatuto de *O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação* como uma incontestável obra de arte contemporânea. Afora os elementos que não se dão a ver claramente, brotam algumas questões específicas da arte contemporânea no encontro com essa obra, como o rompimento manifesto em relação à 'pureza dos meios,' um preceito característico da arte moderna. Não é pintura, no entanto, há pintura; não é escultura, no entanto, expande-se no tridimensional; há fotografia, mas esta faz parte do conjunto e sem ele passa a significar outra coisa. É a transposição, portanto, dos limites da ação estética.

A impessoalidade dessa obra, também, a jogar com a questão da identidade das coisas, que não são mais o que são. O ovo, o barro, o tecido, o banco, a esponja, a tigela, a fotografia são outras coisas nessa obra, e é claro que ainda os percebemos como os objetos que são, pois que não foram transgredidos na sua forma. Mas são outras coisas... do âmbito das sensações, entrelaçados na composição de uma nova força. "Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações" (Rolnik, 2007: 3).

Os materiais foram reunidos e combinados de maneira que pudessem comu-

nicar suas propriedades imanentes. Falam de si ao espectador, suas memórias retidas, tensões, mistérios e vulnerabilidade pertinentes a um corpo, mas é no fora que se encontram revelados os seus humores, a sua essência, enquanto sensações. Quando efetuamos essa transposição sensorial dos objetos, com vistas a sua manifestação na zona do fora a produção de sentidos faz-se mediante pura 'invenção,' pura 'criação.'

#### **Referências**

- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2004) *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34,.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2007) *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, Gilles (2007) *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Rolnik, Suely (2007) *Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea*. [consult. 2010-10-03]. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>

#### **Contactar o autor:**

crisferrony@gmail.com

# Hernández Pijuan: cuando la pintura se vuelve objeto

Lola García Suárez & Paco Lara-Barranco

Lola García Suárez: Espanha, pintora. Departamento de Pintura,  
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

Paco Lara-Barranco: Espanha, pintor e professor Titular da Universidad  
de Sevilla, departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes.  
Doctor en Bellas Artes pela mesma Universidade.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro de 2010  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Esta comunicación analiza los signos de apertura a la experimentación plástica y de universalidad que presenta la obra del pintor y profesor universitario, Joan Hernández Pijuan. Nos centramos en su producción de los 90: culmen de una pintura-objeto, sintética en dibujo y densa en materia. El reconocimiento de su obra por la crítica con acreditado prestigio así como su impulso en la dinamización de las metodologías docentes han sido los dos motivos para estudiar a este autor.

**Palavras chave:** Pintura-objeto, densidad pictórica, dibujo, espacio, memoria.

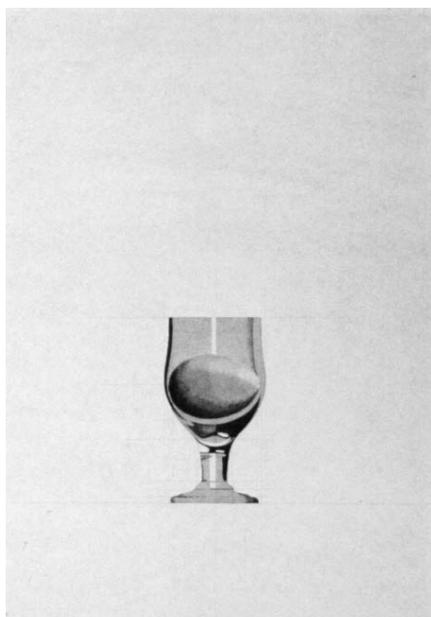
**Title** *Hernández Pijuan: when painting turns object*

**Abstract** This paper analyzes the signs of openness to artistic experimentation and universality that offer Joan Hernández Pijuan's work, painter and university professor. We focus on his production of the 90's: culmination of a painting-as-an-object, synthetic drawing and painting density. The recognition of his work by criticism with established prestige and his momentum in energizing the teaching methodologies, have been the two reasons to spotlight on this author.

**Keywords:** Painting-object, painting density, drawing, space, memory.

## Introducción

Esta investigación sobre Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931-2005) aborda los signos hallados en su obra en clave de experimentación y universalidad. El estudio toma como eje de referencia su producción en los 90, del pasado siglo XX. En el apartado, 1. *Una nueva dimensión para la pintura y el dibujo*, planteamos el enfoque del pintor como docente y proponemos sus hallazgos pictóricos de los 90 como únicos; y en la segunda parte de nuestro trabajo, 2. *Hernández Pijuan:*



**Figura 1** Joan Hernández Pijuan, *Composición* (1969).  
Aguafuerte y aguatinta. Pl. 45 x 31 cm. Pp. 57 x 39 cm.  
Impresor: M. Vilá, Barcelona. Editor: Sala Gaspar, Barcelona.  
Cat. Sala Gaspar, n. 1035. Fuente: Joan Hernández Pijuan.

*aportaciones de una generación*, relacionamos sus resultados pictóricos con los de otros artistas coetáneos. Aunque fallece en 2005, su obra, escritos y enseñanzas siguen vivos hoy día como signos de contemporaneidad y son elementos de referencia para el estudio y la investigación de docentes y artistas.

En el ámbito de la educación artística universitaria no resulta fácil para el docente desarrollar una obra (pictórica, escultórica, o en cualquier otro medio) que trascienda internacionalmente y dejar huella a través de las enseñanzas impartidas. Unos requisitos que sí cumple la figura de Hernández Pijuan, como veremos más adelante. En 1956, inicia sus estudios en la Escuela Superior de San Jordi (Barcelona) y al año siguiente implementa su aprendizaje en París, cuando el Informalismo y el Expresionismo Abstracto están en plena efervescencia. Comenzó a pisar en un terreno propio en los 70: experimenta la relación fondo-objeto con la densidad pictórica. Esta preocupación culmina en los 90, donde se produce un encuentro íntimo y absoluto con el espacio pictórico, interpretado como recuerdo vivo en un pleno ejercicio de síntesis. Su paso por los 80 no fueron en balde: le sirvió para investigar el paisaje desde lo global a lo particular, desembocando en el descubrimiento que provoca la tensión dibujo-pintura.

Nuestra metodología para abordar el objeto de estudio ha sido multidiscipli-

nar: análisis de textos, y desarrollo de entrevistas para obtener datos de primera mano (agradecemos las aportaciones facilitadas por Joaquim Chancho, docente y pintor, y Madola, ceramista y alumna de Hernández Pijuan).

### 1. Una nueva dimensión para la pintura y el dibujo

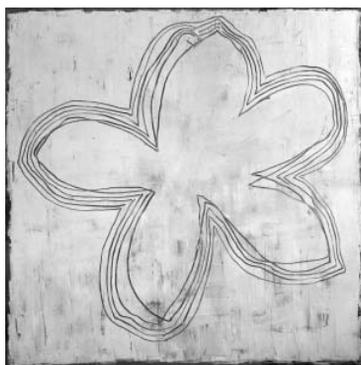
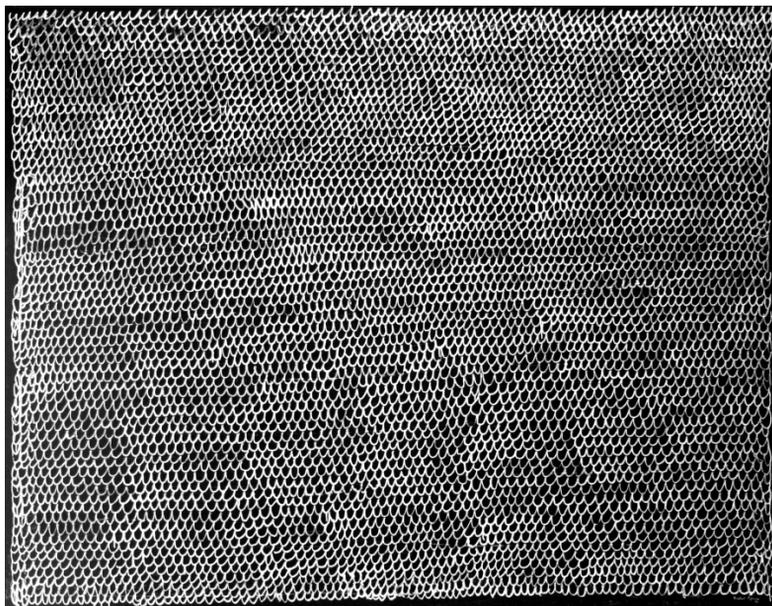
Docencia y pintura constituyen para Hernández Pijuan un tándem indisociable y equilibrado desde que comienza a impartir clases en 1976 hasta sus años como profesor emérito. Fue uno de los impulsores de los talleres de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (como señala Joaquim Chancho):

*[...] eje importante de toda esta experiencia, fue sin duda Joan Hernández Pijuan. A él se deben los grandes avances en el trayecto educativo de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y sin duda tuvo una gran relevancia personal en el origen y constitución del grupo H2 [uno de los tres grupos que existen actualmente en la especialidad de Pintura] (Chancho, 2010, sin publicar).*

Su docencia no distinguía entre proceso y proyecto, ni planteaba ejercicios o procedimientos. Así la metodología activa de enseñanza-aprendizaje retroalimentaba al docente y al estudiante –como señala Hernández Pijuan: “[...] he aprendido mucho más enseñando que cuando me enseñaban. He aprendido porque no he pretendido enseñar ninguna verdad” (De Corral, 2002: 37). Una sistemática basada en la duda, liberada de todo condicionante externo. De este modo investiga: avanzar y retroceder conviven con el proceso:

*Así, a lo largo del trabajo de varios años, voy descubriendo el espacio vacío. Por otra parte, el lenguaje del gesto comenzaba a fatigarme, [...] Estuve unos dos años como buscando algo, y salieron cosas donde aparecía la figura humana, llevado en parte por el pop, hasta que me encontré con que aquel elemento gestual que en un momento dado era como un gesto muy pequeño y con un vacío muy grande, podía sustituirlo por un elemento figurativo, y es cuando surgió el elemento copa [Figura 1] (Fernández-Cid, 1993: 17).*

Fruto de la experimentación, a partir de los años 70 y a través de la memoria, traslada el espacio real (su vivencia personal marcada desde pequeño por los lugares leridanos donde ha vivido: La Segarra y La Noguera) al soporte. En los 80 y sobre todo en los 90, sus ensayos le conducen a un espacio pictórico con una particular visión del paisaje desde el punto de vista dimensional, conceptual y matérico. Veamos cómo la obra se vuelve objeto. No le interesa representar la naturaleza sino la emoción que ésta le produce, al entender la pintura como “una forma de conocimiento y no de comunicación, me interesará más el ‘cómo lo digo’ que no el ‘qué quiero decir’ ” (Hernández Pijuan, 1987: 5). La voluntad descriptiva desaparece por completo y el proceso creativo le vincula al espacio



**Figura 2** Joan Hernández Pijuan, *Encima de un paisaje verde* (1992). Óleo sobre lienzo, 165 x 216 cm. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

**Figura 3** Joan Hernández Pijuan, *Flor con límites verdes* (1996). Óleo sobre tela, 195 x 195 cm. Colección particular.  
Fuente: Joan Hernández Pijuan, VEGAP, Barcelona.

real por la evocación de la memoria.

En los 90, concibe la superficie como una red de líneas (Figura 2), o bien como un espacio empastado sobre el que contornea una forma sola o doble (Figura 3).

Insiste en un denominador común: la superficie llena (cuando recurre a la trama) frente al vacío (cuando el elemento representado se sintetiza, nube, flor, camino, o no aparece ninguno). El binomio lleno-vacío es punto de partida, y a la vez una gran aportación de su obra: con muy poco crea tensión y dinamismo. La materia allanada en la superficie coincide con el plano del lienzo, y el dibujo que graba una forma ahonda la línea hasta coincidir con el plano del soporte, para hacer que la pintura se vuelva OBJETO.

Ese hallazgo es reforzado por su uso del color: sin gamas, denso, y es fruto del recuerdo que la luz del paisaje deja en su memoria. La materia es de vital importancia pues entronca con su personal vivencia del paisaje. Ahora, es momento de recordar la metáfora que, en este sentido, elabora el crítico Arthur C. Danto:

*[...] las superficies de Hernández Pijuan son físicas [...] En cierto sentido, en su caso, la pintura es como arar la tierra, una intervención física, un rompimiento de la superficie [...] Sus superficies se construyen para revelar lo que hay debajo (Danto, 2002: 6).*

Por lo tanto, son dos los elementos principales que justifican el rasgo genuino aportado por Hernández Pijuan a través de su obra. El dibujo sencillo (en sus formas básicas, fáciles de aprehender por parte del receptor, cuya sencillez conecta con el ancestro y lo primitivo), unido al componente del color, empleado como materia (densidad pictórica). Aunque lo excepcional no es hermanar dos disciplinas (dibujo con pintura) sino mantenerlas con clara independencia en el marco del soporte: cada una conserva su propio lenguaje y entidad por separado, las mantiene a un mismo nivel, entre sí no compiten, ... sí se refuerzan al quedar potenciados el carácter expresivo de la materia y del gesto.

La obra de Hernández Pijuan conmueve porque profundiza en lo próximo, en los elementos prosaicos. Su imaginario destila "un proceso interior [que acontece] en el espacio aislado e impenetrable de su cerebro, de su cuerpo [porque] se sustrae a toda observación" (Zweig, 2010: 16). Para ello el pintor ha de sumergirse en unas coordenadas de espacio-tiempo, no las habituales, donde ha de producirse un juego, un acto de fe, que le haga conectar con el instante mágico de la creación. La imagen de su pintura, en apariencia infantil, revela ese juego porque en el juego, "y solo en él, pueden el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad" (Winnicott, 2008: 80).

## 2. Hernández Pijuan: aportaciones de una generación

Hernández Pijuan reconoce como influencias en su trayectoria a Fontana, Twombly, Morandi y también, a las artes primitivas y populares (De Corral,

2002: 35). Fue Manet el “primer revolucionario” – según Greenberg (De Duve, 2005: 124), cuando “reinventa (¿o acaso inventa?) el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad” (Foucault, 2005: 14). Hemos comprobado que Hernández Pijuan sigue esa estela, al igual que otros autores de su misma generación cronológica. Con Joaquim Chancho (Tarragona, 1943), también docente, encontramos un fuerte paralelismo. Chancho investiga desde la geometría y el ritmo, sin recurrir a una seriación fría, y enlaza con Hernández Pijuan en la síntesis de lo dibujado, así como en la densidad matérica: en ambos son cuidadas con esmero casi artesanal. La pastosidad también destaca en Gerard Richter (Dresde, 1932), con quien Hernández Pijuan comparte la faceta de grabador, aunque no nacionalidad. De Richter se subraya su método: el azar. El poder alegórico de su pintura “radica en la fuerza que [ésta] demuestra al ofrecer la experiencia de lo tangible, de lo físico que hay en el acto del pintor...” (Lebre-ro Stals, 1994: 21). Al igual que con Hernández Pijuan, su pintura no proyecta ilusión formal o conceptual, es por el contrario una realidad en sí misma, de ahí que sea puramente objeto. Finalmente, Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923-2009) escritor y docente, comparte con Hernández Pijuan el modo de concebir la construcción del espacio pictórico cuando su pintura se vuelve un lenguaje en sí mismo autónomo. La aportación de Ràfols-Casamada en el panorama español, es subrayada por Hernández Pijuan al ser el color protagonista, “no los elementos extraños. [...] Color y pintura plana de nuevo” (Yvars, 2006: 128). Ambos enfatizan el mismo fin: el tema es la pintura.

### 3 Conclusiones

La obra de Hernández Pijuan pretende volver a lo primitivo, contactar con lo más genuino del ser humano: con aquellas pinturas – sólo en apariencia toscas –, que ya hicieron los hombres de las cavernas, puras y mágicas. Su aportación pictórica no refleja racionalidad alguna, surge tras haber (se) depurado de toda anécdota, resulta por ello casi procedente de una sensitiva inocencia.

Nos comunica una actitud reflexiva, pausada, con una acusada querencia por la consecución de un espacio pictórico autónomo, sin añadidos, mostrado en toda su desnudez. Su gesto y su impronta nos presentan algo único: lo más elemental del dibujo y lo más denso de la materia son suficientes para expresar un recuerdo, una memoria que son ilimitados de por sí. Y para potenciar aún más este concepto consigue independizar ambas disciplinas: cada una de ellas conserva sus cualidades, sus rasgos más definitorios, son dos unidades que logran reforzarse entre sí para hacer de la pintura un objeto de hondo misterio.

## Referencias

- Danto, Arthur C. (2003) "Espacio, superficie y sustancia: reflexiones sobre la obra de Hernández Pijuan." En: *Joan Hernández Pijuan. Volviendo a un lugar conocido. 1972-2002*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (22 enero-23 marzo). Catálogo de exposición. ISBN: 84-7232-907-0
- De Corral, María (2003) "Conversación en voz baja." En: *Joan Hernández Pijuan. Volviendo a un lugar conocido. 1972-2002*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (22 enero-23 marzo). Catálogo de exposición. ISBN: 84-7232-907-0
- De Duve, Thierry (2005) *Clement Greenberg entre líneas*. Madrid: Acto ediciones. ISBN: 609-8052-9
- Fernández-Cid, Miguel (1993) "Materia de paisaje." En: *Espacios de silencio 1972-1992*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (febrero-marzo). Catálogo de exposición. 84-826-014-9
- Foucault, Michel (2005) *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay. ISBN: 84-933332-9-8
- Hernández Pijuan, Joan (1987) *Pintura i espai: una experiència personal*. Tesis doctoral de Joan Hernández Pijuan, Barcelona. [Consult. 2010-07-22] Disponible en [http://hernandezpijuan.org/uploads/File/textos/jhp\\_1987\\_tesis\\_1.pdf](http://hernandezpijuan.org/uploads/File/textos/jhp_1987_tesis_1.pdf)
- Lebrero Stals, José (1994) "Contrapintura." En: *Gerard Richter*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (7 junio-22 agosto). Catálogo de exposición. ISBN: 84-8026-033-5
- Winnicott, D.W. (2008) *Realidad y juego*. Barcelona: Editorial Gedisa. ISBN: 978-84-7432-056-5
- Yvars, J.F. (2006) *Visión y signo. La pintura de Ràfols-Casamada*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. ISBN: 978-84-3431-084-1
- Zweig, Stefan (2010) *El misterio de la creación artística*. Madrid: Ediciones Sequitur. ISBN: 978-84-95363-75-6

## Contactar os autores:

eledeloli@hotmail.com / paco\_lara@us.es

# 3 • Cumplicidade

enquadramento

Mónica Febrer Martín

autores

Beatriz Basile da Silva Rauscher

Carla Almeida

Eliane Munniz Gordeeff

Eloi Puig Mestre

Marina Bortoluz Polidoro

Paula Santiago Martín de Madrid

# Cumplicidade

*Complicity*

**Mònica Febrer Martín**

conselho editorial

Complicidad es uno de los aspectos que aparecen implícitos en los seis artículos siguientes. Esta, viene dada en la relación del autor del artículo con respecto al artista escogido y responde a una misma manera de entender el arte pero también a conexiones establecidas en el propio proceso de trabajo (intuición, imprevisibilidad, azar) sin las cuales sería improbable materializar nuevos universos.

Marina Bortoluz Polidoro con su artículo *O que desaparece, o que resiste: para pensar o apagamento* abre un paréntesis al concepto de palimpsesto invadiendo situaciones complejas y comprometedoras que nos remiten al día a día. Mediante el estudio de la obra de Leila danziger, Marina Bortoluz Polidoro nos sitúa en sus acciones "inversas," aunque no menos naturales, como el deshacer, mediante las cuales la artista construye nuevas realidades.

*Cruzamentos gráfico-espaciais: imagens estendidas no espaço na exposição Impressões Novas* es el título que utiliza Beatriz Rauscher para acercarnos a la obra de Laurita Salle. A través de la exposición *Impresiones Nuevas*, Beatriz Rauscher indaga en el proceso de gravado de la artista donde el cálculo se convierte en un pilar básico para el resultado final. Beatriz Rauscher nos reactiva la mirada para que la fijemos en el acto de creación ya que es en él donde la artista altera situaciones provocando así la obtención de nuevas y sugeridoras fórmulas.

Con *A multi-dimensionalidade minimal de Mohr*, Carla Almeida nos invita a reflexionar sobre la obra del artista constructivista *Manfred Mohr*. Al hacerlo no podemos evitar, entre otras cosas, tomar conciencia de la relevancia que ha tenido su trabajo en la actualidad. Nos situamos en los años 60 y en unos métodos pioneros y relevantes. Sin duda, viajar en el tiempo y acercarnos a la producción del trabajo del artista gracias a Carla Almeida nos sitúa en el presente inmediato invitándonos a reflexionar sobre conceptos vitales del proceso creativo, tanto del ayer como del hoy, como son el azar o la imprevisibilidad.

En *O Reflexo Cultural na Estética da Animação: a imagem animada em De Janela pro Cinema*, Eliane Muniz Gordeeff nos ofrece la posibilidad de acercarnos a la obra de Quiá Rodríguez y con ello a respirar un aire espontáneo y fresco, desde la ironía, la parodia y el humor. A través de Eliane Gordeeff veremos como opera este artista y como inter-relaciona estas tres características, que reflejan el ca-

rácter Brasileño, con la readaptación del glamour y la estética de algunos de los mejores momentos del cine clásico. Este artículo provoca un deseo de consumir la producción del artista brasileño y de penetrar a través de la “estética del hambre” a otro tipo de glamour, un glamour que responde a una producción precaria pero que no menos ostentosa y cautivadora.

A través del artículo *Paisajes desolados: Robert Smithson y la dialéctica del territorio* Paula Santiago Martín nos adentra a un escenario no demasiado habitual que supera los límites del *Land Art* y nos ofrece una conceptualización del trabajo de este artista mucho más contemporánea, atrevida y amplia. Los desechos, los escombros o la memoria industrial serán algunos de los elementos claves en este estudio en el cual veremos la manera en que Robert Smithson entiende y interviene el Paisaje. Paula Santiago Martín nos acerca a un Robert Smithson que no solo es capaz de reinventar el Paisaje (idea-territorio) sino que también es capaz de activar nuestro pensamiento para que superemos la acción contemplativa y reinterpretemos a través de la idea de paisaje superando con ello los límites del concepto de belleza y desnaturalizándolo para rozar así lo siniestro o lo sublime.

El artista y profesor Eloi Puig Mestres escogerá la obra de *Esteban de la Monja* para invitarnos a recorrer otros lugares no demasiado obvios donde, entre otros aspectos, se nutre la poética del metalenguaje. Estos ambiguos territorios, algo fríos pero absolutamente seductores, pueden sernos más accesibles si conocemos la obra del artista y profesor catalán. Si nos acercamos a la obra de Eloi Puig entenderemos la afinidad con el artista escogido y nos será más fácil comprender la definición artística y procesual que abarca la palabra “Visualización de datos” en la obra del artista mexicano. Se trata de recorridos procesuales que de-construyen sistemas ya establecidos de codificación de datos y que después de ser reconstruidos son capaces de transportarnos a interesantes universos anteriormente vivido del pensamiento. Sin duda con Relecturas y reordenaciones nos aproximaremos a la obra de Esteban de la Monja y nos aproximaremos a la “Visualización de datos” con los cuales de la Monja construye nuevos lenguajes.

**Contactar o autor:**

monicafebrer@yahoo.es

# Cruzamentos gráfico-espaciais: imagens estendidas no espaço, na exposição *Impressões Novas* de Laurita Salles

Beatriz Basile da Silva Rauscher

Brasil, artista visual. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, com Estágio na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris. Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo. Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Laurita Salles, em sua exposição *Impressões Novas*, apresenta trabalho resultante de uma experiência singular pelo cruzamento de processos da gravura e abordagem espacial das imagens. A artista concebe a exposição para um pequeno museu brasileiro, na qual apresenta um conjunto de trabalhos que levam adiante suas investigações originais sobre a gráfica contemporânea.

**Palavras chave:** Laurita Salles; gráfica; espaço; impressão; exposição.

**Title** *Extended images on the exhibition 'Impressões novas' of Laurita Salles*

**Abstract** In her exhibition entitled "New Prints" Laurita Salles presents work based on a unique approach that combines intersecting engraving processes and spatial images. The artist's work is shown at a small Brazilian museum in which she displays a series that brings forth her original research on contemporary graphic art.

**Keywords:** Laurita Salles, graphic; space; print; exhibition.

## 1. Sensibilizar o lugar

Quando foi doada uma sesmaria para a fundação de São Pedro do Uberabinha – primeiro nome dado à cidade de Uberlândia – escolheu-se, como era a tradição, o lugar mais alto para a construção da igreja do povoado. Uma capela de adobe e barro foi construída onde hoje se encontra a Praça Cícero Macedo.



**Figuras 1 a 4** Vistas externa e internas do Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, cidade de Uberlândia, MG, Brasil. Fonte própria.

À sua volta, surgiram o cemitério, o rego d'água da servidão pública e as primeiras casas do arraial. Nessa praça, encontra-se o Museu Universitário de Arte (MUnA), o edifício mais antigo desse lugar onde tudo foi transformado, renovado, apagado. Cercado por uma estreita calçada, está o limiar entre o antigo armazém e o ousado espaço de exposições em seu interior. Atravessado em um instante, pode levar o visitante desavisado a uma experiência inédita. Aos que já acompanham as atividades do MUnA, desde sua criação (1996), trata-se da busca de uma nova experiência estética, o penetrar em um mundo de idéias e formas (Figuras 1 a 4).

Talvez essa experiência de passagem, mais que uma experiência temporal, uma experiência fenomenológica, tenha impactado a artista Laurita Salles (1952, São Paulo) em sua primeira visita ao MUnA em 2008. Alguns meses mais tarde, ela voltou ao museu trazendo a exposição *Imagens Novas*, que tem a própria galeria do museu como protagonista.

O espaço, apesar de asséptico, com paredes brancas e iluminação natural, não corresponde ao que poderíamos considerar um típico *cubo branco* (O'Doherty, 2002), porque há ali um tanto de personalidade arquitetônica combinada com elementos originais de um antigo edifício comercial. Trata-se de um espaço de três planos, ou seja, o nível da rua ligado por duas escadas ao do mezanino e ao do chão. A altura do pé direito – superior a cinco metros – determinou a criação

de três paredes superdimensionadas e sob o forro branco, ajustado na parte interna das águas do telhado, vê-se, aparente, todo o madeiramento que o sustenta (Figuras 1 a 4).

Salles não se fez de rogada diante do desafio imposto pela arquitetura e a exposição que queremos por em foco, fez dialogar a plasticidade de sua gráfica com esta espacialidade impactante.

Sabemos que os artistas têm se preocupado, cada vez mais, com o modo de apresentar seus trabalhos, a ponto da instalação ser considerada hoje, conforme expõe Stéphane Huchet, uma verdadeira 'disciplina da exposição'. Ele nos alerta que sempre que se pensa a arte contemporânea, deve-se voltar às questões que ocuparam o espírito de muitos artistas a partir da década de 1960:

*o que é expor?, o que é o espaço?, como um dispositivo se relaciona com o espaço?, como o espaço assim ocupado traz informações estéticas ou suscita uma percepção suscetível de prolongar-se numa recepção de ordem mais mental, mais consciente?*  
(Huchet, 2009: 250).

Por certo, essas questões estavam presentes no processo de criação de Laurita Salles, veremos de que modo.

## **2. Conquistar, pela gravura, o espaço exterior à obra**

Salles é uma das mais importantes artistas brasileiras, que tem, na gravura, o *locus* da constituição de sua poética. Sua abordagem da gráfica, no entanto, coloca-se no âmbito da investigação dos processos e situa-se no limite das linguagens. Entre as suas obras mais conhecidas, estão as pesquisas sobre o suporte. Na historiografia da arte brasileira, Chiarelli qualifica como original, as pesquisas que buscam o 'o caráter intrasitivo, mudo' da linguagem gráfica, cujo fundamento reside na busca pelo "elemento mínimo da gravura" (1999: 262, 218). Para ele, a artista encontrou o ponto definidor da gravura na ação de incidir o buril sobre a matéria. Assim, antes que no papel ou na impressão, nas obras da década de 1990, o foco da artista está na radicalização dos processos de corrosão do metal. O embate entre a resistência do metal e os agentes da corrosão está na origem das propostas daquele período, entre as quais se encontram espessas matrizes de metal, às quais conferiu autonomia de obra, e também os cilindros parcialmente corroídos por ácidos. Ainda que essas obras apelem à tridimensionalidade, elas são o resultado de um pensamento gerado na prática da gravura.

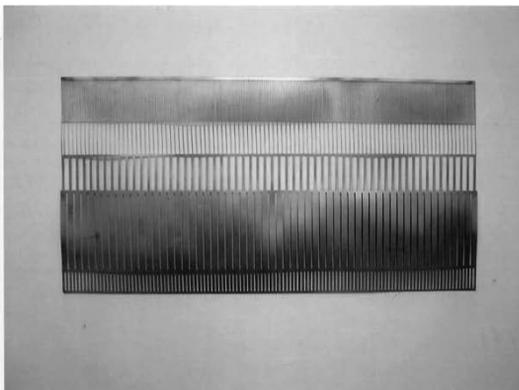
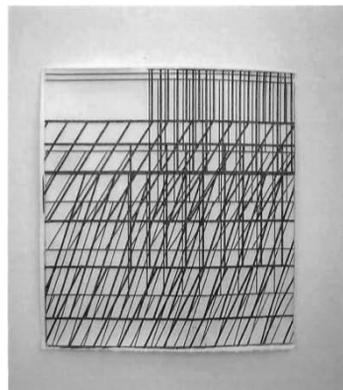
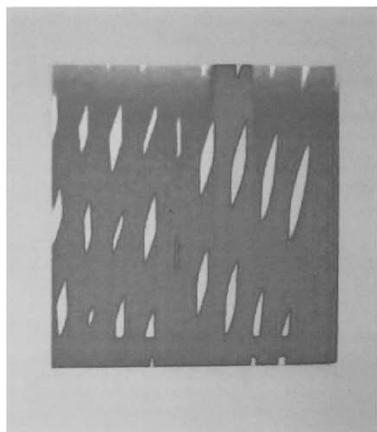
Annateresa Fabris (1997), nessa ocasião, observou um movimento no qual a obra da artista se dirigia ao objeto: uma investida na saída da bidimensionalidade da folha de papel para a conquista do espaço exterior à obra. No entanto, na exposição *Imagens Novas*, esta intenção se realiza sem que a artista tenha que abrir mão do papel e da impressão. Aí reside, entre outros aspectos, a



*cima-baixo*

**Figuras 5 a 7** *Sem título*, impressão e recorte digital em adesivo vinílico, 500 x 400 cm . Detalhe (esquerda) e vistas da exposição *Impressões Novas* de Laurita Salles, no Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, cidade de Uberlândia, MG, Brasil, 2008. Fotografias de G. Arcanjo.

**Figuras 8 e 9** Laurita Salles, *Sem título*, monotipia, 100 x 945 cm. Detalhe (esquerda) e vista da exposição *Impressões Novas*, 2008. Fotografias de G. Arcanjo.



cima-baixo

**Figuras 10 e 11** Laurita Salles, *Série Derivações*. Impressões a laser sobre vinil, 50 x 50 cm (cada imagem). À esquerda vista da exposição *Impressões Novas*, 2008. Fotografias de G. Arcanjo.

**Figuras 12 e 13** Laurita Salles, *Derivações*, buril eletrônico, impressão em papel de algodão, 25 x 25 cm (esquerda) e recorte a laser sobre papel dourado 50 x 95 cm (à direita) Exposição *Impressões Novas*, 2008, Fotografias de G. Arcanjo.

importância da mostra de Uberlândia: não se trata de tomar a corrosão como o único lugar definidor da gravura. Entendendo em profundidade o complexo de gestos técnicos que definem a gráfica em seu aspecto amplo, Salles opta, ora por um ou por outro gesto, sem que isso represente um aspecto limitador em sua busca. Nesse caso, a estampa reaparece em sua obra em diálogo com o campo expandido da gráfica, e o trânsito novamente se dá.

### 3. Imprimir e projetar

É certo que, quando se pensa em estampa e impressão, pensa-se sempre na existência de algo que se possa chamar de matriz. O caráter gráfico está presente na matriz, mas, nesse caso, será visto como impressão. Em oposição à força da gravação, sob a qual são submetidas as matrizes, a impressão se realiza sobre a receptividade complacente do papel. É, por meio do contato entre a matriz e o suporte, que se produz a imagem.

Os aspectos que se colocam em evidência pelos processos de impressão são: o caráter indicial da imagem impressa e a busca por uma semelhança, que se produzirá, no entanto, pela dessemelhança. A impressão, afirma Didi-Huberman (2008), transmite, não só visualmente, mas também fisicamente, a semelhança da coisa ou do ser impresso, e o resultado não é evanescente, como o caso do espelho, mas nasce literalmente enquanto corpo produzido pela operação do contato.

Nas estampas de Salles, o suporte é constituinte das obras. Em parte delas, temos os sulcos visíveis, em outras, esses sulcos são substituídos pelo corte a *laser* que atravessa o suporte rígido. É tátil, a matéria gordurosa da tinta sobre o fino papel arroz. Os sentidos de presença e de ausência impregnados nessas imagens fazem surgir, no visível, a questão do contato.

Observa-se que Salles reuniu ali um conjunto variado de impressões: monotípicas, impressão e recorte digital, buril eletrônico. Os suportes de impressão vão do mais fino e orgânico papel de arroz aos substratos plásticos e vinílicos rígidos. As dimensões, também variadas, vão das agigantadas impressões digitais, que ocupam duas grandes paredes (Figuras 5 a 7), às pequenas impressões em vinil, quase ocultas, sob o mezanino (Figuras 10 e 11).

Essas imagens não se definem, portanto, apenas no modo em que foram produzidas suas matrizes, mas, e principalmente, no modo pelo qual foram concebidos seus processos de impressão: qualidade material e dimensão dos suportes. Na simbiose com o espaço, fica perceptível que a artista redesenhou o lugar por dois pontos de vista: em um, viu sua forma através da gráfica, no outro, concebeu a gráfica a partir do ponto de visão que a galeria do museu lhe forneceu.

Três grandes peças ocupam três das quatro paredes irregulares do centro da galeria. As duas maiores, que ligam os dois planos do edifício, receberam as maiores imagens da exposição: são impressões em recorte de cinco metros em vinil, adesivadas nas paredes. A cor metálica e a matéria reflexiva enfatizam o

sentido indireto e impessoal (frio) do recurso gráfico próprio da comunicação de massa. No entanto, a imagem maior (Figuras 5 a 7) espelha a estrutura de madeira (quente) do teto: mimetiza o lugar pela dimensão, forma e cor.

Mas a artista não nos furta o jogo: as imagens orientam o nosso olhar para o alto, e, ao nos darmos conta das largas traves de madeira; como não pensar em matrizes de impressão? Como não projetar, na cor metálica das imagens o cobre, matéria do repertório processual da gravura? Como não pensar na própria imagem como projeção do desenho reconhecido nas traves de madeira? Busca-se o ponto de vista, são inventadas outras imagens por meio dos possíveis deslocamentos no espaço. Esse primeiro encontro promove o percurso da mostra, pois somos impelidos ao trânsito na busca por uma aproximação maior do objeto.

A segunda imagem que surpreende o observador é monotipia *sem título* (Figuras 8 e 9), criada para a parede baixa (200 cm) que faz a divisão entre o plano da rua e o do piso rebaixado da galeria. O que torna esse muro muito irregular é sua largura de onze metros: a imagem de quase dez metros “veste” a parede de um papel frágil, orgânico e impregnado de tinta também de cor metálica (algo entre o cobre e o ouro) em um instigante contraponto com as imagens em vinil. A grade que a imagem figura pode ser percebida em diálogo com os guarda-corpos que cercam as escadas e os mezaninos. Mesmo trabalhando em uma sintaxe geométrica, esse é o único trabalho da exposição em que a gestualidade da artista é revelada. São desenhos obtidos pelo processo do contato. Manifestam a autenticidade e a presença autográfica da artista de um modo mais contundente que o próprio desenho faria.

As gravuras menores, da série *Derivações* (Figuras 10 e 11), são concebidas digitalmente. A geometria se constrói em um repertório econômico de cruzamentos lineares em horizontais, verticais e diagonais. Assim, a grande incidência de linhas e cortes nas imagens apelam para derivações dos elementos presentes no espaço. Os recursos e os substratos de impressão, por sua vez, oferecem-se em diferentes tatilidades e visualidades: estampas que se assemelham a matrizes de cobre e as impressões em forte relevo dourado (Figuras 12 e 13) não nos deixam esquecer de que o campo no qual esse conjunto de trabalhos se insere é o da tradição da gráfica, campo que a artista conhece em profundidade e reverência.

### Conclusão

O caráter indireto de produzir uma imagem e, posteriormente, transferi-la ao suporte – processo revestido de alquimia e mistério – é uma das características dessa mostra, a ponto de a matriz não se permitir revelar. Se, como propõe Didi-Huberman, toda impressão revela a ‘colisão do agora com o outrora’ (2008: 191) entende-se que, se, na década de 1990, a matriz era ela mesma, a obra, nessa mostra, as matrizes ficaram em algum lugar fora dela, só podemos buscá-las por meio dos traços da sua ausência.

O conjunto apresentado em *Impressões Novas* se reveste de arte inteligente, que usa o cálculo, que parte de um conceito. Apela aos elementos presentes no espaço, nos faz buscá-los além da obra, prolongando nossa experiência estética. O que Laurita Salles fez nessas impressões foi embaralhar a ordem das coisas, relativizou as definições (matriz, impressão, edição), enfatizou os gestos gráficos, buscou os sentidos que eles determinam e não se furtou em cruzá-los para, a partir daí, obter a forma nova.

#### Referências

- Chiarelli, Tadeu (1999) *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos.  
ISBN:85-7450-006-2
- Didi-Huberman, Georges (2008) *La ressemblance par contact*. Archéologie, anachonisme et modernité de l’empreinte. Paris: Éditions de Minuit, (Collection Paradoxe). ISBN : 27-073-2036-6
- Fabris, Annateresa (1997) ‘Uma poética da matéria’ in *Laurita Salles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Artistas da USP, 7). ISBN 85-314-0365-0
- Huchet, Stéphane.(2009) ‘A arte como ‘arquitetura’ espacial: alguns pontos preliminares’ in Veneroso, Maria do Carmo de Freitas. *Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas*. Belo Horizonte: C/Arte; UFMG.  
ISBN 978-85-7654-076-3
- O’Doherty, Brian (2002) . *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. (tradução: Carlos S. Mendes Rosa) São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1686-4

#### Contactar o autor:

beatriz.rausch@gmail.com

# A multi-dimensionalidade minimal de Mohr

Carla Almeida

Portugal, Designer de Comunicação. Doutoranda em Arte Interactiva, na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (EA-UCP), Porto. Licenciada em Design de Comunicação pela Escola Superior de Artes e Design, Porto. Investigadora do CITAR - Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes, UCP, Porto. Docente Assistente Regente na EA-UCP.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo pretende reflectir sobre a obra de Manfred Mohr, artista construtivista digital dos anos 60, dedicado à criação de estruturas racionais a preto-e-branco, através de computador. Pioneiro no conceito de arte generativa, em "Monograph" Mohr explora vários sistemas gráficos através do hipercubo, atribuindo-lhes variações exaustivas. Durante a criação do seu trabalho, Mohr leva-nos numa viagem ao desconhecido e ao imprevisível.

**Palavras chave:** Manfred Mohr, arte generativa, êtres-graphiques, construtivismo digital, algoritmos.

**Title** *Mohr's minimal multidimensionality*  
**Abstract** This paper aims to reflect on the work of Manfred Mohr, digital constructivist artist of the 60's, who dedicated himself to the creation of black and white rational structures, with the use of the computer. Pioneer on the concept of generative art, in 'Monograph,' Mohr explores several graphical systems through the hypercube, applying them into countless variations. During the process of his work, Mohr takes us on a journey to the unknown and unpredictable.

**Keywords:** Manfred Mohr, generative art, êtres-graphiques, digital constructivism, algorithms.

## Introdução

Por construtivismo, entendemos um movimento artístico russo instituído na segunda década do século passado, que negava a arte pura e que se apropriava de intervenções da indústria, sendo considerado um movimento de arte abstracta. O interesse de Manfred Mohr por sinais gráficos bidimensionais (*êtres-graphiques*) e a sua (des)construção flutuante com base em algorítmica, faz-nos atribuir a Mohr o título de construtivista da era digital.

Nascido em 1938, numa cidade no sul da Alemanha, Pforzheim, Mohr teve a sua formação artística marcada pela falta de entusiasmo e crença no sistema universitário. Nasce com veia artística, de sensibilidade poética e um prazer muito característico pela música jazz, o que veio influenciar o seu futuro como

criador. Apesar de anti-académico, chegou a frequentar várias escolas de arte e foi introduzido a alguns movimentos artísticos como o 'avantgarde'; mais tarde deixou-se influir por autores como Max Bense (filósofo alemão) e Pierre Barbaut (compositor francês), dizendo que, tinham sido estes os responsáveis pela sua mudança radical de pensamento crítico, apontando para uma construção racional da arte (Mohr, 2002).

Este artigo pretende explorar os três passos fundamentais da obra de Manfred Mohr, que o levaram a ser o primeiro homem a expôr arte generativa numa galeria de arte.

### **1. Os três passos determinantes em 'Monograph'**

'Monograph,' é uma série de projectos artísticos criados entre 1960 e finais dos anos 90. Apesar de não existir nenhum plano intencional no percurso de Mohr entre 'génio impulsivo' e criador digital é evidente um desenvolvimento teórico e artístico consistente e bastante notável para a época (Kurtz, 1994). A aquisição de uma plotter com ligação a um computador, feita na época pelo Instituto de Meteorologia de Paris, despertou o interesse de Mohr em explorar novos métodos criativos com base em sistemas algorítmicos. Para o autor o computador torna-se uma extensão física e intelectual no seu processo criativo, sendo por isso a ferramenta principal de geração visual (Mohr, 2002). São três, os passos evidentes que caracterizam o trabalho de Manfred Mohr, principalmente durante a fase inicial de 'Monograph'.

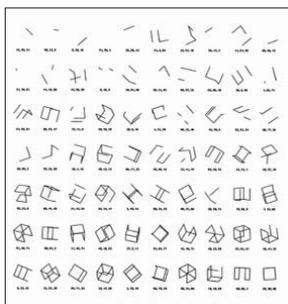
#### **1.1 Racionalismo a preto e branco**

Se o branco é luz, o preto é a ausência da mesma. Esta combinação tornou-se essencial para Mohr, que deixou de usar a cor para poder investigar outro tipo de relações, nomeadamente o uso do preto e branco. O que na pintura minimal significa a redução da escolha cromática, é uma ordem/instrução de 'sim' ou 'não' no sistema binário. 'Black and white as my exclusive visual components allows the elaboration of a rigorous system of binary decisions' (Mohr, 2002).

O trabalho criativo do autor foi várias vezes comparado ao trabalho de Josef Albers. Este descrevia a sua arte como investigação nas interações de cor que trabalhava. Para Mohr, o objectivo é alcançado quando feito através de uma escolha simples entre duas possibilidades; estes limites por ele impostos são vistos como simplificação e não como perda.

#### **1.2 Geometrismo**

A partir de 1965, Mohr, já não se preocupava em criar emoções espontâneas através do pincel, antes pelo contrário, o raciocínio lógico e a exactidão era o que o autor pretendia transmitir na sua criação. Isso fez-se sentir no domínio do linear, nos espaços vazios que conotavam volume e espacialidade, nas linhas



Figuras 1, 2 e 3 *Cubic Limit*, Galerie Weiller, Paris, 1973; ink/paper, (2x) 60cm x 60cm.

estruturais e rígidas. As suas criações, de ímpeto, obedecem a áreas estruturalmente arquitectadas, assentes no equilíbrio de relações geometricamente constituídas pelas suas partes (Kurtz, 1994). Em “cubic limit” (1972 e 1976), Mohr concentra-se na segmentação da simetria de um cubo e tendo como princípio de investigação a criação de regras e algoritmos, cria um alfabeto de sinais a partir das doze linhas do mesmo.

### 1.3 Arte por computador

Em 1968, Manfred Mohr reconhece o potencial do computador na criação de arte generativa e começa a sistematizar os conteúdos das suas composições, levando as suas obras ao expoente máximo do que era considerado arte por

computador. Mohr considerava que já não era necessário a criação de um sistema de signos e vocabulário estético que depois seriam montados na tela. O que interessava agora era o desígnio da sequência e a ideia principal. Quando Mohr evidencia que “The viewer will have to learn to observe small changes in signs and their parameters so as to attain to a new sensitization of his visual field,” estava já a preocupar-se não apenas com os resultados estéticos mas com o processo algorítmico. O aleatório para Mohr era fundamental como parte desse processo criativo, pois daí surdia o inesperado.

### **Conclusão**

Quando decidimos fazer parte da viagem, numa obra de Mohr, torna-se clara a ponte entre um raciocínio lógico e uma preocupação estética. Mas podemos dizer que aquilo que distingue a obra de Mohr, para além do método criativo é o desejo em criar signos minimais com base em sistemas algoritmos. Para Mohr era fascinante o que o computador, como meio ou ferramenta artística permitia, nomeadamente o de controlar a racionalidade imposta pelo artista na obra de arte e no processo artístico. Precisão, objectividade e ausência de erro eram razões fundamentais para o autor, na criação ‘(des)construtivista’. Sendo assim, o que Mohr chamava de ‘emotional clouding’ à subjectividade ou emoção não seria uma premissa na criação do seu trabalho.

*Even though my work process is rational and systematic, its results can be unpredictable. Like a journey, only the starting point and a hypothetical destination is known. What happens during the journey is often unexpected and surprising (Mohr, 2002).*

É desafiante decodificar conceitos que o próprio fez por codificar durante 30 anos. Estaremos a subjectivar obras impenetráveis, fechadas às suas próprias regras? Ou será cada obra um código, mas também uma viagem à descoberta de novas possibilidades no mundo da arte digital e generativa?

### **Referências**

- Kurtz, T. (1994). *Manfred Mohr*. Zürich: Waser Verlag.
- Mohr, M. (2002). “Generative Art.” In L. Candy, & E. A. Edmonds, *Explorations in art and technology* London: Springer-Verlag. ISBN 1-85233-545-9

### **Contactar o autor:**

calmeida@porto.ucp.pt

# O Reflexo Cultural na Estética da Animação: a imagem animada em *De Janela pro Cinema*

Eliane Muniz Gordeeff

Brasil, animadora web na Fundação CECIERJ – Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro. Bacharel em Desenho Industrial, habilitação Progração Visual, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Mestre em Artes Visuais – UFRJ. Professora no Instituto Infnet, Pós-graduação em Design e Vídeo. Designer, animadora e diretora de arte na Quadro Vermelho Produções (sócia-diretora).

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** O artigo apresenta os reflexos culturais impregnados na animação *De Janela pro Cinema* (1999), de Quiá Rodrigues. Trabalhando com bonecos de forma artesanal, e ao se valer de mitos do cinema como Nosferatu, Carlitos e Marilyn Monroe, o animador cria uma narrativa através de citações, alusões ou paródias. O resultado é uma mistura "bem brasileira" aos moldes da autofagia de Oswald de Andrade, com referências à "estética da fome," às chanchadas e à Tropicália.

**Palavras chave:** cinema, animação, stop motion, cultura brasileira, autofagia.

**Title** *The movie 'De janela pro cinema': cultural reflections*

**Abstract** The article presents the cultural reflections embedded in the animation *From Window to Cinema* (1999), by Quiá Rodrigues. Manually working with puppets, and using movie myths like Nosferatu, Charlie Chaplin and Marilyn Monroe, the animator creates a narrative through quotations, allusions and parody. The result is a "very Brazilian" mix in the mold of Oswald de Andrade's autofagy, with references to "the aesthetics of hunger," the 'chanchadas' and Tropicália.

**Keywords:** movie, animation, stop motion, Brazilian culture, autofagy.

## Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar os reflexos culturais numa obra de animação. O recorte é o curta-metragem de 1999, *De Janela pro Cinema*, do animador brasileiro Quiá Rodrigues. Nascido em 13 de novembro de 1966 em Ipanema, Minas Gerais, Rodrigues começou sua vida profissional como ator de teatro, em Belo Horizonte. No Rio de Janeiro, passou a trabalhar como criador de bonecos para



Figura 1 *Nosferatu*, em *De Janela pro Cinema* (1999).

Fonte: acervo do diretor.

vitrines e televisão. Seu primeiro trabalho no cinema foi como assistente no filme dos Trapalhões, *Na Terra dos Monstros* (de Flávio Migliaccio, 1989). Mais tarde, trabalhou com o animador Marcos Magalhães e devido a compromissos profissionais, interrompeu a sua graduação em Cinema. Atualmente é responsável pela voz e atuação do boneco apresentador *Zeca2D*, do *Animania*, programa da TVBrasil.

*De Janela pro Cinema* foi realizado artesanalmente, em *Stop motion* com bonecos, e rememora ícones do cinema como: *Nosferatu* (Max Schreck, no filme homônimo de F. W. Murnau, 1922), (Figura 1), *Carlitos* (Charles Chaplin), "*the girl*" (Marilyn Monroe, em *The Seven Year Itch*, de Billy Wilder, 1955) e *Macunaíma* (Grande Otelo, no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Foi exibido em festivais consagrados como os de Brasília, do Rio de Janeiro, de Gramado, de Havana, além dos festivais de Cannes e Biarritz. Recebeu 26 premiações e é um marco na animação nacional pois foi a primeira produção a receber o prêmio de Melhor Animação Brasileira, no Festival Internacional de Animação do Brasil (Anima Mundi), em 1999 – primeiro ano que ocorreu a premiação na categoria.

Ao se valer do próprio cinema como referencial, é um filme metalinguístico e, como ficção, se constitui por intermédio de citações, alusões ou paródias (Vernet, 2008). A forma como as pequenas narrativas são apresentadas lembra os roteiros de *Short Cuts* (de Robert Altman, 1993) e de *Rear Window* (de Alfred Hitchcock, 1954). Mas apesar das referências estrangeiras, estas não descaracterizam a sua brasilidade. Norteado principalmente pelos estudos de Ismail Xavier e de Jean-Claude Bernardet, este artigo analisa a animação como um reflexo de sua época, resultado de um trabalho autoral, impregnado de manifestações



**Figura 2** Detalhe da estutura do boneco de *Belle*.  
Fonte: acervo do diretor.

culturais brasileiras, pictórica, simbólica e narrativa. Reflexão sobre as questões histórico-culturais e estéticas.

Como expressão artística, a produção fílmica não reflete apenas os anseios e visões de seu criador, mas a própria realidade social em que vive, é uma interpretação desta realidade (Bernardet, 2007), ou seja, do momento histórico e da cultura – “uma totalidade complexa feita de normas, de hábitos, de repertórios de ação e de representação, adquirida pelo homem enquanto membro de uma sociedade” (Rossini, 2007) – que lhe deram origem.

Em 1985, através do acordo Brasil-Canadá, a empresa estatal responsável pelo apoio às produções cinematográficas, Embrafilme, promoveu o apoio tecnológico com o *National Film Board of Canada*, através do qual recebeu equipamentos para a criação de quatro núcleos de produção em animação e um *workshop* com técnicos canadenses (Centro Técnico Audiovisual, 2007). Dele participaram, entre outros, Marcos Magalhães, Aída Queiroz, Léa Zagury, César Coelho (futuros diretores do Anima Mundi). Um desses núcleos foi o Centro Técnico Audiovisual (Ctav), no Rio de Janeiro. Porém, o objetivo de desenvolver a produção de animação não prosperou.

Em 1988, o Ctav foi incorporado à Fundação do Cinema Brasileiro. Em 1990, a Embrafilme foi extinta, e quatro anos depois, o Centro foi vinculado à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Houve uma acentuada queda na produção cinematográfica. Entre 1985 e 1990, foram lançados no Brasil 18 filmes com mais de 500 mil espectadores; entre 1991 e 1995, foram apenas quatro (Ancine, 2010). As produções animadas autorais eram praticamente inexistentes. A retomada



Figura 3 *Othelo* no colo de *Belle*.

Fonte: acervo do diretor.

da produção cinematográfica só foi possível a partir de 1995 (Oricchio, 2003), após a criação de leis de apoio e incentivo (em 1991 e 1993) que demoraram a surtir efeito. Atualmente o Ctav é ligado à SAV (Secretaria do Audiovisual).

*De Janela pro Cinema* é o resultado deste contexto, podendo ser considerado o representante da animação autoral na “retomada” do cinema brasileiro. Trabalhando com o apoio do Ctav, Rodrigues primeiramente desenvolveu uma vinheta para um festival em comemoração aos 100 anos de cinema, baseada no personagem *Nosferatu*. Porém, a produção atrasou. Mas devido ao seu resultado visual expressivo, encontrou o apoio de Sérgio Sanz (então, diretor do Ctav), que resolveu produzi-la como um curta-metragem.

Influenciado por grandes sucessos nacionais, como *A Dama do Lotação* (de Neville de Almeida, 1978) e *Macunaíma*, Rodrigues cria sua animação como um resgate cultural, estética e narrativamente. As muitas influências externas à cultura brasileira foram deglutidas e devolvidas à tela como que guiadas pelo manifesto antropofágico Oswald de Andrade (1928): “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”

Plasticamente, a questão antropofágica sempre esteve presente na Arte da Animação, como nas primeiras metamorfoses em *Fantasmagorie* (de Émile Cohl, 1908) e em *Batuque* (de Still, 1969), realizado em papel de embrulho e desenhos com hidrográfica, em que uma figura devora a outra numa dança de mitos amazônicos (Bruzzo, 1996) – outro brasileiro que driblou a escassez de recursos com criatividade. Em *De Janela*, a antropofagia apresenta-se na narrativa. Os mitos do cinema, de épocas e culturas diversas, são realocados em um novo ambiente

e contexto – uma criação brasileira a partir do “devoramento” das influências nacionais e estrangeiras. Eles são apenas elementos admiradores de *Belle* (personagem de Marilyn Monroe, representando o cinema americano) e invejosos de *Othelo* (personagem representando o cinema brasileiro) – metáfora de uma situação real, e outra desejada.

E apesar da caracterização caprichada dos personagens e ambientes, percebe-se o artesanal de uma produção de poucos recursos – os bonecos de látex se desgastaram ao longo dos quatro anos de produção. Em algumas tomadas, a estrutura do boneco de *Belle* fica aparente – o que não rouba o charme das cenas (Figura 2). Esse "mau" acabamento encontra paralelo na *estética da fome* do cinema brasileiro. É certo que a animação não apresenta a miserabilidade de filmes como *Vidas Secas* (Rocha, 1965), mas sim a precariedade de um visual semiacabado, resultado da fome de criar, à margem do processo econômico.

Em *Macunaíma*, que é do período chamado de *Cinema Novo Rico* (Xavier, 2001), também é possível ver uma mangueira de borracha de jardim, sendo usada como suporte técnico – na cena final, do afogamento. Baseado na obra homônima de Mário de Andrade, este apresenta a comicidade característica das chanchadas e uma estética tropicalista, autofágica, “cafona” e com o embate entre o erudito e a cultura de massa (Xavier, 2001). A animação de Rodrigues segue esta linha, com seu desfecho irônico e debochado (com o casal *Othelo-Belle*), contrapondo-se ao suspense da narrativa; e na decoração exagerada do cenário do apartamento da heroína – inspirado no filme *Áta-me*, de Pedro Almodóvar, 1990 (Q. Rodrigues, entrevista em 21 de setembro de 2009).

### Conclusão

Mesmo com características culturais marcantes, *De Janela pro Cinema* é um trabalho autoral pois há uma personalidade, uma vida, uma 'visão de mundo' que concentram sua função sobre a sua 'vontade de expressão pessoal' (Aumont, 2008). Expressão essa impregnada das muitas influências apreendidas pelo brasileiro Rodrigues – como a criatividade, a versatilidade e a persistência, apesar das dificuldades.

Como obra de animação, marca o ressurgimento das produções autorais, balizado nas raízes mais identitárias de brasilidade. Resultado da criatividade aliada a “uma câmera na mão” (no caso, num tripé) – apresenta em si, uma homenagem ao cinema nacional.

A observação crítica de Rodrigues sobre o mesmo é sintetizada no *happy end* (Morin, 1969) de *Othelo* nos braços de *Belle*. Inusitado, reflete a paródia, a ironia e humor brasileiros, sendo simbólico (Figura 3). Representa o contraste da cultura brasileira, ressaltados pela Tropicália: o nacional/estrangeiro, popular/elite, arcaico/moderno. *Belle* também simboliza a *anima*, a sedução, a inalcançável produção americana (ela demora em se arrumar), enquanto *Macunaíma*

representa o anti-herói, o *animus*, a produção pobre, porém criativa, “o jeitinho” (ele arranja um hibisco para a amada), e que não esconde sua irreverência e desdém. O casal simboliza o “cinema nacional nos braços do cinema americano” (expressão de Rodrigues). Uma relação de admiração e sedução, mas de antagonismo e vínculo, com uma dose de desleixo.

### Referências

- A Dama do Lotação* (1978) [Registro vídeo].  
Direção: Neville de Almeida. Brasil: Alberto Fonseca e Walter Shilke. 1 Fita (VHS).
- Ancine (2010) *Relatórios de Exibição em Salas*: filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores 1970-2009 - Site da Agência Nacional de Cinema. [Consult. 2011-01-20] Tabelas. Disponível em <http://www.ancine.gov.br/oca/reLfilmes.htm>.
- Andrade, Oswald (1928) O manifesto antropófago. In Teles, Gilberto Mendonça (2009) *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes. ISBN: 85.326.0797-7.
- Batuque* (1970) [Registro filme]. Direção: Stil. Brasil: B.J.D. Produções Cinematográficas Ltda. 35mm.
- Bernadet, Jean-Claude (2007) *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-359-1017-9.
- Bruzzo, Cristina (Coord.) (1996) *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação.
- Centro Técnico Audiovisual (2007) *70 anos de cinema educativo no país*: a trajetória do INCE ao CTAV. [Consult. 2010-02-20]. Revista Filme e Cultura. n.49 Edição Especial. Disponível em [http://www.ctav.gov.br/wp-content/uploads/2008/11/filmeculturacor\\_baixa.pdf](http://www.ctav.gov.br/wp-content/uploads/2008/11/filmeculturacor_baixa.pdf).
- De Janela pro Cinema* (1999) [Registro vídeo]. Direção: Quia Rodrigues. Brasil: Ctav / QFilmes. 1 Disco (DVD).
- Fantasmagorie* (1908). [Consult. 2011-01-20]. Filme em linha. França: direção e produção Émile Cohl. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=aEAObel8yIE&feature=related>.
- Macunaíma* (1969) [Registro vídeo]. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: K. M. Eckstein e Chris Rodrigues. 1 Disco (DVD).
- Modern Times* (1936) [Registro vídeo]. EUA: direção e produção Charles Chaplin. 1 Disco (DVD).
- Morin, Edgar (1969) *Cultura de massas no século XX*: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense.
- Nosferatu* (1922) [Registro vídeo]. Direção: F.W. Murnau. Produção: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH. 1 Disco (DVD).
- Oricchio, Luiz Zanin (2003) *Cinema de novo*: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade. ISBN: 85-7448-078-9.
- Rear Window* (1954) [Registro vídeo]. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Paramount Pictures. 1 Disco (DVD).
- Rocha, Glauber (1965) *Estética da fome. Contracampo Revista de Cinema*. [Consult. 2010-02-20]. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>
- Rossini, Míriam de Souza (2007, dezembro) O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. In: *Revista Famecos*. [Consult. 2010-02-20]. ISSN On-line: 1980-3729. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3448/2710>.
- Short Cuts* (1993) [Registro vídeo]. Direção: Robert Altman. EUA: Cary Brokaw. 1 DVD.
- The Seven Year Itch* (1955) [Registro vídeo]. Direção: Billy Wilder. EUA: Charles K. Feldman e Billy Wilder. 1 Disco (DVD).
- Vernet, Marc (2008) Cinema e narração. In Aumont, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora. ISBN: 85-308-0349-3.
- Xavier, Ismael (2001) *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra. ISBN: 85-219-0395-2.

### Contactar o autor:

gordeeff@quadrovermelho.com.pt

# Relecturas y reordenaciones. Trabajos e investigaciones de Esteban de la Monja

Eloi Puig Mestres

España, artista e professor na Universitat de Barcelona.  
Doctor em Belles Arts pela mesma Universidade.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumen** Este del artículo pretende ser una aproximación a una parte de la obra del artista mexicano Esteban de la Monja. Se trata de un tipo de obra que se enmarca en lo que actualmente llamamos "Visualización de datos." Sus trabajos son análisis del medio audiovisual para evidenciar la naturaleza del medio del que hace uso, estamos pues en una nueva derivación de trabajos metalingüísticos en los que se desgranar los elementos que conforman la compleja creación video-artística actual.

**Palabras clave:** visualización de datos, espacio-tiempo, programación, montaje hiperdimensional, montaje experimental.

**Title** *Work and research from Esteban de la Monja*  
**Abstract** This article intends to approach one section of the work by the Mexican artist Esteban de la Monja. It is the kind of work that fits into what we currently call "data visualization." His works are analysis of audiovisual media that seek to enhance the very nature of the media they use. We are therefore in a new era of meta-linguistic work in which the elements that form the complex creation of contemporary video art are taken apart.

**Keywords:** data visualization, space-time, programming, hipper dimensional editing, experimental editing.

## Introducción

Adentrarse en el trabajo de Esteban de la Monja es un ejercicio de aprendizaje en el que vamos descubriendo múltiples capas combinadas de información codificada. Es una combinación de códigos basada en el intercambio y la relectura. Si a cada código le corresponde un lenguaje, de la Monja rompe este binomio y los remezcla, leyendo datos de códigos que no le corresponden y substituyéndolos por otros de otro lenguaje. Su trabajo destaca por el gran cuidado y la finura en la selección de los elementos de los que parte, es en esta selección donde

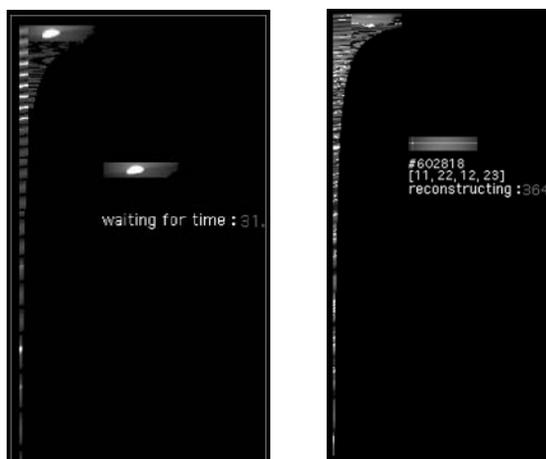


Figura 1 y 2 Screenshot del proyecto  
*Tiempo 1.1 y Tiempo 2.1* (2002).

aparecen signos de su personalidad y de lo que le rodea. Una constante es su preocupación por la complejidad del concepto del tiempo, del cromatismo de la luz y sus múltiples codificaciones, las series populares de la televisión americana, etc... . Siguiendo este análisis, podríamos decir que existe en sus propuestas una reordenación o intercambio de códigos que rompen con la lógica con la que fueron originados y, en substitución, establece otros que responden a menudo a componentes propios del medio digital, como por ejemplo el pixel, el código RGB, etc . Y es por esta razón por la cual podemos relacionar sus trabajos con los procesos metalingüísticos.

### Primeros trabajos experimentales

Ya desde algunos de sus primeros trabajos, que respondían más a una etapa de experimentación, Esteban de la Monja plantea una línea de trabajo clara. Me refiero a una aplicación titulada *Tiempo 1.1* del año 2002. En esta pequeña obra podemos entrever toda una clara declaración de intenciones para lo que vendrá posteriormente en el desarrollo de todo su trabajo. *Tiempo 1.1* es un software que, a partir de la selección de una imagen de una puesta de sol de la ciudad de México D.F (una imagen de un paisaje cercano y conocido, símbolo de un determinado momento del día), va leyendo esta imagen píxel por píxel, la reescribe desplazándola a otro lugar de la pantalla, sólo tomando la referencia del color y transformando su longitud según el minuto que marca el reloj interno de nuestro ordenador. El resultado final nos muestra la imagen inicial transformada en una columna de píxeles que va adelgazándose hasta su base y que nos recuerda su naturaleza binaria. Es decir, vemos un sencillo trabajo que se crea al mismo tiempo que se va generando. *Tiempo 1.1* reúne diversos focos de interés, la instan-

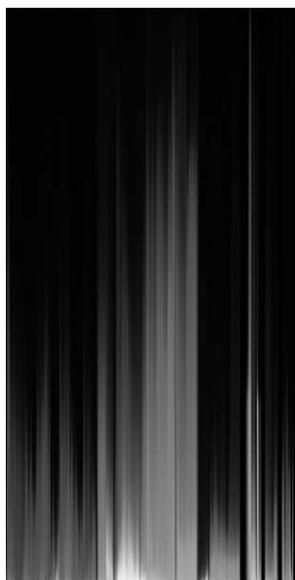


**Figura 3** Frame del proyecto  
"Un joven triste en un tren en RGB" (2003).

tánea fotográfica, su transformación, reconstrucción y generación a tiempo real y, finalmente, la relación con el tiempo interno del procesador del ordenador que permite su visualización. Seguidamente, y para completar el proyecto, desarrolló *Tiempo 1.2.*, en el cual la variante introducida proviene de la selección inicial. Este proyecto partirá ahora de una imagen en movimiento y diferirá del proyecto "hermano" anterior en que su resultado siempre resultará diferente.

Los trabajos de Esteban de la Monja pueden despertar, en una primera lectura, cierta apariencia distante y fría, pero de inmediato podemos darnos cuenta que algo latente les da unidad, como receptores deberíamos concentrar nuestra atención en los puntos de mira que selecciona el autor. Éstos están cargados de una dosis muy importante de vivencias personales, hechos y reflexiones que abarcan y superan en riqueza y complejidad al despliegue tecnológico que este artista domina y aplica.

El interés de Esteban de la Monja por la obra de Marcel Duchamp, tanto por su preocupación por el tiempo y el movimiento como por lo que representó en el arte conceptual, le lleva a desarrollar algunos trabajos como "Un joven triste en un tren en RGB," en relación directa con la obra de Duchamp del mismo título. Este es un trabajo posterior del año 2003, parte de un archivo de video de un amigo artista residente en Japón y que Esteban de la Monja transforma aplicando toda la carga emotiva que conllevaba ese archivo y, de nuevo, una relectura a través del reloj del ordenador. El software que desarrolla divide los canales



**Figura 4** Fragmento del proyecto  
*Innosense* (2006).

RGB del vídeo, el Rojo para las horas, el Verde para los minutos y el Azul para los segundos. El resultado es un video en el que los tres canales de color se separan y se mueven según ese parámetro color-tiempo, los tres canales se desplazan y no se termina de ver la imagen completa más que durante una hora, minuto, segundo determinado del día, solo en ese momento se llega a ver el documento original.

### **Narrativas Autosuficientes y Entendimiento del Medio.**

#### **Innosense y Lost in space**

En este apartado veremos la presentación de un conjunto de trabajos que culminan la anterior fase de experimentación y que desarrollan una reflexión más intensa, producto de sus lecturas y visionados. En el año 2005, se traslada a Barcelona para estudiar en los cursos del programa de doctorado *Art en l'era Digital (UB)*. Durante el primer año finalizará *Innosense*, como primer proyecto de *Narrativas Autosuficientes y Entendimiento del Medio*. Seguirá con la exploración del medio audiovisual mediante la experimentación metalingüística. Desarrollará estructuras técnicas dentro de sistemas informáticos que interpreten y causen reacciones de la imagen audiovisual, obteniendo resultados fortuitos que se aproximen a una narrativa propia del medio.

*Innosense* analiza las variaciones cromáticas del filme *The Loss of Sexual Innocence* (Mike Figgis, 1999) creando una base de datos con la información de color de



Figura 5 Fragmento del proyecto *Lost in Space* (2007).

cada píxel de cada fotograma de esta obra cinematográfica. Con el fin de modificar el montaje original, Esteban de la Monja reordena el film cuadro por cuadro según las familias cromáticas de forma ascendente, para finalmente obtener un pieza de-fragmentada de 106 minutos. Regida por un montaje de imágenes que funcionan a modo de collage, una superposición de imágenes construida por un degradado de familias cromáticas y basada en la temporalidad y no en el espacio.

*Lost in Space*, es una instalación de 8 canales de video que analiza, mediante el uso del *sampling*, los formatos de producción de los EEUU de los años sesenta, a través de la serie televisiva *Lost in Space*. A partir de los planos secuencia de los personajes se reordenan los fotogramas por medio del montaje que Esteban de la Monja crea y nombra como *Montaje Granular-Hiperdimensional*. A diferencia de *Innosense*, donde el color rige la sucesión en el montaje, aquí cada secuencia tiene la misma importancia y está organizada por una composición subjetiva. No es un montaje lineal, ni no-lineal, sino dimensional. Condensa cada plano descriptivo de cada personaje, de cada episodio de las 3 temporadas de la serie en uno solo. Una composición construida a partir de todas esas secuencias en un montaje vertical que proporciona otra dimensión. El *frame 1*-secuencia A, *frame 1*-secuencia B, *frame 1*-secuencia C... *frame 2*-secuencia A, *frame 2*-secuencia B... Y así sucesivamente, logrando que cada una de las aportaciones principales de cada personaje se proyecten en distintos monitores (uno para cada personaje, 8 en total).

### **Conclusión.**

Esteban de la Monja se adentra en una poética metalingüística particular, en la que mezcla situaciones introspectivas combinándolas con la materia prima de la codificación, los datos binarios. Construye nuevos lenguajes codificados a partir de otros códigos que provienen a menudo de la programación audiovisual

#### **Contactar o autor:**

puihme@ub.edu

# O que desaparece, o que resiste: para pensar o apagamento.

Marina Bortoluz Polidoro

Brasil, artista visual. Doutoranda em Artes Visuais – Poéticas Visuais  
no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul. Mestre em Artes Visuais também pelo PPGAV/UFRGS.

Bacharel em Comunicação Social pela UCS.

Professora do Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter).

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** O artigo enfoca a possibilidade do apagamento como operação significativa nas artes visuais, a partir da abordagem dos Diários públicos de Leila Danziger, em diálogo com outros artistas. Para tanto, invoca o conceito de palimpsesto, a aparente perda de tempo implicada em ações de desfazer e enfatiza a ineficiência propositada desta operação, que não se concretiza por completo.

**Palavras chave:** apagamento, palimpsesto, fazer e desfazer.

**Title** *Thinking on erasing: what lasts, what vanishes*

**Abstract** This paper focuses on the possibility of erasing as a significant operation in the visual arts, from the approach of Leila Danziger's Public diaries, in dialogue with other artists. To do so, it invokes the concept of palimpsest, the apparent waist of time involved in acts of undoing and emphasizes the purposeful inefficiency of this operation, that is not realized in full.

**Keywords:** erasing, palimpsest, doing and undoing.

## Introdução

Nas artes visuais, operações que desgastam a imagem também podem integrar a sua construção: fazer e desfazer como parte de um mesmo processo. Seguindo tal ponto de vista, este artigo busca investigar o apagamento, considerando que esta operação pode ter relevância equivalente à de que está imbuída a inscrição. Essa questão pode ser encontrada no trabalho da brasileira Leila Danziger, bem como, ainda que de formas distintas, em Cy Twombly e Robert Rauschenberg.

Leila Danziger é artista, pesquisadora e professora dos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ. A sua pesquisa poética tensiona memória e esquecimento, sendo muito forte a sua relação com a poesia. Mais especificamente na série *Diários públicos* (figuras 1 e 2) a artista esvazia



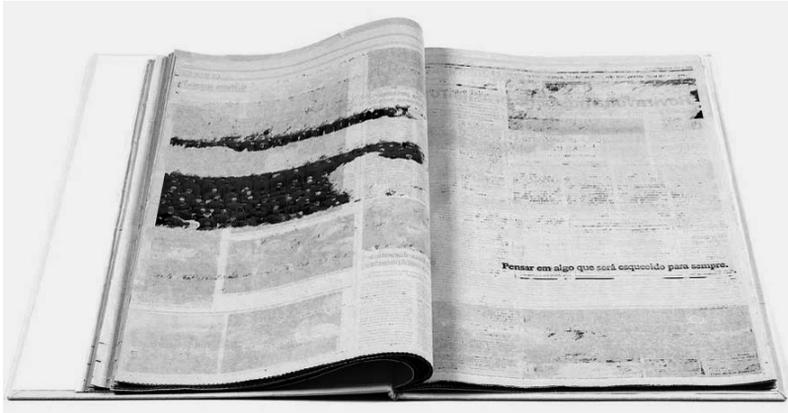
**Figura 1** Leila Danziger (2002) *Para-ninguém-e-nada-estar* (Série *Diários Públicos*). Carimbo e impressão solar sobre jornal, 54x32cm.

o conteúdo da página do jornal: com auxílio de fita adesiva, arranca textos e imagens. Sobre as páginas apagadas, Danziger carimba trechos de poemas, que comentam e dedicam os escombros das notícias. Desse fazer a artista apresenta: as próprias folhas de jornal avulsas; ou encadernadas formando livros; as fitas utilizadas na remoção dos textos e que agora passam a contê-los; folhas de jornal transformadas em múltiplos, reeditadas. São desdobramentos que dão conta de fazer durar a experiência por vias diversas.

### 1. Sobre fazer e desfazer

A ação de apagar refere-se diretamente a uma ação anterior, a que provocou a inscrição – ou seja, o apagamento está ligado a uma tentativa de desfazer algo. Nessa perspectiva, podemos invocar aqui uma das mais famosas rotinas de fazer e desfazer: a de Penélope. Ela diz que precisa tecer uma mortalha para o herói Laertes, seu sogro, e antes de terminar não pode casar-se novamente; diz que precisa dedicar-se ao tear antes que os fios corrompam-se. Mas isso não era verdade, Penélope enganou a todos os seus pretendentes: “Passava os dias atarefada. Mas à noite, à luz de tochas, desfiava o tecido. Trapaça de três anos!” (Homero, 2007: 43). Trapaceou porque não havia desistido, porque ainda esperava o retorno de Ulisses.

Assim, “versadíssima em astúcias,” ao desfilar o tecido subverte a passagem do tempo e enquanto pode parecer que perde tempo, está na verdade



**Figura 2** Leila Danziger (2006) *Pensar em algo que será esquecido para sempre* (Série Diários Públicos). Carimbo sobre jornal e encadernação, 70 páginas, 66x58cm.

trabalhando para ganhar mais. Com a história de Penélope, a aparente perda de tempo que existe nas ações de desfazer, nas tentativas de apagamento, ganha uma dimensão positiva.

Por outro lado, aproximamo-nos do conceito de palimpsesto, que desfaz algo para reaproveitar o suporte: se tomado literalmente, refere-se aos pergaminhos que por seu alto custo e escassez eram reutilizados, depois da raspagem do texto pré-existente. Nessa direção, como em um manuscrito onde se descobrem escritas anteriores, diversos trabalhos de arte contemporânea não se oferecem por inteiro a um único olhar, mas possibilitam a descoberta de outros elementos por trás da superfície. No desenho de Cy Twombly (figura 3), Barthes identifica essa característica:

*isso apaga-se pouco a pouco, esbate-se, conservando a delicada sujidade da apagadela da borracha: a mão traçou qualquer coisa como uma flor e depois pôs-se a divagar sobre este traço; a flor foi escrita, em seguida desescrita, mas os dois movimentos ficam vagamente sobre-imprimidos. É um palimpsesto perverso: três textos [...] encontram-se reunidos, cada um tentando apagar os outros, mas, dir-se-ia com o único fim de dar a ler este apagamento (1982: 143).*

Na obra de Twombly é possível ver a convivência entre o que aparece e o que desaparece, a inscrição e o apagamento. Qualidades mais ligadas à negação do que à afirmação do objeto do desenho. Destaca-se o final dessa citação, onde Barthes nos indica a importância do gesto: talvez o mais significativo a se ver no apagamento não é o vazio ou a nova imagem que surge, mas a evidência do gesto.



**Figura 3** Cy Twombly (1962), *Achilles Mourning the Death of Patroclus*. Grafite e óleo sobre tela, 259x302cm. Centre Pompidou, França.

## 2. Sobre o apagamento

Em 1953, o então jovem artista Robert Rauschenberg solicita um desenho para Willem de Kooning, com a intenção de apagá-lo. De Kooning não só aceita a proposta, como decide lhe entregar um desenho que fosse realmente difícil de apagar. E o foi de fato, visto que o pequeno desenho exigiu um mês de trabalho para se aproximar da folha em branco. Assim, por meio da subtração, Rauschenberg produziu um novo desenho, *Erased de Kooning drawing* (figura 4). Ao apropriar-se de um desenho para apagá-lo, o artista desenha um novo, com significado completamente outro.

Segundo o próprio Rauschenberg (s/d), ele já havia realizado alguns trabalhos apagando o próprio desenho, sem no entanto ficar satisfeito. Reconheceu que um desenho apagado apenas faria sentido se pudesse ser começado a partir de uma obra de arte importante. A ação ganharia maior relevância ao apagar o gesto de outro artista, de um artista que já possuísse reconhecimento pela sua trajetória. A escolha do artista de quem apropriaria o desenho, portanto, deve-se ao fato de Willem de Kooning ser a grande referência do expressionismo abstrato. Quase uma homenagem, o desenho apagado representa, junto com outros de seus trabalhos, “respostas à questão ‘Como prosseguir?’ uma vez que o limite da expressão individual já fora atingido e, além do mais, codificado em um sistema” (Wood, 2002: 19).

Compartilhando o procedimento de apagamento de algo apropriado de autoria de outro, porém em investigações distantes, a artista Leila Danziger desenvolve desde 2002 uma série de trabalhos intitulados *Diários públicos*.



**Figura 4** Robert Rauschenberg (1953), *Erased de Kooning drawing*. Sinais de tinta e crayon sobre papel, legenda manuscrita em tinta e moldura folheada a ouro, 64,14x55,25cm. São Francisco Museum of Modern Art, Estados Unidos.

Ela apropria-se do jornal para, nas suas próprias palavras, “interferir na temporalidade linear dos jornais, conferir-lhes potência poética, transformá-los em pequenos monumentos” (Danziger, 2007: 1421).

A artista retira o conteúdo da página do jornal; usa fita adesiva para extrair os textos e imagens, que são transferidos para a fita – seria a leitura levada ao extremo? Ler pode ser arrancar, transferir? Costa (2010) percebe uma leitura que questiona o dispositivo do jornal e o envelhecimento acelerado da informação. Ora, “é imperioso ‘silenciar a tagarelice’ da informação para existir poesia” (p. 3). Sobre os escombros da página, a artista carimba versos de poemas ou dedicatórias, seguindo o tom do conteúdo que elas abrigavam anteriormente: de tragédias naturais e catástrofes do dia-a-dia à pequenos encantamentos melancólicos.

Apesar da ação – e da agressão, porque o papel já frágil do jornal tende a tornar-se uma pele ainda mais fina devido à violência do procedimento utilizado – mantém-se a página enquanto tal, seu formato é preservado. E mantêm-se os vestígios: desde uma imagem que foi selecionada para ser conservada, ao conteúdo do verso, que transparece como uma visão desbotada daquilo que poderia ter sido a página sobre/com a qual foi construída a obra. Assim, a estrutura das notícias permanece, ainda que apenas latente, enquanto o espaço do jornal é reinvestido de sentido: sobre os vestígios da matéria jornalística impõe-se a poesia carimbada, fragmentos de Paul Celan, Cecília Meireles, Drummond, entre outros poetas, ou da própria artista.

### Considerações finais: sobre o que resiste

É essa a ineficiência que se aponta no apagamento, como um procedimento que, supostamente, se propõe a esvaziar um suporte: o artista esforça-se para retirar o conteúdo que ali estava inscrito, colocado e construído por ações anteriormente realizadas, por si mesmo ou por outros autores. Porém acaba preenchendo esse espaço com os vestígios de uma nova ação. Se Rauschenberg não consegue retornar à página vazia, à página “em branco,” tampouco é isso que Danziger busca. As operações empreendidas para realizar o apagamento e suprimir as suas inscrições acabam também por agredir o papel, alterar sua superfície, produzem novas marcas que encarregam-se de denunciar essa tentativa. O ato de apagar pode pretender suprimir, fazer desaparecer, porém consegue apenas desvanecer, desbotar, abrandar.

O vazio não é alcançado, nem parece ser o real objetivo. Consoante a isso, pode-se recorrer a Georges Perec, que faz uma primorosa descrição de uma sala vazia, onde “resta o que resta quando não resta nada” (2009: 43) – e quanto há para se descrever nessa sala. Assim, por fim, apesar de reduzirem a quantidade de imagens e grafismos presentes no trabalho, ao apagar acrescentam-se novos conteúdos. A obra permanece impregnada com a memória e os vestígios de cada uma dessas ações, da inscrição e do apagamento.

### Referências

- Barthes, Roland (1982) *O óbvio e obtuso*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1575-8
- Costa, Luiz Cláudio da (org.) (2010) *Tempo-Matéria*. Rio de Janeiro: Contra Capa. ISBN: 978-85-7740-076-8
- Danziger, Leila (2002) *Para-ninguém-e-nada-estar (Série Diários Públicos)*. [Consult. 2011-01-20] Reprodução. Disponível em <http://www.leiladanziger.com>
- Danziger, Leila (2006) *Pensar em algo que será esquecido para sempre (Série Diários Públicos)*. [Consult. 2011-01-20] Reprodução. Disponível em <http://www.leiladanziger.com>
- Danziger, Leila (2007) *Para-ninguém-e-nada-estar*. Anais do 16º. Encontro Nacional da ANPAP, Florianópolis. ISBN: 85-98958-04-2
- Homero (2007) *Odisséia*. Tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM. ISBN 978-85-254-1713-8
- Perec, Georges (2009) *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-359-1490-0
- Rauschenberg, Robert (s/d) *Robert Rauschenberg discusses Erased de Kooning Drawing*. [Consult. 2010-01-18] Vídeo. Disponível em <http://artforum.com/video/id=19778&mode=large>
- Rauschenberg, Robert (1953) *Erased de Kooning drawing*. Reprodução. Fonte: Wood, 2002, p. 20.
- Twombly, Cy (1962) *Achilles Mourning the Death of Patroclus*. [Consult. 2011-01-28] Reprodução. Disponível em <http://www.centrepompidou.fr>
- Wood, Paul (2002) *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 85-7503-110-4

### Contactar o autor:

mbpolidoro@gmail.com

# Paisajes desolados: Robert Smithson y la dialéctica del territorio

Paula Santiago Martín de Madrid

Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes pela Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Professora no departamento de pintura da Facultad de Bellas Artes da UPV e investigadora no Centro de Investigación Arte y Entorno da UPV.

Artigo completo submetido em 28 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumen** En el presente comunicado, pretendemos aproximarnos al trabajo de Robert Smithson desde una perspectiva que, aunque se muestre estrechamente ligada al *Land*, va más allá del mismo. Sus aportaciones plantean un amplio panorama de posibilidades de reflexión en relación al territorio urbano y/o natural que son de gran relevancia dentro del contexto rupturista que se gesta en torno a 1968. Nuestro interés radica en la interpretación que hace este artista del entorno como territorio de desechos, escombros y memoria industrial.

**Palabras clave:** paisaje, territorio, arte, desecho, lugar.

**Title** *Territories. Robert Smithson's dialectics*  
**Abstract** In this paper we want to approach the work by Robert Smithson from a perspective that, although closely linked to *Land Art*, seeks to go beyond it. His contributions present a broad picture of possibilities for reflection in relation to urban and/or natural areas that are highly relevant in the context of the rupture that began around 1968. Our interest lies in the artist's interpretation of the environment as waste land, industrial debris and memory.

**Keywords:** landscape, land, art, waste, site.

## Introducción

Con Robert Smithson (1938-1973) encontramos una aplicación directa de la necesidad de reinventar el paisaje desde unos nuevos conceptos de belleza. Para nuestro artista, el suburbio, las canteras, los vertederos, las minas... forman parte de la naturaleza y, por tanto, se configuran como elementos de ese nuevo paisaje industrial que sigue siendo natural ya que, a su entender, el hombre y sus actos también son naturaleza. En este sentido, la aceptación de lo entrópico y la incorporación de los lugares contaminados, degradados y marginales como resultado inevitable al que llevan las sociedades más desarrolladas, nos invita a reconvertir profundamente la idea de paisaje. Por otro lado, frente a

la idea tradicional de una naturaleza que sólo puede ser tal en tanto que realidad no manipulada por el ser humano, Smithson se decanta por generar una apreciación diferente sobre el sentido estético del entorno. Sentido que quedará perfectamente delimitado no solo en sus obras artísticas, sino también a través de textos como el que dedica a los *monumentos* de su Passaic natal.

### 1. La periferia como nuevo paisaje.

No cabe duda de que la trayectoria de este artista fallecido a una temprana edad se ha encontrado sujeta a muy diversas interpretaciones. Ahora bien, se incida o no sobre el carácter impositivo que pudiera presentar el trabajo del *Land*, en general, y de Smithson, en particular, resulta obvio señalar que las obras e intervenciones de éste admiten otro tipo de aproximaciones y lecturas. En este sentido, no puede pasarse por alto ni el peculiar sentido monumental que ponen en juego, ni tampoco el hecho de que las mismas se manifiesten como un intento de recuperación de lugares desolados o, incluso, devastados, con todo lo que ello implica en relación con el tiempo y la memoria, así como con el espacio. Recordemos, por ejemplo, dos de las piezas más emblemáticas del autor: *Muelle en espiral* de 1970 y *Círculo roto* de 1971 para cuya realización Smithson actuará en lugares altamente degradados.

En cualquier caso, esta recuperación debe ser analizada desde el contexto de una específica intencionalidad: a través de ella no se busca la *renaturalización* de un entorno es decir, la restauración, desde la fuerza legitimadora del arte, de un paisaje al que se pretende devolver su aspecto originario, sino la transformación de lo que con anterioridad ya había sido expoliado. El hecho artístico se convierte, en cierto modo, “en redentor de aquellos actos que ya comienzan a no ser defendibles” (Albelda y Saborit, 1997: 94). Actos que, a su vez, nos llevan a la recuperación de lo que, parafraseando a Smithson y a Marot, calificamos de *áreas desnaturalizadas*, suburbios y *periferias espectrales*.

Al respecto, en unas conversaciones registradas durante los meses de diciembre de 1968 y enero de 1969, conversaciones en las que intervienen el citado Smithson junto con Oppenheim y Heizer, éste comentaba sobre el sentido *extra-naturalizador* de sus propuestas: “En realidad, más que una belleza escénica construida, buscaba una desnaturalización [...] No creo que tratemos la materia en términos de un movimiento de vuelta a la naturaleza.” (Raquejo, 1998: 103-113).

Si tenemos en cuenta esta observación, los trabajos de Smithson incitan, tal y como acabamos de señalar, a una serie de reflexiones sobre los lugares y la recuperación de los territorios olvidados postindustriales, lo que Sébastien Marot define como “la desolación de las zonas residuales de la era maquinista, devastadas por las canteras de infraestructuras” (Marot, 2007: 71).

A nuestro entender, la labor del artista norteamericano debe ser medida más



**Figura 1** Robert Smithson, *Muelle en espiral*, 1970.  
Fotografía extraída del catálogo de exposición  
del IVAM.

**Figura 2** Robert Smithson, *Círculo roto*, 1971.  
Fotografía extraída del catálogo de exposición  
del IVAM.

allá de los resultados visuales obtenidos. Para Gilchrist y Lingwood, comisarios de la retrospectiva más importante dedicada en España al artista, señalan que sólo a través de esta aproximación antiformalista se va a poder abordar con un cierto rigor la problemática que el conjunto de su obra suscita no sólo en lo relativo al paisaje y al entorno concebidos globalmente, sino también en lo que concierne a su sentido transversal e interdisciplinar:

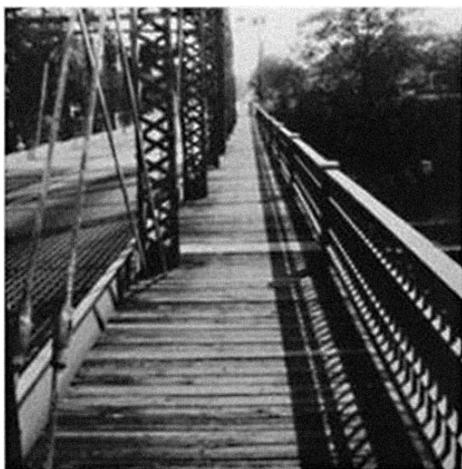
*Moviéndose con inquietud entre los dibujos, la escultura, el medio ambiente, el cine, la fotografía, la poesía y el lenguaje, Smithson estaba siempre buscando nuevos Sites. Lo que rechazaba era una visión formalista y estática del arte y la naturaleza. No hay ninguna certidumbre. Nada puede ser fijo, ni siquiera nombrándolo* (Gilchrist y Lingwood en VV.AA, 1993: 15).

Smithson, al cuestionar a través de la orientación que marcará su propia producción artística el carácter asumido por el arte objetual, va a fijar su atención tanto en el valor implícito de lugares y sitios concretos, como en el sentido que poseen los emplazamientos existentes en los espacios y lugares degradados, ámbitos estos últimos que él entiende que forman parte indisoluble de la naturaleza, dado que el propio hombre y sus acciones se integran en ella.

Por otro lado, el diálogo establecido entre pasado y futuro delimita las fronteras de una dialéctica que, sin embargo, no será la única que podremos detectar en la producción de Smithson. Al respecto, un esquema similar será elaborado en relación a una de sus principales aportaciones: la que Smithson establece tomando como referencia la idea de *sitio* y de su opuesto, el *no sitio*. Noción que, basada a su vez en la oposición interior/exterior, resulta esencial dentro de la poética smithsoniana.

Según Maderuelo el “site es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene para trabajar, mientras que el nonsite es la obra expuesta en la galería” (Maderuelo, 1990: 173). Pese a que esta definición no deja de actuar más que como una primera aproximación, la idea que la misma deja traslucir, cabrá relacionarla, aunque sea parcialmente, con la que Marc Augé acuñará en 1992 para trazar su conocida división entre los lugares y los no lugares. Idea mediante la que reivindica el valor del lugar en tanto que lugar antropológico.

Con las reflexiones de Smithson sobre el lugar, queda evidenciada la crítica a la que es sometida una determinada forma de ocupación del territorio que hace que éste se revista de connotaciones marcadamente despersonalizadas. Por otro lado, si tal y como indica Augé, el “habitante del lugar antropológico vive en la historia y ello supone que no hace historia” (Augé, 2004: 60), las aportaciones realizadas por Smithson al respecto nos pueden hacer pensar que el artista comprometido con el lugar antropológico no realiza arte en un sentido formalista y reductivo, sino que vive en el arte. Es decir, que toma su actividad como experiencia y como vivencia: en definitiva, como discurso de implicación. Por ello,



**Figura 3** Robert Smithson, *El monumento puente*, 1967. Fotografía de Robert Smithson extraída de *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, GG.

**Figura 4** Robert Smithson, *Monumento con pontones: la plataforma de bombeo*, 1967. Fotografía de Robert Smithson extraída de *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, GG.

los lugares de interés ya no serán los comúnmente aceptados, sino los residuales y suburbanos, es decir, los no dignos. Este interés explica el porqué en la mayoría de los escritos de Smithson encontramos la idea de una estética de la entropía.

## 2. El monumento industrial.

Pensamos que la aproximación a la obra de este artista nos permite comprender mejor su aportación al concepto de lugar y su vinculación con el espacio monumental. Un espacio que va a plantear la reconversión de las áreas residuales y de los elementos que las configuran en contradictorios monumentos, hecho en el que cobrará una relevancia determinante la visita que en el mes de septiembre de 1967 Smithson realizará a Passaic, así como el pequeño texto que dedica a este evento.

Nada más iniciar su relato “que entra de lleno en la perspectiva no sólo pictórica, sino también literaria, del viaje pintoresco” (Marot, 2007: 73) Smithson enlaza unas breves frases con la imagen fotográfica y con la descripción del primer monumento con el que se encuentra: un puente sobre el río Passaic realizado en 1896 ó 1899 y que, debido a su posibilidad de rotación que el mismo tiene, sugiere “los movimientos limitados de un mundo anticuado.” El puente, rebautizado por Smithson como el *Monumento de las direcciones dislocadas*, no es el único monumento con el que se encuentra:

*A lo largo de las riberas del río Passaic había muchos monumentos menores, tales como los machones de hormigón que sostenían los arcones de una nueva autopista en proceso de construcción [...] Dado que era sábado, muchas máquinas no estaban en funcionamiento, lo que las hacía parecer criaturas prehistóricas atrapadas en el barro o, más aún máquinas extinguidas; dinosaurios mecánicos desprovistos de piel. (Smithson, 2006: 14-15)*

Sin entrar en la descripción de los monumentos encontrados, lo que nos interesa del texto es la apuesta que en él se realiza por valorar estéticamente unos nuevos paisajes. No es extraño, pues, que Smithson se cuestione sobre la posibilidad de esta circunstancia y que lo haga de forma directa: “¿Ha sustituido Passaic a Roma como la ciudad eterna?” (Smithson, 2006: 26) La pregunta no responde tan sólo a una simple provocación. El entorno suburbano reclama una renovada mirada, a través de la cual podemos descubrir un paisaje de *ruinas al revés*.

¿En qué consiste este paisaje inverso? Se podría contestar señalando que en una especie de inversión de la memoria. A fin de cuentas nos encontramos ante ruinas invertidas que surgen como producto de un mundo suburbial que está modificando el presente de su territorio. Mediante el recorrido efectuado por Passaic se evidencia un hecho: Smithson no sólo busca la estetización de un territorio y, con ello, la conversión de un suburbio en paisaje. Lo que está planteando es *la esencia misma del arte*, hecho que va dirigido, según Marot, no tanto a la salvación o redención del territorio, como a su *reinvención* (Marot, 2007: 90).



**Figura 5** Robert Smithson, *El monumento fuente: vista lateral*, 1967. Fotografía de Robert Smithson extraída de *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, GG.

## Conclusión

La búsqueda de una acción que incida directamente sobre el territorio trae aparejada una contrapartida: la propia transformación del artista a través de su acción sobre el medio urbano-natural en el que trabaja. Un medio que, a su vez, va a verse reformulado por una nueva y radical aportación de Smithson: lo que se puede definir como el desplazamiento de la visión del centro a la periferia. Hecho que supone la recuperación de paisajes y territorios que ya no serán los considerados como tradicionales a niveles estéticos o iconográficos, sino los que hasta entonces se calificaban como periféricos o marginales o, incluso, como simplemente inexistentes desde una perspectiva artística. En el caso de Smithson, el desecho recuperado va a afectar no tanto a un objeto, como a un concepto: el que sirve para articular la noción de paisaje.

## Referencias

Albelda, José y Saborit, José, *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.

Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004 (8ª reimpr.).

Maderuelo, Javier, *El espacio raptado*, Mondadori, Madrid, 1990.

Marot, Sébastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007 (5ª reimpr.).

Raquejo, Tonia, *Land art*, Nerea, Madrid, 1998.

Smithson, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

VV.AA., *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, IVAM, Valencia, 1993.

## Contactar o autor:

masanma6@bbaa.upv.es

# 4 • Vanitas

enquadramento

João Paulo Queiroz

autores

Maria Clara Burfo de Cápua

Francisco José Ferro Miguens

Guillermo Martínez Salazar & José María Hurtado Rodríguez

Filipa Eusebio Vieira Cordeiro

Aline Maria Dias

Fernanda Bulegon Gassen

# Vanitas

Vanitas

João Paulo Queiroz  
conselho editorial

Nietzsche apontou, na Gaia Ciência (§110), a intuição que relaciona o 'conhecimento' como um dos instrumentos do 'poder.' Traçou a equação que equilibra o conhecimento não como uma busca desinteressada, mas como um mecanismo formidável que transporta os seus portadores ao poder, à vantagem da sobrevivência:

*o conhecimento passou [...] a ser um elemento da própria vida e, enquanto vida, um poder sempre crescente, até que os conhecimentos e aqueles erros fundamentais antiquíssimos acabaram por colidir, todos enquanto vida, todos enquanto poder, todos no mesmo ser humano.*

O conhecimento pode ser, à vez, uma vantagem adaptativa decisiva às alterações ambientais, uma vantagem de guerra, a diferença entre a vida e a morte: será a vontade de saber estudada por Michel Foucault (1994).

Se o Bem Supremo, de Aristóteles, estava próximo do Belo e da Filosofia, Nietzsche revela-lhe o outro rosto, como o duplo rosto de Janus: do outro lado do Belo, e da arte, está, *in absentia*, o rosto da morte.

O conhecimento, enfim, é movido pela sobrevivência, que tem na morte o referencial constante e inato. Dito de outro modo, a arte foi sempre empurrada em direcção ao Belo, pelo seu oposto, o desaparecimento.

Os textos deste capítulo tocam a vanidade dos seres, a sua luta e a sua fragilidade.

O polaco Tadeusz Kantor (por Maria Clara de Cápua), encenador e percursor da *performance*, utiliza como personagens os seus contrapontos inertes, os manequins, projecções fetiches de efémeros. Os personagens de Kantor alternam entre os vivos e os mortos, entre o sacrifício vital e o abandono esquecido da redenção.

Os desertos existem na sala de aula, em Kantor. Mas também há desertos na sala de estar. Os perfis sombrios de Juan Paparella (no artigo de Miguens Ferro) exibem a solidão na intimidade: o conforto aborrecido, as ligações sem espessura, os afectos alienados, os cadáveres vivos.

A morte de Cristo é a imagem do fim e a afirmação do princípio: o sacrifício, a oferta, expressos na substância do corpo, na ligação que une a magnitude

sobrenatural e a humildade humana. O modo como Martinez Salazar e Hurtado Rodriguez descrevem a minúcia do escultor e imaginador Miñarro é tocante: o seu radicalismo, tão ibérico, onde a substância matérica é respeitada com escrúpulo, aproxima estas imagens de algumas das propostas mais conceptuais da escultura contemporânea: a realidade exhibe a sua contradição metafísica.

Filipa Cordeiro aponta a agudeza de Gaillard, quando este mostra o que se deseja dentro dos confortos e dos estereótipos da paisagem: simulam-se névoas, ora como invocação de climas, ora como desejo de simulação da nobreza perdida no presente fútil. O que já não vive tem um guião consumível.

A representação do eu é proposta nos cadernos, nos diários, que inventam o homem e o resgatam da contingência (Aline Dias). Antes dos romances escreveram-se diários. Os diários reinventam identidades, permitem intensificar e possibilitar as reconstruções e os aperfeiçoamentos nas narrativas pessoais. Os diários parecem adiar a morte ao intensificar o ponto de vista do presente.

Fernanda Gassen revela as séries *Studio Film Torreão*, de Cristiano Lenhardt. Nelas o autor parece recuperar, com meios 'luxuosamente pobres,' quer uma fetichização do ser, quer o absurdo da estética do espectáculo: estes seres abdicam do seu corpo e incorporam um desejo de identidades, de troca, onde a chave é a transformação, a permuta do valor, a substituição do eu pelo avatar sonhado.

Troca-se o vivo pelo inerte, o corpo pela imagem, num movimento que foge da vaidade através de vaidades.

### **Referências**

- Foucault, Michel (1994) *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Lisboa: Relógio d' Água. ISBN 9789727082407.
- Nietzsche, Friedrich (1989) *A gaia ciência*. Lisboa: Relógio d' água. ISBN 972-708-380-3.

### **Contactar o autor:**

joao.queiroz@fba.ul.pt

# Imagens da MORTE no teatro de Tadeusz Kantor

Maria Clara Buffo de Cápua

Brasil, atriz. Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo. Bacharelado em Artes Cênicas pela UNICAMP.

Artigo completo submetido em 20 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** O artigo apresenta e discute algumas características do teatro de Tadeusz Kantor. Através de exemplos de aspectos formais de sua encenação, como a valorização da materialidade da cena, a mecanização do movimento corporal e a utilização de manequins, da memória e da repetição, pretende-se discutir como o artista encontrou na imagem da morte uma potência poética que guiou a sua encenação.

**Palavras chave:** imagem, repetição, memória, morte

**Title** *Death images on Tadeusz Kantor's theatre plays*

**Abstract** The article presents and discusses some characteristics of the theatre of Tadeusz Kantor. Through examples of formal aspects of his theatre, such as the valuation of the materiality of the scene, the mechanization of the corporal movement and use of mannequins, of memory and repetition, it intends to discuss how the artist found in the image of death a poetic potential that guided his theatre.

**Keywords:** image, repetition, memory, death

## Introdução

O artigo pretende apresentar e discutir algumas características do teatro de Tadeusz Kantor, mais precisamente em sua fase conhecida como "Teatro da Morte." Através de exemplos de aspectos formais de sua encenação, pretende-se discutir a maneira como o encenador procurou representar a vida através da ausência de vida, encontrando no manequim um modelo para o ator e na memória um modelo para a cena.

Como apoio para a discussão, o artigo se utilizará da descrição de algumas cenas de dois espetáculos teatrais dirigidos por Kantor: "A Classe Morta," de 1975, e "Que morram os artistas," de 1985.

Artista plástico e encenador polonês, Kantor nasceu em Wielepole (Figura 1). Tendo sua produção extremamente marcada pela passagem das duas grandes guerras, Kantor encontrou na morte uma potência poética que foi explorada incessantemente em suas encenações teatrais.

Considerado um dos precursores do movimento contemporâneo das artes



**Figura 1** Tadeusz Kantor, entre os manequins de *A Classe Morta*.

cênicas, Kantor desenvolveu seu trabalho artístico junto à companhia Cricot 2. Ao longo de 35 anos, sua obra passou por diversas fases, discutindo e pondo em prática questões e características que continuam a permear a linguagem cênica contemporânea, tais como o informal, a negação ao drama, a valorização das imagens no palco, entre muitas outras.

A morte de Tadeusz Kantor, em 1990, na Cracóvia, deixou uma série de manifestos entre outras produções literárias de memorável grandeza poética. Esse material, que se constitui como o mais completo estudo de sua obra, não nos impede, entretanto, de voltar o foco de luz para algumas características de sua produção teatral.

### **Desenvolvimento**

A presença da morte na obra de Tadeusz Kantor se dá sob diversos aspectos. Sem jamais se interessar por representar a morte como se faria em um drama tradicional, Kantor procurou maneiras de abordá-la por vias indiretas. A valorização da materialidade da cena, a mecanização do movimento corporal dos atores, a utilização de manequins, a concretização poética da lembrança e a repetição são elementos que possibilitam essa abordagem e que gostaria de apresentar aqui.

Entendendo que “a vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, da ausência de toda mensagem” (Kantor, 2008: 201), Kantor desenvolveu em seus espetáculos um tratamento da imagem que nos é especialmente interessante.

Na tentativa de superar a simples reprodução da realidade pela arte, Kantor procurou trabalhar o *isolamento* tanto dos objetos cênicos quanto das personagens, de modo que, desprovidos de suas funções primordiais, eles pudessem ganhar novos significados, manifestando um outro tipo de *vida*.

Por meio desse recurso, onde os elementos cênicos, personagens e objetos,

são deixados *sozinhos*, abandonados à própria existência, a materialidade da cena se faz evidente, tornando-se uma forma de *poética*. Assim, elementos materiais como, por exemplo, a madeira, o ferro ou o pano, no caso dos objetos, ganham um foco de luz podendo *contracenar* de igual para igual com a materialidade corporal dos atores, dada, por exemplo, pela autonomia do movimento, do gesto ou da sonoridade da fala.

Essa aproximação entre o objeto e o homem não se deve a uma supervalorização do primeiro, mas antes ao reconhecimento da *pobreza* de ambos. Como que reduzidos, também eles, a *objetos pobres*, “os atores humanos entram em um espaço de atuação das coisas” (Lehmann, 2007: 121): *des-vivificados*, eles se igualam ao objeto.

O processo de *des-vivificação* das figuras humanas deriva especialmente de dois recursos cênicos: a mecanização do movimento corporal e a utilização de manequins em cena.

Quando observamos as figuras cênicas dos espetáculos de Kantor, em sua fase conhecida como “Teatro da Morte,” reconhecemos rostos pálidos de olhar muitas vezes vidrado, movimentos em solavancos e uma freqüente deformação na sonoridade da fala. Assemelhando-se a mortos que retornam de um outro mundo ou a marionetes estranhamente acordadas, as personagens se configuram como figuras autônomas – a fotógrafa que metralha seus modelos, a criança que veste uma roupa militar, entre outros – cuja simples presença ou aparição acaba por tornar-se absolutamente significativa, desprovendo-lhes a necessidade de uma construção realista.

O impacto dos corpos mecanizados se completa na medida em que esses mesmos corpos se confundem aos bonecos que com eles compartilham a cena. Muitas vezes acoplados aos atores, os bonecos ou manequins são apresentados de modo a revelar algo de sagrado na imobilidade do objeto (Borie, 1997: 260). Como exemplos da forma mais trivial e *pobre* de imitação, os manequins transcendem a sua própria condição na medida em que se tornam referência de imitação aos próprios atores:

*Em meu teatro, um manequim deve tornar-se um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos, um modelo para o ATOR VIVO (Kantor, 2008: 201).*

Assim, como criaturas ao mesmo tempo daqui e de fora, estranhas e reconhecíveis, os manequins-atores e os atores-manequins permitem-nos uma forma de conhecimento metafísico pela experiência da obra *kantoriana*: o paradoxal reconhecimento *em* uma alteridade incompreensível, o reconhecimento da morte *em nós*.

Esse encontro do inanimado que ganha vida com o humano *des-vivificado* não aponta exclusivamente para o vazio e a ausência, ao contrário, os espetáculos do

“Teatro da Morte” carregam em si uma forte sensação de *reminiscência*. “A Classe Morta,” de 1975, e “Que morram os artistas,” de 1985, são grandes exemplos desse fenômeno.

No primeiro espetáculo, logo em seu início, somos surpreendidos por uma entrada impressionante de um coro de adultos e idosos que carregam consigo os manequins de sua infância, ou seja, bonecos do tamanho de crianças reais. Homens, manequins e outros objetos cênicos se fundem nas figuras que, em meio a movimentos repetitivos, se apresentam numa espécie de valsa ao redor de um conjunto de carteiras escolares. Ao final do som da valsa que de fato acompanha a cena, eles abandonam seus bonecos, o *eu-lembrança* de cada um, para sentarem-se nas carteiras e começarem a assistir uma aula.

Em “Que morram os artistas,” a estrutura das figuras que se apresentam em roda também se faz presente. Uma cena exemplar da sensação de *reminiscência* surge, entretanto, com a entrada de um menino vestindo roupas militares, que pedala uma espécie de carrinho, enquanto é seguido por um exército fantasma – atores pálidos, de olhos arregalados, que marcham em solavancos. Após uma primeira apresentação das figuras, eles abrem alas para a entrada do general, que cavalga um manequim de carcaça de cavalo.

A alusão direta à infância passada, ao envelhecimento e por fim à morte é manipulada por Kantor de modo que a *memória* se torne um elemento fundamental de seu teatro. Sem representar situações que narram a passagem do tempo, Kantor trabalha antes a construção de imagens autônomas que trazem à tona cenas de uma memória ora coletiva ora pessoal.

Assim, entre vários *restos* e *adeus*, as figuras cênicas do Teatro da Morte são apresentadas como que resgatadas do passado e reanimadas para uma segunda vida – ou seria uma segunda morte? – sem obter com isso chances de uma redenção. E é justamente dessa impossibilidade que provém a necessidade de sua semelhança com a marionete, a sua necessidade de permanecer na morte estando ainda vivas.

A preservação da sensação de *reminiscência* e morte instaurada nos espetáculos de Tadeusz Kantor deve-se também a uma estrutura formal que se encontra nos dois exemplos acima citados: a insistência da repetição.

A apresentação em roda ou ciranda do coro de atores possibilita que o espectador se depare repetidas vezes com cada figura, trazendo a sensação de eterno retorno e evocação ao passado. Em uma esfera mais particular, cada ator também realiza movimentos e ações repetitivas, como por exemplo, cantar um único trecho de uma música, espancar o chão com uma cinta, manipular uma adaptação de bicicleta infantil, entre muitos outros.

Remetendo-nos a uma espécie de precissão do mundo dos mortos, as cenas se configuram como imagens que se fazem, desfazem e refazem no palco. Como episódios autônomos que se sobrepõem recusando-se a representar um

encadeamento dramático, os espetáculos de Tadeusz Kantor isolam e sacralizam o palco teatral. Ao seu fundo, a escuridão e uma única porta – entrada e saída dos atores. Ao seu redor, a moldura de uma corda que o separa da platéia. Nele, o espaço de transição entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, altar do passado e último caixão da memória.

### **Conclusão**

Muitas são as mortes que vêm à tona através do teatro de Tadeusz Kantor. Se em um primeiro momento, deparamo-nos com imagens que a representam através da utilização de manequins, da *des-vivificação* do movimento dos atores, do isolamento e da repetição; em um segundo, passamos a reconhecê-la na base de características por muito tempo consideradas essenciais ao teatro ocidental. Uma vez que as imagens se tornam autônomas, levando a segundo plano o diálogo e a personagem, podemos identificar no teatro de Tadeusz Kantor, características que lhe permitem erigir, sob os nossos olhos, uma morte do próprio drama.

### **Referências**

- Borie, Monique (1997) *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris: Actes Sud.  
ISBN: 2-7427-1158-9
- Kantor, Tadeusz (2008) *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP.  
ISBN: 978-85-273-0837-3
- Lehmann, Hans-Thies (2007) *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif.  
ISBN: 978-85-7503-657-0

### **Contactar o autor:**

claradecapua@yahoo.com.br

# Juan Paparella: retratos de la penumbra

Francisco José Miguens Ferro

Espanha, artista visual. Investigador de doutoramento, no Grupo de Investigación DX7 Tracker da Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (UV). Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, UV. Diplomado en Estudios Avanzados.

Artigo completo submetido em 30 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumen** Análisis transversal de la obra fotográfica del artista Juan Paparella mediante el cual accederemos a un espíritu de época caracterizado por la duda, la complejidad y la emergencia de valores y manifestaciones estéticas encaminados hacia un estadio de la sombra contemporáneo.

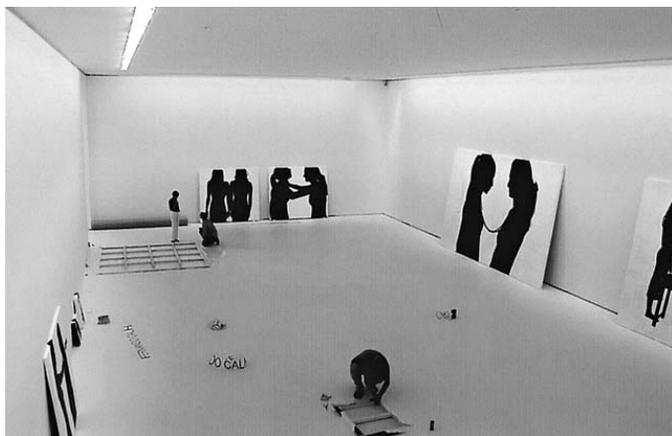
**Palabras clave:** Paparella, identidad, sombra, contemporaneidad.

**Title** *Dusk portraits: Juan Paparella*  
**Abstract** Cross-sectional analysis of the photographic work of the artist Juan Paparella by which we will access the spirit of its time characterized by doubt, complexity and the emergence of values and aesthetics aimed towards a contemporary shadow stage.

**Keywords:** Paparella, identity, shadow, contemporary.

## Introducción

Juan Paparella, nacido en Buenos Aires en 1965, realiza su formación artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y en la década de los 90 completa los estudios de doctorado en escultura en la Universidad española de Salamanca. Sus obras se reparten entre colecciones privadas y públicas como el Art Institute de Chicago, el Museo de Arte Moderno de Argentina o la Comunidad francesa de Bélgica, este último su país de residencia. Combina lo fotográfico con la aplicación de elementos ajenos al medio, la figura antropomórfica con los espacios abandonados, todo ello cargado de una cierta familiaridad y extrañeza a la vez. Su discurso se mueve en el neoconceptualismo y la problemática de la identidad y la comunicación, como una manifestación crítica más del contexto contemporáneo sobresaturado pero como el que retrata sombras, se respira un placer negativo del que deja entrever algo, imposible de aprehender del todo provocando el fracaso de las expectativas y sumiendo en la incertidumbre al espectador.



**Figura 1** fragmento de obra de Juan Paparella. Backroom 3. Fotografía pintada a mano sobre aluminio, 2001 (Paparella, 2001).

**Figura 2** montaje de la exposición de Julião Sarmiento *Domestic Isolation* en la Galería Mário Sequeira (Sarmiento, 2002).



**Figura 3** fragmento de obra de Juan Paparella. Sin título. Fotografía y pigmento negro sobre aluminio, 1996 (Paparella, 1996).

**Figura 4** fragmento de obra de Juan Paparella. S/T. Fotografía y pigmento negro sobre aluminio, 1996 (Kiblisky, 1999).

El presente análisis atenderá de manera transversal a distintas manifestaciones artísticas cercanas a los trabajos de Paparella. Entre otros, entraremos en contacto con la atmósfera de pérdida y melancolía de las pinturas de Edward Hopper, la escenografía de la serie *Domestic Isolation* del artista portugués Julião Sarmiento o el propio uso monocromático del negro como lugar material y conceptual de lo Otro en potencia.

### 1. Juan Paparella: retratos de la penumbra

Formando parte allá en 1987 del *Grupo de la X* junto a otros destacados artistas argentinos como Jorge Macchi, Pablo Siquier y Ernesto Ballesteros, Juan Paparella despuntaba trabajos de aspecto escultórico, con propiedades poveras y conceptuales, herencia que influirá en el resto de su carrera. A finales de la década de los noventa y principios del siglo XXI retrata personajes ocultos a mediante siluetas negras de enorme presencia visual y táctil conseguidas por medio del collage. Los individuos son pintados a mano sobre la propia imagen fotográfica, en un profundo y lujoso negro satén a base de pigmento puro que los vuelve anónimos dentro de las escenas domésticas, componiendo un aspecto general de irrealidad. La problemática inherente sobre la veracidad de los hechos, el cuestionamiento de lo percibido y del propio arte está ya presente en sus obras escultóricas de la misma época dónde cubría objetos con paños negros, o utilizaba lenguajes casi incomprensibles poniendo en crisis, en todo momento, la comunicación e identificación.

Es un planteamiento similar a otros proyectos artísticos que usan la silueta como valor formal y la sombra como lugar para la reflexión. Las obras que componen la exposición *Domestic Isolation* del artista portugués Julião Sarmiento utilizan una estrategia representativa afín a Paparella en cuanto que ambos confieren fisicidad a la penumbra, la cosifican bajo un espeso velo negro conseguido por medio de grandes espacios pictóricos blancos y negros, como luces en el máximo contraste y sombras en su negativo pleno (Figuras 1 y 2).

Reducen el volumen a la mancha primitiva que Plinio el Viejo relacionaba con los orígenes mitológicos del arte, a aspectos constructivos en Leonardo da Vinci, a las apariencias platónicas o los contornos recortados y 'sublimes' [entendido como categoría estética, mezcla de temor y admiración] de Étienne de Silhouette. Formas de la sugerencia que apelan al recuerdo y la memoria, al Otro como 'Doppelgänger' o doble malvado, al individuo más allá de la fachada (Stoichita, 1999). Representa al Ser como posibilidad incierta y estática mediante la teatralización dramática y antinarrativa, puesto que toda interpretación es desbordada y se queda en latencia, a falta de una resolución nunca satisfecha.

Por eso nos conducen al vacío de la indeterminación, a la metáfora del desierto como lugar ejemplar del abandono y el silencio, de olvido y muerte, pero también espacio necesario en el que hallamos lo infinito y absoluto por medio

de la soledad. En el exilio desértico hallamos las huellas de nuestra identidad, bajo un tiempo y un espacio que están más allá de toda medida física. Encerrada en un eterno lugar de paso, la silueta es conducida hacia la desolación del héroe romántico como ser nómada y perpetuamente insatisfecho que busca vanamente una centralidad y seguridad ante la inmensa complejidad.

El espectador queda sumergido en el recogimiento subjetivo, en la curiosidad por la compasión que nos hacen sentir tales representaciones de la tristeza y el deseo de hacerlos salir de su penumbra interior y conducirlos hacia la luz. Pero las sombras son también la representación de la imposibilidad, de lo inaprensible.

### 1.1 La condición extraña

Como observamos medio fotográfico y pintura interactúan en obras que invitan a la reflexión íntima, a esa inmensidad interior enigmática ya tratada por los románticos europeos del XIX. Sin embargo también componen campos de signos que permiten al espectador acceder no solo a su subjetividad sino a la situación social vivida, a modo de pantalla de proyección. Es sintomática la conexión que se establece entonces entre los trabajos de Paparella y las escenas de Edward Hopper, donde figuración y sencillez compositiva se complementan para llegar a una atmósfera de pérdida y melancolía, donde lo real adquiere un soplo de énfasis psicológico (Figura 5).

Atendemos al enfrentamiento entre naturaleza y civilización, pulsiones en latencia y orden; Hopper bajo la representación de cuerpos despojados y Paparella bajo la sombra monocroma del yo alienado. Cuerpos aislados acompañados de telones donde se proyecta la vida cotidiana de una época que arrojan poca luz pese a la claridad visual. Semejan fotogramas aislados de una película que activan nuestra imaginación pero, paradójicamente, el lenguaje se vuelve insuficiente para definirlos. Espectros rígidos y civilizados, similares a ese autómatas femenino creado por el doctor Rotwang en el film *Metropolis* (Figura 6) al que le han arrebatado toda esencia natural pero que aún así nos seduce por su extrañeza. Vulnerables. Inertes. El traje negro utilizado por Paparella no hace sino enfatizar este aura nihilista. Tonalidad que el occidente moderno ha ido interiorizando a lo largo del tiempo como símbolo de perdición y muerte. Como estadio monocromo el color negro es el Otro, lugar material y simbólico de lo oculto que acude a la imaginería colectiva cargado de fantasmagoría y temor. Es monstruo y sombra, predicción de tragedia, emparentado con la suciedad y la locura. La herencia histórica y mitológica acuña a dicha negrura un sinónimo de la negatividad, sinrazón y vileza del ánimo (Hersant, 2004). Pese a ello, y evocando a San Juan de la Cruz, Wittgenstein o a Pierre Soulages más recientemente también se le atribuye el más intenso de los resplandores, el lugar de lo post-dialéctico e inesperado. Opiniones dispares que alimentan la extrañeza de las composiciones de Paparella, como el 'Unheimlich' de Heidegger por el cual somos arrancados de



**Figura 5** Edward Hopper. *Hotel room*.  
Óleo sobre lienzo, 1931 (Hopper, 1931).

**Figura 6** fotograma de la película de Fritz Lang  
*Metropolis*, producida por la U.F.A. (Lang, 1926).

nuestra cotidianeidad, de esa esencia familiar contenida en las imágenes y nos introducimos en lo pavoroso e innato de nuestra existencia.

## 1.2 Habitar en la ruina y el vacío

Monocromía como concentración máxima en el mínimo despliegue cromático y sombra como reducción de la representación figurativa en su mínima expresión, ambos tendentes a la Nada, pero como un Cuadrado Negro malevichiano pueden encerrar Todo a modo de palimpsesto o tachadura. La annihilatio de toda forma hacia un 'vacío pleno,' en el que el abandono parece ser la única forma posible para la consecución de los valores absolutos e infinitos.

Con los retratos de la penumbra de Juan Paparella concebimos un mundo entendido desde Heráclito, como transformación y devenir de todo lo existente. Nacimiento, destrucción y vacío. Para Robert Smithson sería el incesante proceso de la ruina, la cual engulle todo proyecto totalitarista y eterno. El mundo y el ser humano se componen de cúmulos de elementos discretos que al desmoronarse marcan nuestra identidad. El paso del tiempo transforma las experiencias en escombros pero nos dejan un resto que nos pertenece y, a través de estas fotografías, accedemos a esas huellas tan difíciles de definir por el lenguaje identificándonos trágicamente como esos seres entre el orden perdido y el futuro ruinoso. Presencias de la ausencia del hombre, como alegorías del ser contemporáneo que pierde en la complejidad y queda condenado a vagar por el vacío de la indeterminación. Sin embargo, ese limbo no tiene por que comportar un lugar vago sino dinámico y actuante. Influenciado por la filosofía oriental, en él se da un proceso de interiorización y transformación mediante el cual los individuos y las cosas se identifican con su alteridad, donde se encuentran la falta y la plenitud, lo mismo y lo otro ya no en contradicción sino en armonía (Cheng, 1993; Tanizaki, 1995). Entendido de este modo sombra, vacío y ruina aparentan huecos pero se dividen y se encarnan en todas las cosas, son signos privilegiados cuya transformación termina por dirigirse nuevamente a la unidad originaria. Teoría cercana al 'Eterno Retorno' de Nietzsche, como perpetuo recomenzar y abono fluido de posibilidades, pero si para el filósofo alemán éste tenía como emblema el círculo y la repetición de los acontecimientos, para la filosofía oriental se identifica con la espiral, es decir, con un movimiento circular pero siempre distinto. En ese vacío crecen y se nutren las infinitas estructuras, se multiplican y pliegan de un modo silencioso, de contención expresiva y tensa calma. Así estas representaciones de Paparella adquieren un carácter ritual por cuanto aportan a la realización total del hombre y sus enigmas: la existencia carente de desarrollo en sentido único.

## Conclusión

Atendiendo al estudio de las obras fotográficas de Juan Paparella accedemos a una serie de características comunes a tantas obras artísticas de las últimas décadas del siglo XX. A evocaciones abstractas y metafísicas, a la búsqueda de estéticas relacionadas con lo conceptual, la emotividad y los imposibilidad comunicativa, el conocimiento intuitivo y la contradicción de las ideas preconcebidas, de forma que afecten en mayor o menor medida al receptor. Características emparentadas con un Estadio de la Sombra frente al reconocimiento primordial del Yo ante al espejo de Lacan. De esta mimesis ilusionista pasamos a la identificación en el Otro, a retratarnos como alteridad y a la emergencia de procedimientos artísticos más afines con la contemporaneidad. Con este período de dudas, estadio de apertura y recepción, ecléctico, de desconfianza y de reinterpretación saturada y permanente. Pero sobre todo de una realidad compleja y en penumbra que algunos autores como Omar Calabrese han acuñado *Neobarroca*, en respuesta al agotamiento de otras estéticas más tendentes a la claridad lógica y los valores ordenados. Pero ese es otro estudio.

## Referencias

Cheng, François (1993). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela. ISBN: 84-7844-185-9.

Hersant, Yves (2004). 'Negro sobre negro.' En Revista FMR, edición española, nº 1, Junio-Julio.: 126 a 135. ISSN: 1974-5311.

Hopper, Edward (1931). Hotel room. Reproducción de obra. [Consult. 2011-01-23] Disponible en <http://jlgaliano.blogspot.com/2007/02/edward-hopper.html>.

Kiblsky, Daniel (1999). S/T. Fragmento. Reproducción completa de obra de Juan Paparella en López Anaya, Jorge. 'Conceptualismo en Argentina 1961-1999. Significado y contenido.' Revista Lápis, nº 158 / 159, diciembre 1999-enero 2000: 88. ISSN: 0212-1700.

Lang, Fritz (1926). *Metropolis*. Reproducción de fotograma. [Consult. 2011-01-16] Disponible en [http://www.vigometropolitano.com/article.php3?id\\_article=24372](http://www.vigometropolitano.com/article.php3?id_article=24372).

Paparella, Juan (1996). Sin título. Fragmento. [Consult. 2011-01-29] Reproducción de obra completa en <http://www.obraporobra.com.ar/Sec/Historia/Paparella.asp>.

Paparella, Juan (2001). Backroom 3. Fragmento. [Consult. 2011-01-29] Reproducción de obra completa en [http://schneidergallerychicago.com/artwork/278630\\_Backroom\\_3.html](http://schneidergallerychicago.com/artwork/278630_Backroom_3.html).

Sarmiento, Julião (2002). Fragmento. Reproducción de obras completas en *Julião Sarmiento. Domestic Isolation*. Braga: Galería Mário Sequeira. ISBN: 972-98332-5-7.

Stoichita, Víctor (1999). *Breve Historia de la Sombra*. Madrid: Siruela. ISBN: 84-7844-439-4.

Tanizaki, Junichiro (1995). *Elogio de la Sombra*. Madrid: Siruela. ISBN: 84-7844-258-8.

## Contactar o autor:

[franmigfe@gmail.com](mailto:franmigfe@gmail.com)

# Escultura y ciencia en la obra de Juan Manuel Miñarro: Representación científica del hombre de la Síndone.

Guillermo Martínez Salazar & José María Hurtado Rodríguez

Guillermo Martínez Salazar: Espanha, escultor. Doctor en Bellas Artes.  
Professor na Facultad de Bellas Artes da Universidad de Sevilla.

—  
José María Hurtado Rodríguez: Espanha, escultor.  
Licenciado em Bellas Artes pela Universidad de Sevilla.

Artigo completo submetido em 29 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumen** La fusión entre arte y ciencia es el resultado que ha obtenido el Profesor Juan Manuel Miñarro, en la única obra escultórica basada científicamente en el lienzo de Turín, y que ha contado con un equipo científico de apoyo resultando una obra escultórica que rompe con los parámetros tradicionales de su iconografía.

**Palabras clave:** escultura, ciencia, anatomía, Síndone.

**Title** *A scientific representation of the shroud's person: the work of Manuel Miñarro*

**Abstract** The merge between art and science is the result that has been obtained by Professor Juan Manuel Miñarro in the only sculptural work scientifically based on the linen of Turin, with the support of a scientific team, resulting in a sculptural work that escapes the traditional parameters of his iconography.

**Keywords:** sculpture, science, anatomy, sacred shroud.

## Introducción

Considerando la importancia y repercusión que ha tenido la obra “Cristo de la Universidad” en la provincia de Córdoba, obra del Profesor Juan Manuel Miñarro, entendemos que el II Congreso sobre otros creadores es el foro más indicado para su presentación y difusión.

La investigación realizada está basada en hechos demostrables, no obstante y

dado el rigor científico al que se ha sometido el trabajo, se aleja de anteriores investigaciones como por ejemplo las realizadas por: Georges Gharib, Lan Wilson, Alan D. Whanger y Turca de Edesa entre otros.

Las representaciones plásticas realizadas sobre el hombre de la Síndone, por lo general no se han caracterizado por su calidad artística, pero en el caso que presentamos destacan dos factores fundamentales, el primero es la alta cualificación como escultor del Profesor Miñarro (2003), como segundo factor, la rigurosidad científica que ha llevado a cabo trabajando conjuntamente con el equipo de hematólogos, forenses y demás expertos en el lienzo de Turín.

## **1. Inicio de la Investigación**

La iniciativa de comenzar este proyecto surge tras publicarse un artículo de prensa que trataba sobre la misteriosa figura del hombre de la Sabana Santa, fruto de un encargo de la BBC a un grupo de científicos de la Universidad de Manchester. Pero en la formulación práctica, ya se detectan variables erróneas que no alcanzarán un resultado óptimo. Bajo la opinión del Profesor Miñarro, aquella investigación no dejaba de ser una falacia científica insostenible, ya que para la reconstrucción del cráneo de la Síndone emplearon un cráneo al azar y la antropología física demuestra que la reconstrucción facial de un individuo solo se puede hacer sobre su propia estructura ósea.

### **1.1. Argumentación del proyecto**

Como proyecto científico es necesario contar con un número de hechos demostrables para alcanzar una base estrictamente científica. La Sábana de Turín es el elemento matriz del proyecto, y a su vez, es la reliquia antigua más estudiada de la historia.

En este lienzo aparece una imagen impresa de un varón con signos evidentes de la crucifixión, incluso las representaciones artísticas de la imagen de Jesús inicialmente lo muestran con el cabello corto e imberbe, aunque a partir del siglo V y VI sus representaciones son más fieles al rostro impreso en este lienzo. Los parámetros de la imagen son: pelo largo dividido al centro, barba bífida, rostro de facciones alargadas, pómulos prominentes, cejas en arco marcadas, ojos almendrados y exoftálmicos, boca de labio inferior prominente y nariz definida en sus tres segmentos constructivos.

### **1.2. Metodología**

La base metodológica está basada en el proceso de superposición que ya empleó el Dr. Alan Whanger, para ello se ha recurrido al empleo de soporte digital en constante comparación con el modelado. Esta superposición está aceptada científicamente y se denomina fotometría.

Con este sistema, los parámetros métricos están proporcionados directa-



**Figura 1** Secuencia de modelado del rostro adaptado a la Síndone. Fuente: propia.

mente por la imagen de la Síndone. De este modo las partes miológicas se van insertando en los lugares óseos correspondientes, y así evitar el error cometido por el equipo que realizó el proyecto de la Universidad de Manchester.

El sistema solo proporcionaba el punto de vista frontal, y para poder solventar la resolución de los perfiles se recurrió al empleo estándares morfológicos basados en la antropometría.

El primer estudio se realizó solo con la cabeza, obteniendo como respuesta el rostro del hombre de la Síndone con los signos de la tortura allí recogidos (Fig. 1).

La metodología empleada con el rostro marca la línea de investigación que se llevará a cabo con el resto del cuerpo. Partimos de la base de que la Síndone representa un cuerpo yacente. No obstante, la representación que pretende realizar el equipo de investigadores es el cuerpo crucificado y plasmar todos los signos impresos en el lienzo.

Como punto de partida la investigación se han estudiado los antecedentes para así continuar con las líneas de investigación con base empírica. El estudio inicialmente se centraliza en la posición real de un cuerpo suspendido de una cruz, los ensayos realizados con cadáveres por el Dr. Delgado Roig (2000), muestran como las angulaciones de los miembros configuran la posición del cuerpo. También se han realizado pruebas con estructuras óseas para ver el comportamiento de sus partes. No obstante, las medidas se han extraído directamente del canon que marca la propia Síndone. Atendiendo por otra parte a los estudios sobre la flagelación, coronación y crucifixión romana, tipografía de la cruz y otros estigmas derivados de la pasión reconocibles en el sudario.

Los estudios realizados del cuerpo determinan los parámetros morfológicos y anatómicos de su posición, será a partir de esta fase cuando el proceso escul-

tórico de comienzo. Para ello, previamente se modelará el cuerpo a un tamaño adecuado para su posterior reproducción en madera que alcanzara una altura total de 1,80m, según el canon del propio sudario. La disposición del cuerpo nada tiene que ver con las anteriores representaciones artísticas de esta iconografía, esto supone que la pelvis se separe de la cruz y las piernas se flexionen, resultando que la caja torácica y los brazos queden en el mismo plano distal.

### **1.3. Proceso escultórico. Modelado.**

El modelado será el inicio del proceso escultórico, adaptado a los patrones que la investigación ha marcado en cada momento (Figura 2).

### **1.4. Talla y policromía.**

Una vez terminada la fase de talla en madera de la obra, se prepara para recibir la capa pictórica final, para ello se han realizado las proyecciones de las heridas registradas en la Síndone y se ha procedido a realzar dichas marcas siguiendo los criterios forenses que los especialistas han indicado (Figura 3).

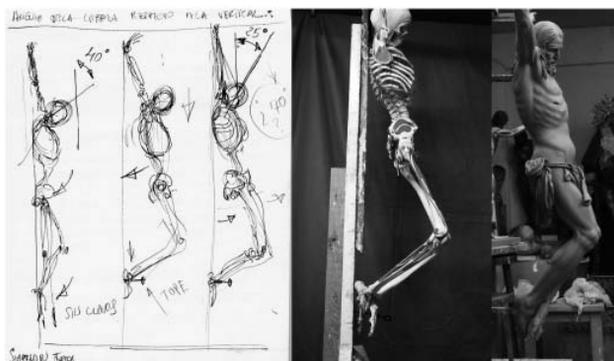
La policromía ha sido la base de estudio del comportamiento de la sangre, enfatizando en su representación más fiel al comportamiento natural de la misma. Para ello el Profesor Miñarro y su equipo, se han centrado en estudiar los diferentes matices cromáticos, estudios de densidad, clasificación de las patologías representadas, estudios hematológicos, etc.

Destaca de sobremanera en el estudio realizado, el comportamiento de la sangre humana y su fiel representación en la obra final, para ello se han elaborado numerosos ensayos sobre materiales artísticos para conseguir resultados óptimos, contrastados por los especialistas forenses y hematólogos que conforman el equipo (figura 4).

Las mezclas y experimentaciones realizadas para obtener buenos resultados, son consecuencia del empleo de materiales novedosos como el metacrilato líquido, utilizado como aglutinante para conseguir los objetivos deseados, además de los ya tradicionales óleos, lacas, barnices, etc.

Es en esta fase policroma donde más se han cuidado los detalles, la dirección de los elementos recogidos en la Síndone se han reproducido con total exactitud, las heridas y los propios regueros de sangre se han estudiado y representado con un exhaustivo rigor que ha posibilitado que el resultado de todo el conjunto sobrecoja al espectador por su dureza y dramatismo (Figura 5).

Todo el proceso es consecuencia del protocolo seguido en su ejecución, el resultado obtenido queda manifiesto en el "Cristo de la Universidad," analizándolo podemos afirmar que el objetivo del proyecto ha sido un éxito pues está basado fielmente en la representación del hombre de la Síndone (Figura 6).



**Figura 2** Estudios previos sobre el comportamiento del cuerpo suspendido en una cruz, estudio del esqueleto en el mismo soporte, consecuencia en el modelado del Cristo de la Síndone. Fuente: propia.

**Figura 3** Proceso de transcripción de las heridas. Fuente: propia.

**Figura 4** Muestras sintéticas de representación de la sangre humana en sus diferentes estadios de coagulación. Fuente: propia.



**Figura 5** Proceso de policromía de las heridas.

Fonte: propia.

**Figura 6** Resultado del proyecto. Fonte: propia.

## **Conclusión.**

Coincidiendo con el Profesor Miñarro, el resultado es un libro abierto, una escultura- documento, consecuencia de una profunda investigación llevada a cabo sobre la Síndone y manifestada en una obra artística.

Como resultado una reproducción exacta del hombre de la Síndone, con una exhaustiva representación de las patologías y heridas recogidas, enfatizando en la veracidad de la sangre, de las laceraciones, localización de los golpes, coágulos, líquidos serosos, zonas hemáticas, contrastado y analizado por forenses y hematólogos que han aportado el grado de conformidad sobre dichas representaciones.

La policromía de la obra ha sido sin duda la fase más laboriosa y de mayor cuidado si se compara con el resto de la producción de este artista, el rigor científico ha sido la pauta de actuación en la misma, pero no será una constante en sus trabajos futuros, esto ha sido un paréntesis metodológico que no ha de influir en sus obras venideras y que ha sido una respuesta más a los años de estudio que hay sobre el tema.

La comunidad a la que se dirige la obra, puede interpretarla como un escándalo o como una realidad objetiva, ya que se aleja de la dulzura con la que se ha representado esta iconografía a lo largo de la historia, pero sin duda responde con la dureza y crueldad que pueda transmitir un cuerpo sin vida, torturado y clavado en una cruz.

## **Referencias**

Delgado Roig, Juan (2000) *Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla*. Sevilla ISBN 84-8058-119-0

Miñarro, Juan (2003) *El hombre de la Síndone*, Ronda. Fundación Unicaja.

## **Contactar os autores:**

majorriajo@hotmail.com /  
gilgamechs@hotmail.com

# Cyprien Gaillard e a arqueologia do futuro

Filipa Eusébio Vieira Cordeiro

Portugal, artista visual. Licenciatura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestranda em Arte Multimédia, FBAUL.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo debruça-se sobre a obra de Cyprien Gaillard, evidenciando a sua relação com o conceito de espectáculo lançado por Guy Debord. Neste âmbito são abordados os temas da paisagem, da entropia e da criação de ruínas, em relação com a obra artística de Gaillard.

**Palavras chave:** Cyprien Gaillard, espectáculo, ruínas, entropia.

**Title** *Cyprien Gaillard: an archaeology for tomorrow*

**Abstract** This article focuses on the work of Cyprien Gaillard, underlining its connection to the concept of the spectacle coined by Guy Debord. For this purpose the concepts of landscape, entropy and ruins are analyzed, in relationship with Gaillard's pieces.

**Keywords:** Cyprien Gaillard, spectacle, ruins, entropy.

## Introdução

Cyprien Gaillard (Paris, 1980) vive e trabalha entre Paris e Berlim. Estudou na École Cantonale d'Art de Lausanne, na Suíça. Venceu a edição de 2010 do prémio Marcel Duchamp. A sua obra tem sido mostrada em exposições individuais desde 2004.

No presente artigo explicita-se a concepção de paisagem segundo Cyprien Gaillard. Segue-se uma reflexão acerca da entropia e do processo de criação de ruínas, a partir da obra *Geographical Analogies*. Por fim, introduz-se a noção de espectáculo segundo Guy Debord, evidenciando-se a presença transversal deste conceito na obra de Gaillard.

## 1. Arqueologias de um futuro em potência

"Onde está hoje a natureza selvagem?," pergunta Jonathan Griffin a Cyprien Gaillard, numa entrevista para a revista *Frieze* (2010: 85). Gaillard responde com duas referências da sua vida pessoal. Na primeira, fala dos tempos em que acompanhava o seu pai a pescar no rio Oregon. Confrontado com a natureza em bruto, a sua preocupação era encontrar uma estrada asfaltada ou um parque de

estacionamento onde pudesse andar de *skate*. Na segunda, alude aos campos de golfe, que considera serem as novas paisagens com potencial romântico, silenciosas e introspectivas, mas mantidas desta forma através de um exercício de violência (Griffin, 2010: 85). É esta mesma violência a do urbanismo que, confinando a natureza, a mantém num estado de calma paralisia (até ao momento em que a natureza se torna de novo sujeito e reclama para si o espaço, revelando o inexorável processo entrópico que conduz o mundo ao caos).

A sua percepção da paisagem é fortemente influenciada pela noção de *pitoresco*. Nos séculos XVIII e XIX, esta ideia prendia-se com paisagens de céu revoltado, povoadas por ruínas clássicas, vazias de presença humana. Após a conclusão da construção do Bank of England, o seu arquitecto, Sir John Soane, pediu a Joseph Michael Gandy que o pintasse já destruído, num momento futuro de hipotética catástrofe. O que se obtém é a *arqueologia de um futuro em potência*, a visão de um degenerar do mundo que não se sabe verificável, mas que paira na consciência colectiva. Se na altura a suspeita da eminência da devastação derivava do então recente terramoto de Lisboa em 1755, hoje ela aparece transversal à história e à ficção (que, cada vez mais, se imiscuem). A consciência de Gaillard da natureza funda-se em ambas as realidades: num forte enraizamento na história da arte (do séc. XVII até à *land art*), já informado pela experiência incerta da contemporaneidade. Tendo nascido em 1980, Gaillard pertence a uma geração em que entretenimento e alienação se tocam, em que a experiência do mundo é esvaziada de realidade, tornando-se cada vez mais mediada por imagens. É este um tempo em que, apesar da eminente urgência da acção, a criação parte muitas vezes do *aborrecimento*, de um estado de letargia colectiva, que se procura quebrar na busca da realidade.

Este paradigma está bem patente em *Real remnants of fictive wars* (2004). Neste conjunto de *performances* documentadas através do vídeo, Gaillard lança na paisagem nuvens de fumo de extintor, num acto poético que evoca visualmente o sublime captado por Friedrich, ao mesmo tempo que figura no campo do vandalismo e da cultura urbana (dos *skaters* e *graffiters* que fruem ilegalmente e de forma criativa os espaços). As nuvens de fumo evocam explosões (de origens reais ou simuladas), mas também o mistério da natureza avassaladora, criando um espaço de ambiguidade interpretativa em que o sublime e o profano se tocam.

## 2. Degenerescência e espectáculo

Cyprien Gaillard interessa-se pelo processo de degenerescência que modifica a natureza e as cidades (transfigurando-se a primeira nas segundas, e tendendo o processo para se reverter – Gaillard refere como exemplo a cidade de Pripyat, onde se deu o acidente de Chernobyl, hoje invadida por vegetação, que pouco a pouco vai tornando o local irreconhecível (Griffin, 2010: 85). De facto, manter

uma cidade exige um esforço anti-natural que contrarie o processo através do qual ela regressa a uma primordial horizontalidade. A transformação produz ruínas, "monumentos não intencionais à natureza fugaz de tudo, e aos poderes limitados do homem" (Sloint, 2006: 136).

Este processo é evidenciado na *escultura em negativo Dunepark* – a escavação de um *bunker* da 2ª Guerra Mundial soterrado, em Scheveningen, na Holanda. O *bunker* torna-se objecto arqueológico que aflora no meio da cidade, signo cristalizado da ruína em potência imanente em cada um dos recentes edifícios seus vizinhos. A série *Geographical Analogies* (2006) (Figura 1) motiva igual reflexão neste âmbito. Em diversas *polaroids* dispostas em losango, convivem lado a lado ruínas clássicas e edifícios modernistas devolutos, templos asiáticos, letreiros néon ou *graffiti*. As imagens são organizadas segundo similaridades visuais, evidenciando-se a efemeridade de todas as construções. Este aspecto é reforçado pelo *medium* que suporta as imagens – as fotografias *polaroid*, apesar de conservadas em vitrinas, sofrem uma degradação química e, tal como as ruínas que mostram, deterioram-se e aproximam-se a cada momento de se tornar significantes irreconhecíveis. Outro elemento paradigmático desta obra é o nivelamento que opera sobre todas as realidades apresentadas, reduzindo-as a *imagens*. Esta parece ser a condição essencial à transformação de qualquer coisa numa ruína (Canogar, 2006: 43) – a recessão do real para a representação – domínio expurgado de profundidade e de história, em que uma imagem é permutável por qualquer outra. Em várias das suas obras Cyprien Gaillard torna evidente esta operação simbólica através da qual o desastre e o abandono são transformados em objectos de fruição estética (Olivares, 2006: 20), num fluxo de imagens em que já pereceu a hierarquia que antes opunha o real ao ficcionado.

De facto, a obra de Gaillard põe em evidência a materialização das imagens no mundo físico, e mostra as consequências que este deslocamento opera na vivência colectiva. Esta ideia é teorizada por Guy Debord em *A Sociedade do Espectáculo*. Debord define o "espectáculo" como uma falsa consciência colectiva de *unidade* (vivência de indivíduo para indivíduo), que na verdade é *fragmentada* (uma vivência unilateral que vai do domínio do espectáculo para cada indivíduo, isolado). O espectáculo é, pois, um modo de (des)conexão social, de que as imagens são elemento mediador (Debord, 1967: 7).

Neste sistema em que tudo é reduzido ao seu valor de troca, também a história é transformada num produto. Esta operação é vital ao sistema – apenas a recessão da história para um domínio fora do real impede os indivíduos de com ela *dialogarem*, garantindo assim a aceitação passiva (da falta de realidade) da história actual (Debord, 1967: 90). O passado é empobrecido na sua essência, e trocado pela *experiência do passado* que o espectáculo oferece.

O filme *Cities of Gold and Mirrors* (2009) (Figura 2) mostra um grupo de *frat boys* americanos de férias na Riviera mexicana, bebendo por entre as ruínas



**Figura 1** Cyprien Gaillard (2006) da série *Geographical analogies*. Nove fotografias polaroid (Wolfs, 2010).



Figura 2 Cyprien Gaillard (2009) *Cities of Gold and Mirrors*; still do video (Griffin, 2010: 84).

Maias. A *experiência* da história e do exotismo é oferecida em pacotes de viagens repletos de oportunidades de consumo, em que o *consumo da história* é apenas mais um dos produtos oferecidos. Os jovens aliviam-se do tempo de produção de aparências precisamente através do consumo de aparências. Regressam uma semana depois, com uma vaga memória das ruínas e a inevitável desilusão da promessa, que nunca se cumpre no espectáculo. Às “ruínas de arquitectura juntam-se as ruínas humanas” (Gaillard *apud* Griffin, 2010: 85), num espectáculo em que todos são escravos das aparências.

### Conclusão

Cyprien Gaillard serve-se abertamente da dimensão espectacular das imagens na sua obra – a frequente utilização de explosões ou ruínas coloca-a precisamente no mesmo fluxo de imagens que domina hoje a socialização. A sua posição moral é ambígua: ao mesmo tempo que explora o efeito sedutor e alienante das imagens, Gaillard expõe o âmago da sua fragilidade. Por entre as suas imagens pressente-se a debilidade do estado de *presente perpétuo* que a anulação da história pretende manter. No limiar paira uma sensação de vazio, um aflorar da falta de sentido e da ausência de real do momento presente. Segundo Debord, a chave para a tomada de consciência do indivíduo é o diálogo com a história, e o constante colocar em questão do presente, em relação com (a totalidade) do passado. Gaillard propõe um diálogo com a realidade presente, ao colocar a nu a

camada de imagens que a domina. Na sua obra está contida a semente auto-referencial da tomada de consciência que permita, enfim, o reclamar do poder em relação ao presente, ao passado e ao futuro.

#### **Referências**

- Canogar, Daniel (2006) "El placer de la ruina."  
in *EXIT - The Pleasure of Ruins*, N. 24.
- Debord, Guy (1967) *La société du spectacle*.  
Paris: Buchet/Chastel. [*The society of the  
spectacle*. Knabb, Ken (trad.) Londres:  
Rebel Press, 1994].
- Griffin, Jonathan (2010) "New Romantic."  
*Frieze: International Art Magazine*,  
N. 130: 84-87.
- Olivares, Rosa (2006) "La incomprendible  
belleza de la tragedia." *EXIT - The Pleasure  
of Ruins*, N. 24.
- Sloint, Rebecca (2006) "The ruins of memory."  
*EXIT - The Pleasure of Ruins*, N. 24.
- Wolfs, Rein (2010) *Cyprien Gaillard:  
Geographical analogies*. Zurique: JRP  
Ringier.

#### **Contactar o autor:**

filipaevcordeiro@gmail.com

# Alguns cadernos de desenho

Aline Maria Dias

Brasil, artista visual. Mestre em Poéticas Visuais,  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul e Bacharel em Artes Plásticas - Habilitação  
Pintura e Gravura, Universidade do Estado de Santa Catarina.

Artigo completo submetido em 27 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** O artigo aborda os cadernos de desenho do artista José Antônio Lacerda, analisando a complexa e desordenada multiplicidade de desenhos e anotações que o compõe. A autora define o caderno como lugar de experiência, testemunho e construção de si, carregando resíduos e fragmentos do cotidiano e do processo artístico e, ainda, problematizando as distinções entre documento e obra, e os modos de exposição.

**Palavras chave:** cadernos de desenho, experiência, testemunho, documento, exposição.

**Title** *Some sketchbooks (on José Antônio de Lacerda)*

**Abstract** The article discusses the drawing notebooks of the artist José Antonio Lacerda, analyzing the complex and disorderly multiplicity of drawings and notes that compose it. The author defines the notebook as a place of experience, testimony, and construction of the self, carrying residues and fragments of the process and the daily life of the artist, and also questioning the distinctions between documents and artistic work, and the forms of exhibition.

**Keywords:** drawing notebooks, experience, testimony, document, exhibition.

No começo de 2010, o artista José Antônio Lacerda deixou em minha casa uma caixa com 16 de seus cadernos de desenho, datados entre 1993 e 2006. Eu vira os seus cadernos, pela primeira vez, em 2002, na exposição *Artesanato Decorativo e o Papel das Paredes*, realizada no Museu de Arte de Santa Catarina. Nesta mostra, fotocópias das páginas dos seus cadernos foram coladas nas paredes do museu. De nove mil folhas diferentes, apenas uma porcentagem foi utilizada. Nestas folhas havia uma profusão de anotações e desenhos, cobrindo quase toda a superfície da parede, do chão até o teto, e, assim, problematizando o que cabe nas paredes do museu e qual é o papel dessas paredes.

A ressonância desta e de outras experiências, conduziu meu interesse para a prática do caderno de desenho na produção dos artistas contemporâneos e que

resultou no desenvolvimento do projeto de pesquisa *cadernos de desenho*.

Os cadernos, estes blocos de folhas refiladas e agrupadas sequencialmente, são, paradoxalmente, espaços de uma complexa e desordenada multiplicidade (Figuras 1 e 2). Os cadernos do Zé, especificamente, possuem desde sofisticados desenhos até as anotações mais banais da vida prática, como listas de compras, contas e números de telefones.

As tentativas de classificar seus cadernos e estabelecer tipologias se revelam tortuosas. São muitos os desenhos dos cadernos, realizados com variados recursos gráficos. Repetidas vezes aparecem estudos de formas e projetos, embora o artista conte que não costuma recorrer aos cadernos na hora de executar os trabalhos. Aparecem fragmentos de corpos, mãos, gatos, um hamster morto, rabos de baleia saindo da água, um cachorro. Desenhos de pessoas voando, colegas de aula, professores, um playmobil, uma mulher dormindo. E também paisagens, notações de equinócios, aglomeração de carros. Desenhos esquemáticos da estrutura de um chassi, equipamentos, plantas de casas, detalhes construtivos de um forno, de um telhado.

E junto aos desenhos, uma outra diversidade de anotações: lista com os pontos com infiltração e goteiras na casa da avó, perguntas a fazer antes de comprar um carro, referências de livros, filmes, desenhos de trabalhos de outros artistas, coisas para levar, preços de passagens, mapas de como chegar em um lugar, diálogos, notícias da tv, a instituição do dia do queijo ou da formiga ou do pobre, memórias de uma viagem, de um dia jogando fliperama com fichas de 25 centavos, o dia em que a Grazielle nasceu, o dia em que o Juca morreu, datas, compromissos, a lembrança do teletransporte usando o abajur da mãe quando criança, um desenho reencontrado, uma legenda que indica em um quadrado a cor azul.

Nos cadernos há formas singulares de ocupar a página (tirando partido das escalas, do vazio ou concentrando e sobrepondo desenhos, por exemplo), mostrando que existe um uso espacial da folha, concebendo o cadernos como um local específico de intervenção do artista. Aparecem muitos esquemas gráficos cujos elementos são articulados com setas de múltiplos sentidos, mostrando encadeamentos, fluxos e circuitos. E vemos também muitos desenhos de pequenas formas volumétricas, feitos em toda a parte e que não representam nada.

Estes desenhos, assim como a lógica potencial dos projetos não realizados, pedem que se evite uma leitura causal, linear ou evolutiva entre estudo/projeto e obra 'pronta.' Nos cadernos é evidente a invalidade dessa lógica, assim como são problemáticas as separações convencionais entre os documentos de processo e o trabalho do artista. Considerando que as práticas artísticas contemporâneas não estão circunscritas aos modelos de exposição tradicionais, os documentos e registros dos artistas não são apenas recursos secundários para 'compreender' a obra, mas índices que apresentam e potencializam os efeitos de experiências artísticas inacessíveis material ou temporalmente.



**Figura 1** cadernos de desenho de José Antonio Lacerda (1993-2006).

**Figura 2** detalhe de caderno de desenho de José Antonio Lacerda (1999). Fonte: própria (2011).

Nos cadernos do Zé, algumas notas comentam o próprio desenho, como 'bosta de desenho' ou 'como é bom o grafite.' Outras parecem se referir a acontecimentos íntimos, bilhetes sem destinatários ou resoluções pessoais. Às vezes aparecem interdições e rasuras.

Olhar para estes cadernos implica pensar o desenho como rascunho, dinâmico e provisório. "Esses cadernos têm o desenho, mas outro tipo de desenho, geralmente é rascunho," comentou o artista. 'São rascunhos,' ele frisou (José Antônio Lacerda, comunicação pessoal, janeiro 2009). Isso reitera a inadequação de organizar esses fragmentos na ficção de categorias. Ao contrário, a tarefa de escrever sobre os cadernos rapidamente nos induz à criação de listas, inventários que indicam a impossibilidade de resumir, abreviar ou sistematizar os desenhos e anotações sem esmagar sua espessura e singularidade.

A concentração de diferentes textos e imagens, coexistindo no mesmo espaço, conduzem apenas a uma aproximação provisória e imprecisa do que constitui um caderno de desenho. Não há categorias fixas, tipologias nem hierarquias, os cadernos justapõem experiências diversas, simultâneas, fragmentadas. E assim, instauram um espaço singular, permeável e indissociável das suas circunstâncias temporais e de uso. Os cadernos são usados, se gastam, acabam e, assim, estabelecem uma relação singular com o sujeito que os protagoniza.

Considerando que os cadernos são espaços de experiências, podemos tomar emprestada a reflexão de Shoshana Felman sobre o testemunho de experiências traumáticas. Felman (2000, :18) afirma que o testemunho se configura como uma prática discursiva diferenciada, que compreende realizar um ato de fala ao invés de, simplesmente, formular um enunciado. A autora acrescenta que, aquele que fala, testemunha algo que continua a lhe escapar, inacessível para o próprio narrador. Dessa forma, não se trata de uma 'modalidade de enunciado' sobre algo, concebido a priori, anterior ao processo de expressão, mas de uma 'modalidade de acesso à experiência' (Felman, 2000: 27).

Diferente de um diário, por exemplo, os cadernos não articulam uma enunciação clara, posterior a experiência vivida que o sujeito pretende registrar e/ou analisar. Não aparece, por exemplo, 'hoje fiz compras,' mas apenas as anotações soltas do que supomos ser uma lista de compras. Palavras anotadas rapidamente e que permanecem nos cadernos como um resíduo, inteiramente desnecessárias agora, mas que fizeram sentido no seu contexto de uso.

Podemos pensar que os cadernos comportam um sentido residual do processo de trabalho e do cotidiano do artista, misturando-os. Além disso, a repetição de algumas frases, os endereçamentos velados, as citações, o uso de recursos expressivos diferentes e a justaposição de vários referenciais, potencializam indeterminações, criando instabilidades no discurso. 'Aceitar certos limites da comunicabilidade,' é o que anota o artista.

A incerteza constituinte da arte e a disjunção própria da linguagem, im-

possibilita uma leitura inequívoca, enfatizando a condição lacunar dos cadernos. Uma nota no caderno do Zé sinaliza que o sentido é sempre precário: 'garça=vacuna. Sonhei com este significado.'

O artista destaca a potencialidade contida nos cadernos, dizendo que os compreende como um "suporte provisório de idéias. Eu vejo que tudo que está aqui, nada é acabado, é tudo um potencial. Mesmo os desenhos, é [sic] uma idéia primária de um desenho possível a ser melhor elaborado ou desenvolvido."

Neste sentido, vale citar a reflexão Agamben (2007), afirmando que uma obra vale não pelo que efetivamente contém, mas, pelo que fica em potência, pelas possibilidades que ela sabe conservar, para além do que se escreveu. Nesta perspectiva, a obra conserva uma relação de compromisso com o que está por vir (seja no próximo texto ou mesmo nos leitores), e também, com o passado, mantendo aberta a possibilidade de repetir, de retomar o que foi dito e, sobretudo, de não ser ou de ser de outra maneira.

O Zé escreve: "um livro é um objeto possível de ser visitado." As anotações pessoais e rascunhos rudimentares de idéias ainda informes fazem do caderno um espaço privado e, por isso, é nele que o artista se expõe, o que o coloca em uma relação problemática com as formas consolidadas de exposição, publicação e arquivo. O caderno não é concebido para ser manuseado pelo outro como um livro ou publicação de artista, inseridos em determinadas condições de exibição e circulação.

Como então lidar com a experiência dos cadernos? Como compartilhar essa experiência? Qual é o lugar dos cadernos, considerando que sempre se mostram de forma parcial, inacabados? Considerando a riqueza e complexidade desses espaços, suponho que a insuficiência das formas pré-estabelecidas possibilite ampliar e reinventar os modos de contato com a arte. Reivindicar a diversidade de experiências de exposição em contraponto a homogeneização dos modelos dominantes (Obrist, 2006: 106).

Os cadernos situam-se nas bordas do trabalho e realizam um exercício individual e silencioso de constituição de um lugar para a prática do artista. Em uma anotação, o Zé observa que o 'artista é cúmplice da transformação'. Neste sentido, podemos tomar emprestada a reflexão de Foucault (1995: 289) sobre os '*hypomnemata*,' ou cadernos de anotações utilizados correntemente na Grécia de Platão. Segundo o autor, nos *hypomnemata*

*apareciam citações, fragmentos de trabalhos, ações testemunhadas, descrições, reflexões [...] constituía uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas - um tesouro acumulado para ser lido e para meditação posterior. Também formava uma matéria-prima sobre a qual tratados mais sistemáticos podiam ser escritos, onde eram apresentados os argumentos e as formas de lutar contra algum defeito (tal como a raiva, a inveja, a maledicência, a bajulação)*

*ou de ultrapassar alguma situação difícil (um luto, um exílio, uma depressão, uma desgraça) (Foucault 1995: 272).*

Foucault (1995) frisa que, embora pessoais, os cadernos não devem ser considerados diários íntimos, descrevendo movimentos interiores relacionados às práticas cristãs que visam decifrar, purificar e renunciar o si. Ao contrário: os cadernos não perseguem nem revelam o oculto, mas agrupam aquilo que foi pensado, lido e ouvido, numa escuta sensível, cuja escrita torna-se um exercício permanente tendo como objetivo a construção de si próprio.

Esta perspectiva permite pensar o caderno como um trabalho diário e um trabalho da vida inteira e finalizar o texto com um anotação dos cadernos: "valor do inacabado / indefinível / imprevisível / incontrolável."

### **Referências**

- Agamben, Giorgio (2007) *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN: 978-85-7041-573-8
- Costa, Luiz Claudio da (2009) *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ. ISBN: 978-85-7740-059-1
- Felman, Shoshana (2000) *Educação e Crise, ou as vicissitudes do ensino*. In.: Netroviski, Arthur; Seligman-Silva, Márcio (orgs). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta. ISBN: 85-7137-155-5
- Foucault, Michel (1995) *Michel Foucault entrevistado por Hubert Dreyfus e Paul Rabinow*. In.: Dreyfus, Hubert. *Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN: 85-218-0158-0
- Obrist, Hans Ulrich (org) (2006). *Arte Agora! em cinco entrevistas*. São Paulo: Alameda. ISBN: 85-98325-38-4

### **Contactar o autor:**

alinemdias@hotmail.com

# O Espaço Insólito na Obra *Studio Film Torreão*, de Cristiano Lenhardt

Fernanda Bulegon Gassen

Brasil, artista visual. Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Visuais pela UFRGS. Especialização em Arte e Visualidade pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bacharelado e Licenciatura em Desenho e Plástica pela UFSM.

Artigo completo submetido em 30 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo visa pensar a trajetória poética do artista brasileiro Cristiano Lenhardt através da série de vídeos *Studio Film Torreão*. Tal proposição cerca as formas de construção destes vídeos, buscando analisar a relevância dos materiais na elaboração das cenas e das personagens, bem como, discorrer sobre a maneira pela qual as narrativas dos vídeos se constituem.

**Palavras-chave:** vídeo, narrativa, materiais.

**Title** *Uneasy space in the video work Studio Film Torreão, from Cristiano Lenhardt*

**Abstract** This article seeks to think of the poetic trajectory of the Brazilian artist Cristiano Lenhardt through the series of videos *Studio Film Torreão*. This proposition encircles the forms of construction of these videos in an attempt to analyze the relevance of the materials in the elaboration of the scenes and characters, as well as to address the way in which the narratives of the videos are constituted.

**Keywords:** video, narrative, material.

## Introdução

A composição deste texto busca articular minha experiência de imersão na produção dos vídeos da série *Studio Film Torreão* (ou *Filmes de Estúdio*) como colaboradora, com as soluções de apresentação das imagens conduzidas por Lenhardt. Em meados do ano de 2009, sendo convidado a expor no *Torreão*, espaço de produção e pesquisa em arte contemporânea coordenado por Elida Tessler e Jailton Moreira, na cidade de Porto Alegre/RS, Lenhardt toma o recinto como espécie de *set* de filmagem, para na sequência, compor suas personagens. O artista, utilizando ferramentas simples e materiais precários, desenvolve imagens que só podem habitar o tempo e o espaço para os quais foram criadas. As narrativas, nesse contexto, se constituem no processo de captação das cenas



**Figura 1** Cristiano Lenhardt, *Frame de Studio Film Torreão # 3*, duração 1'18", 2009.



**Figura 2** Cristiano Lenhardt, *Frame de Studio Film Torreão# 2*, duração 2'50", 2009.

até a edição de vídeo e som feitos pelo artista. Nessa lógica, para a redação deste artigo, busco tangenciar certa escrita poética, perseguindo possíveis, mas improváveis, respostas a uma questão latente: como se constitui o objeto artístico de Lenhardt, pensado a partir da série *Studio Film Torreão*?

### **A Torre e seus Prolongamentos**

No espaço dedicado às suas construções imagéticas, na pequena torre, Lenhardt dedicou-se, em primeira instância, ao seu apagamento. A sala, cercada por doze pequenas janelas foi tornada um estúdio de fundo infinito. O espaço que lhe tinham reservado dava para outro lugar, o qual seria construído ao sabor das fabulações do artista. Em tal local, Lenhardt assumiu as funções de personagem, cenógrafo, diretor, figurinista e editor. Como primeira ação, o artista desempacotou os materiais que se tornariam objeto dos vídeos, dando o contorno das personagens. Desta forma, a partir de materiais precários, como papéis coloridos e fita adesiva, o artista agenciou os elementos da produção dos vídeos, configurando uma espécie de fundação do processo. Podemos, partindo desta última proposição, recorrer às palavras de Nicolas Bourriaud: “Toda prática artística começa com um conjunto de decisões (a escolha de ferramentas, materiais, temas) e com a escolha de uma abordagem pelo qual o artista vai viver esses materiais.” (2003: 115)

No caso específico da produção de *Studio Film Torreão*, a partir do emprego destes materiais, Cristiano Lenhardt criou roupas e instrumentos para personagens, que, aparentemente, desempenharam ações sem encadeamento. Assim, a conexão das ações desenvolvidas por Lenhardt foi construída posteriormente às suas filmagens, no momento de edição e decupagem das imagens em cenas e planos. A experiência com o espaço e com os materiais corroborou para a manutenção de uma performance restrita para a câmera.

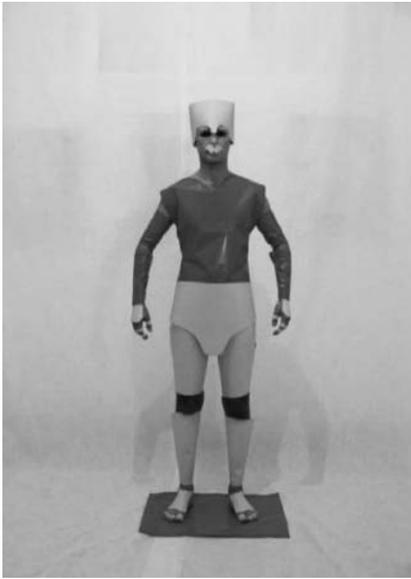


Figura 3 e 4 Frames de Studio Film Torreão# 2, de Cristiano Lenhardt, duração 2'50", 2009.

Pensando as práticas artísticas voltadas para a atuação, podemos estender o olhar sobre os eventos dadaístas no Cabaret Voltaire (Zurique, 1916). Nessa lógica, o âmbito das *proto-performances* realizadas em tal espaço, veiculadas pelas máscaras e fantasias criadas por Marcel Janco, promovem certa aproximação com a produção de *Studio Film Torreão*. Acerca da indumentária criada por Janco, Hugo Ball (1996: 64) comenta:

*Estávamos todos lá quando Janco veio com suas máscaras. E no momento em que as vimos, não podíamos esperar para experimentá-las. Quando fizemos, algo muito estranho aconteceu. Cada máscara ditava, não só o traje que deveria ser usado com ela, mas também, determinados e precisos gestos patéticos [...] estávamos movendo-nos em um balé bizarro, vestidos e enfeitados com objetos incríveis, tentando superar um ao outro, dançando ao redor da sala.*

O interessante neste âmbito é pontuar a forma como espécies de figurinos reverberam nas atitudes e atuações daqueles que as vestem. Nos eventos transgressores e eloqüentes do *Cabaret Voltaire*, Ball (1996) comenta a forma como essas máscaras possibilitaram uma série de coreografias, ritmos e gestos próprios a cada objeto. Abordando as práticas desenroladas no interior dos eventos burlescos e espetaculares dos dadaístas, pode-se atentar para a utilização da vestimenta construída, onde cada participante atuou sobre si mesmo criando



**Figura 5** Cristiano Lenhardt , Frame de *Studio Film Torreão# 1*, duração 1'50", 2009.

certa tensão entre a trágica realidade e a cômica encenação.

Assim, pensando na forma como estes elementos de cena produzem gestos, podemos transpor a lógica das atividades dadaístas para a prática de Lenhardt. No espaço do *Torreão*, durante a semana de feitura dos vídeos, pude observar personagens surgindo a partir dos figurinos que determinavam gestos, mais ou menos expressivos, relacionados aos materiais utilizados. Exemplificando, havia movimentos mais rígidos e mecanizados que foram executados por uma espécie de soldado com roupa de papel, já a figura de um mestre executava movimentos circulares com sua vareta em direção ao quadro-branco, vestindo roupa de papel crepom, enquanto uma personagem feminina de vestido azul produzia reflexos com um espelho circular.

Podemos assim, aproximar Cristiano de Janco na medida em que ambos proporcionaram, através dos materiais, o acesso a um universo imaginário, ficcional. Entretanto, enquanto que os dadaístas movimentavam um evento público e centrado na ironia, as performances de Lenhardt são elaboradas para a câmera, de modo mais intimista.

No processo de elaboração de *Studio Film Torreão*, a constituição da narrativa se dá na pós-produção, onde os gestos das encenações de suas personagens são ligados em uma invenção posterior, no momento da edição dos vídeos. As personagens criadas por Cristiano Lenhardt se encadearam em uma narrativa, somente no momento da montagem. Nessa série de vídeos, Lenhardt enredou-se em diversas camadas de uma realidade insólita, suas imagens podem ser aproximadas a um já visto ou, a um por vir, pois, buscam referência em um passado de figuras da televisão e do cinema para constituírem muitas outras no seu espaço de ficção. Tais vídeos nos transportam para lugares imaginários, nunca praticáveis, onde a energia lírica das imagens possibilita cercar o uni-

verso do fantástico, como aqueles criados na literatura por Jorge Luiz Borges e Gabriel García Márquez.

### **Considerações Finais**

O presente texto dedicou-se aos espaços controversos e potentes elaborados por Lenhardt, relativos à pré-produção, filmagem e apresentação. Em *Studio Film Torreão*, definiram-se diversos espaços, por meio de seres que amplificam luzes e digerem cores. A tudo isso unem-se ruídos compactadores de navegações descontinuidas. Nesta lógica as palavras de Bourriaud (2007: 91) podem fornecer um aporte de inflexão: "O que costumamos chamar realidade é uma montagem. Mas, acaso este onde vivemos é o único possível?" O lugar determinado como o palco das encenações de Lenhardt é deglutido pelas personagens, as quais tomam cadência e convivência apenas no espaço da imagem e neste local coabitam e interferem uma na existência da outra.

Assim, identifico as personagens com formas que desatinaram a ordem do tempo, a sua perduração. Tais figuras desarticularam o espaço dado através de instrumentalizações precárias e um sopro de entusiasmo a fim de constituir pequenos universos, antes, impossíveis de acessar. Talvez isso tudo quisesse dizer que não existe fato que não implique a infinita concatenação de causas e efeitos desacertados. Onde o mundo inteiro se apresenta em cada representação, bem como a vontade, existir e inventar são rigorosamente sinônimos.

### **Referências**

- Ball, Hugo (1996). *Flight out of Time*. Los Angeles: University of California Press. ISBN: 0-520-20440-9.
- Bourriaud, Nicolas (2003). *Formes de Vie: l'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Éditions Denoël. ISBN: 2-207-25501-8
- Bourriaud, Nicolas (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. ISBN: 978-987-1156-05-4

### **Contactar o autor:**

fgassen@gmail.com

# 5. Contraprocissão

enquadramento

Nuno Sarmento

autores

Terresinha Barachini

Margarida P. Prieto

Fernanda Alde Segantredo do Canto

Bettina Rupp

Margarida P. Prieto

Joaquim Cantolozella Planas

# Contraprocissão

*Against procession*

**Nuno Sacramento**  
conselho editorial

Um mar de gente. Composto de variadíssimos grupos, com os mais diversos credos, ideologias, deuses ou interesses económicos, constituindo o conjunto a que chamamos sociedade. Em busca de um sentido de pertença, estes conglomerados definem-se como religiosos, étnicos, político-partidários, podendo ser tanto físicos, em torno de um lugar, ou desmaterializados, virtuais, cibernéticos e globais.

Cada qual com suas regras, suas hierarquias, formas de poder e manifestações rituais, atenta colar um grupo de indivíduos através do que é, neste caso e para o grupo, essencial. As diferenças são afastadas ao passo que um discurso uniformizador cilindra tudo pela frente.

O mundo é a manta de retalhos constituída por estes grupos, o rizoma que estrutura as suas relações. É também a montra onde esta panóplia de ofertas de pertença disputa a nossa atenção. Uma espécie de carnaval, onde cada ideologia, qual escola de samba, desfila perante um Sambódromo cheio de povo.

A oferta de participação, ou de confirmação de determinado *status quo*, é contraposta pela necessidade de subversão. Aqui o artista, ainda que sob pena de uma romantização excessiva, decide vestir-se de forma diferente e atravessar a manifestação em sentido oposto, propondo uma espécie de antídoto ao fatalismo que caracteriza seguir a multidão.

É isto que propõe Teresinha Barachini no texto "Contra posições do *performer* Flávio de Carvalho" (2011). Barachini descreve o evento no centro histórico de São Paulo em 1931 nas seguintes palavras:

*Sua performance consistia em andar em sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi, com um boné de veludo verde na cabeça. Este seu ato não se tratou apenas de um simples caminhar invertido, mas de um enfrentamento direto com uma multidão temente a Deus e alienada politicamente, levando-os a uma repulsão corporal em reação ao artista.*

Este acto quase que teve consequências catastróficas pondo a vida de Carvalho em perigo, quando a multidão incita para a violência usando repetidamente as palavras mata e lincha.

Propondo também um acto de resistência, se bem que menos antagonizante, é o texto de Margarida P. Prieto “(A)TOPOS: Para uma (a)topologia da instalação pictórica” (2011 a). Esta reflexão sobre o trabalho de Rui Macedo propõe o conceito operativo (A)TOPOS como forma de questionamento dos “*a priori* expositivos dos espaços museológicos e/ou galerísticos.” Trata-se de instalação pictórica *que* “dentro de uma praxis que se apropria do espaço expositivo, dá-se a ver como instalação para exaltar o paradoxal conceito da *(a)topologia*.”

Uma outra proposta de sentido é desenvolvida por Fernanda Aide Seganfredo do Canto (2011) em “A coleção de Eduardo Recife”. Este texto incide sobre a obra gráfica do ilustrado, tipógrafo e designer Brasileiro. Desenvolvendo o conceito de coleção, a autora faz suas as palavras de Walter Benjamin, referindo que

*o mais importante em uma coleção é que os objetos envolvidos sejam liberados de suas funções originais, para poderem assim integrar-se em um 'novo sistema histórico' criado particularmente pelo colecionador e somente por ele compreendido de todo.*

O designer em questão vê a sua prática como forma de resistência, e como tomada de posição perante o mundo, ao referir, relativamente aos mecanismos da propaganda e publicidade

*As pessoas ainda não conseguem perceber como funciona o mecanismo da propaganda, como são conquistadas com uma falsa oferta de felicidade e de tampar vazios [...] A maior parte do meu trabalho lida com questionamentos de como perdemos a pureza no coração e damos lugar ao poder, dinheiro, ganância e corrupção.*

Bettina Rupp em “Artur Lescher frente a outro desafio tridimensional: a curadoria” (2011) propõe um tipo de resistência que não remete para um determinado grupo social, nem para determinado contexto físico, mas sim para um processo, um *modus operandi* na curadoria da ubíqua bienal. Referindo-se a Texto Público:

*A mostra organizada por Artur Lescher teve dois fatores interessantes. Primeiro, o fato dele não ser um profissional da curadoria e sim um artista atuante. O segundo fator se refere ao formato expositivo sugerido por Lescher no que diz respeito a maneira como a cidade seria ativada, funcionando não só como cenário, mas ponto de partida para os projetos dos artistas.*

Margarida P. Prieto, em “O outro lado” (2011 b) apresenta uma proposta subtil através da exposição do trabalho de instalação de Carla Rebelo.

*No mise-en-scène desta instalação, um título vem dar voz a uma cadeira. Animada, por via da linguagem (pela intitulação), a cadeira (objecto) faz-se*

*corresponder à voz que intitula, ou seja, à autora (sujeito). Neste movimento de transposição sustentam-se correspondências autorais, metáforas essenciais da actividade criativa. O título reenvia para lógicas exteriores às da lei da física, justamente porque a dimensão do contentor não coincide com a capacidade de contenção.*

Por fim, Joaquim Cantalozella Planas em "En la cabeza de Jonathan Millán: Una aproximació cautelosa" (2011) questiona a problemática da identidade do artista em relação à célula familiar:

*La problemática de la identidad del autor aparece de manera más radical en la obra Mi madre y yo en el arte contemporáneo (2005). Millán se sirve de la paciencia de su madre, para elaborar un proyecto pictórico que deberá ser totalmente pintado por ella siguiendo sus instrucciones, ya que ella no disponía de ningún tipo de preparación artística. Aquí se permite que los familiares tomen presencia dentro de la obra, incrementando así su dimensión psicológica.*

Encontramos, no capítulo que se segue, várias configurações do eu em relação ao outro, seja este individual ou colectivo, espacial, processual ou familiar. Os artistas propõem certas interrupções que, ainda que não façam parar o mundo, contribuem para a sua desaceleração, fazendo-nos questionar o nosso lugar. A cola que unifica posições divergentes, que anula diferenças, que institui ideologias, é aqui contestada por práticas artísticas a rebentar de significado. Estas são um pequeno exemplo de práticas criativas que se espalham por escolas de arte, ateliês e espaços públicos por esse mundo fora.

Isto relembra-nos que a *contra-procissão* ainda vai no adro...

### **Referências**

Barachini, Teresinha (2011) "Contra-posições do performer Flávio de Carvalho" *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol.2 (3): 199-205.

Cantalozella Planas, Joaquim (2011) "En la cabeza de Jonathan Millán: Una aproximació cautelosa" *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol.2 (3): 232-236.

Canto, Fernanda Aide Seganfredo do (2011) "A coleção de Eduardo Recife" *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol.2 (3): 213-218.

Prieto, Margarida P. (2011 a) "(A)TOPOS: Para uma (a)topologia da instalação pictórica" *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol.2 (3): 206-212.

Prieto, Margarida P. (2011 b) "O outro lado" *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol.2 (3): 224-231.

Rupp, Bettina (2011) "Artur Lescher frente a outro desafio tridimensional: a curadoria" *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol.2 (3): 219-223.

### **Contactar o autor:**

nuno.sacramento@gmail.com

# Contraposições do performer Flávio de Carvalho

Teresinha Barachini

Brasil, artista visual. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (IA-UFRGS), Porto Alegre, RS. Mestre em Poéticas Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduada em Escultura (Bacharel) pelo Curso de Artes Plásticas, IA-UFRGS. Professora do Departamento Artes Visuais, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), RS, Brasil.

Artigo completo submetido em 30 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Com duas experiências performáticas, o artista Flávio de Carvalho (1899-1973) transforma as ruas da cidade de São Paulo em espaço de criação poético-política. Seus embates corporais com a multidão leva-nos a ponderar sobre a força da poética na conscientização das escolhas cotidianas que fazemos dentro do cenário urbano.

**Palavras chave:** Flávio de Carvalho, Performance, Experiência, Urbano, Multidão

**Title** *Counter statements from the performer Flávio de Carvalho*

**Abstract** With two experimental performances the artist Flávio de Carvalho (1899-1973) has transformed the streets of the city of São Paulo in a space for artistic-political creation. His physical clashes with the crowd makes us wonder about the strength of the artistic practice in bringing awareness to the everyday choices we make within the urban sphere.

**Keywords:** Flávio de Carvalho, Performance, Experience, Urban, Crowd

## Introdução

As áreas de circulação das cidades, como por exemplo, as ruas, se configuram, por vezes, como espaços de partilha entre ações cotidianas praticadas pelos seus transeuntes e ações criativas realizadas por artistas que permeiam através de suas obras e seus escritos, estes mesmos espaços. Exemplo dessa transversalidade pode ser observado na totalidade da obra do engenheiro, arquiteto, artista plástico e performer Flávio de Resende Carvalho (1899-1973).

Depois de viver por aproximadamente uma década na Europa, Flávio de Carvalho retorna ao Brasil em 1922, formado em engenharia civil pela University of

Durham da Inglaterra. Em 1932, cria em São Paulo o CAM (Clube dos Artistas Modernos) com Antonio Gomide (1895-1967), Di Cavalcanti (1897- 1976) e Carlos Prado (1908-1992). Entrevista Le Corbusier, André Breton e Man Ray para a publicação de artigos no Brasil. Adere ao *Manifesto Antropófago* de 1928 de Oswald de Andrade. Notadamente sofre influência dos escritos de Sigmund Freud e James Frazer e dos surrealistas franceses. Torna-se o precursor da performance no Brasil, com seu trabalho *Experiência nº 2* (1931) e *Experiência nº 3* (1956), realizadas em São Paulo. E, com quase 60 anos de idade, na Amazônia, realiza sua *Experiência nº 4*.

Em 1930, no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo, no Rio de Janeiro, ele irá apresentar o texto *A cidade do homem nu* (Carvalho, 1930), desejando uma nova cidade para os trópicos e um homem despido 'sem tabus escolásticos' para ser livre em seu raciocínio. Deixa claro, desde então, que suas preocupações estéticas estavam entrecruzadas a questões políticas. Segundo Guerrero (2010b, s.p.), o urbanismo de Carvalho pressupunha uma força vinda da subjetividade do indivíduo, a qual deveria ser estimulada dentro dos diferentes cenários urbanos em um sistema rizomático. Em grande medida, suas proposições estéticas e críticas foram postas em ação através de suas performances e dos seus escritos.

### **1. Experiências performáticas no centro de São Paulo para um novo homem dos trópicos.**

Próximo das chamadas ruas do Triângulo, no centro histórico de São Paulo, em 1931, Flávio de Carvalho realizou sua *Experiência nº 2* e meses depois publicou livro de igual título (Figura 1). Sua performance consistia em andar em sentido contrário a uma procissão de *Corpus Christi*, com um boné de veludo verde na cabeça. Este seu ato não se tratou apenas de um simples caminhar invertido, mas de um enfrentamento direto com uma multidão temente a Deus e alienada politicamente, levando-os a uma repulsão corporal em reação ao artista.

Para Freitas (2007), esta ação teria sido movida pela indignação do artista perante as agressões sofridas por Oswald de Andrade (1890-1954) e Pagu (1910-1962), quando do episódio de fechamento do Jornal *O homem do povo*. Mas, também existe a especulação, segundo a mesma autora, que Flávio de Carvalho teria feito uma deferência ao aristocrata francês, Jean François Lefebvre, *Chevalier de La Barre* (1747-1766), decapitado e queimado em uma fogueira por não ter feito reverência (ou tirado o chapéu) perante uma procissão católica, configurando assim, a *Experiência nº 1*. A sobreposição destes acontecimentos podem ser apreciados na peça teatral *O homem e o cavalo*, de Oswald, escrita para ser encenada no *Teatro da Experiência* (1933), de Flávio de Carvalho.

Ao ver a procissão naquele domingo, 8 de junho de 1931, em São Paulo, segundo Flávio de Carvalho (2001: 16), ocorreu-lhe 'a idéia de fazer uma experiência



**Figura 1** Flávio de Carvalho (1931) Reprodução da capa da primeira edição do livro *Experiência nº 2* elaborada por Flávio de Carvalho. Fonte: Carvalho (2001, p.1).

[e] desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer' a fim de de-flagrar algo de inconsciente naquele coletivo. Perturbou-lhe ver uma multidão com suas 'cabeças descobertas' participarem do ritual católico como se tivessem alcançado os 'céus.' Ao narrar o início de sua experiência, ele nos diz:

*Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância e facilitando a tarefa de chamar a atenção (Carvalho, 2001: 16).*

Apesar dos pedidos para que ele se descobrisse em sinal de respeito, ele não o fez, e continuava a penetrar a procissão em sentido contrário, provocando-os à medida que os enfrentava, aumentando sobremaneira a hostilidade ao seu ato. A multidão, aos poucos, volta-se contra ele e, em coro crescente, gritam: 'Lincha!', 'Lincha...Mata...mata!!' (Carvalho, 2001: 28-29). Para salvar-se do linchamento, precisou fugir para a Leitaria Campo Bello, na rua de São Bento, e ficar lá até a polícia resgatá-lo. Ao ser preso, ele justificou-se, dizendo que estava realizando uma 'experiência sobre a psicologia das multidões.' Em seguida foi liberado e acusado pela polícia de comunista. O jornal *O Estado de São Paulo*, no dia seguinte, relata:

*Um rapaz muito bem posto que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarca, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça.*

*Os crentes que acompanhavam o cortejo revoltaram-se com essa atitude e exigiram em altos brados que ele se descobrisse. Ele, no entanto, sorrindo para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça* ('Uma experiência', *Estado de São Paulo*, 9 de junho de 1931).

Pergunto, como um caminhar invertido, posto por uma única pessoa, pode desestabilizar tanto o coletivo e as suas premissas de alienação? Como as certezas do sentido do fluxo, por aqueles que ritualizam e legitimam, entram em colapso temporário por este pequeno ato criativo? Um ato que é expurgado do ritual violentamente a fim de manter uma ordem estabelecida anteriormente na defesa e manutenção de uma religiosidade ritualística. Pergunto até que ponto neste caminhar que enfurece o coletivo, em seu imaginário de fé, ao enfrentá-los, Flávio de Carvalho os fez ponderar conscientemente sobre o próprio sentido do ritual ao qual estavam imersos, ou mesmo, agora, passados quase 80 anos, que significados são possíveis postular por este enfrentamento direto com o público?

Flávio de Carvalho, em seu livro *Experiência n° 2* (2001:51), irá comparar a procissão a uma parada militar, ao dizer que "ambas possuem um chefe invisível, o Cristo e a pátria. A pátria numa parada nacionalista funciona como o Cristo numa procissão." Para ele, ambos os sistemas, religioso e político, tendem a se tornar opressores. E para romper estes processos de estagnação psicológica das multidões, se faz necessário compreender os espaços das cidades como estruturas culturais, que precisam ser transformadas constantemente através de atos criativos e críticos. É essencial promover a ruptura deste estado de anestesia coletiva dentro dos espaços urbanos, pois, segundo Carvalho (2001: 151), "é preciso alguma coisa mais que um mero boneco com um céu feito sob medida" para este 'novo' homem que vivencia uma 'nova' economia.

Passados vinte e cinco anos, em 18 de outubro de 1956, Flávio de Carvalho irá realizar a performance *Experiência n°3* (Figura 2 e 3), de pura irreverência, e mais uma vez, seu corpo torna-se o objeto de sua ação. Ele sai pelas ruas do centro de São Paulo, vestindo o seu *New Look*, um traje de verão para o novo homem dos trópicos. O modelo criado por ele consistia em: uma blusa de *nylon*, um saíote com pregas, meia-arrastão, sandálias de couro e um chapéu transparente, em uma clara referência ao *New Look* feminino de Christian Dior.

Em um dos seus artigos publicados no Diário de São Paulo, no mesmo ano, Flávio de Carvalho irá escrever no seu texto *A moda e o novo homem* (1956) (apud Jacques, 2005: 23), que é "a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem," porque a roupa "está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem." O seu novo traje propunha ser uma vestimenta de baixo custo para produção e mais adequado às condições culturais e climáticas para os que residem em cidades situadas abaixo



Figura 2 Revista Manchete, Brasil, outubro, 1956. Fonte: Guerrero (2010 a).

Figura 3 Revista O Cruzeiro, Brasil, novembro, 1956. Fonte: Guerrero (2010 a).



**Figura 4** Flávio de Carvalho no lançamento de New Look, em 1956. Fonte: Jacques (2004).

da linha do Equador. Para Guerrero (2010b, s/p), o *New Look*, de Carvalho, era o resultado de uma desconstrução, contendo no seu desenho um sofisticado processo de citações e apropriações, deflagrando um canibalismo (antropofágico) de diversos arquétipos de vestimenta do passado e, seu traje tropical se configurava transgressivo, transgênero, primitivamente moderno e igualmente funcional.

Com esta performance, Flávio de Carvalho nos dá a falsa sensação de não estar caminhando em sentido contrário à multidão, porque esta é formada por executivos do centro de São Paulo, que o seguem como uma passeata e participam da ação como parte integrante de um cortejo. Mas, o estranhamento se firma no ato em si, do artista no seu discurso performático que defende a liberdade expressiva e a consciência do direito à cidadania. Flávio de Carvalho transforma o seu caminhar individual, com *New Look* (Figura 4), em um *happening* tropical.

### Considerações

Duas performances, dois momentos históricos brasileiros. Década de 30, a sedimentação do poder de Getúlio Vargas e década de 50, a eleição do presidente Juscelino Kubitschek com a promessa de uma modernização urbana no Brasil e a construção de Brasília. Modernidade brasileira entremeada por uma história política e religiosa, ambas protagonistas de opressões e de regimes ditatoriais.

E, será no cenário urbano de São Paulo, na sua região central, de arquitetura e urbanismo ditado pelas ordens religiosas e pelo poder econômico das oligarquias, que Flávio de Carvalho irá contrapor-se com suas performances poético-políticas, aos grandes espetáculos de cunho carnavalesco, dirigidos pela ideologia vigente. Devemos lembrar que se

*nada garante que o vírus crítico de uma idéia vá de fato proliferar como epidemia, nem que as vitaminas do poético consigam realmente curar a anestesia ambiente. O que pode a arte é lançar o vírus do poético no ar. E o que pode a clínica é insistir na ideia de que a arte é a mais poderosa das vitaminas. E isso não é pouca coisa* (Rolnik, 2009:102).

Com seu pequeno objeto de vestimenta, boné verde sobre a cabeça e seu traje completo para o clima tropical, Flávio de Carvalho converteu as ruas no cenário de sua poética e concomitantemente deflagrou a anestesia coletiva em um enfrentamento corpo a corpo com a multidão. Passados quase 80 anos da sua primeira contraposição, o *performer* Flávio de Carvalho continua a inquietar a nossa consciência criativa e a desafiar nossas posições nos cortejos cotidianos os quais participamos em nosso dia a dia.

### **Referências**

Carvalho, Flávio de (2001) *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau. ISBN 85-85936-44-4

Carvalho, Flávio de (2001). *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau. ISBN 85-85936-44-4

Freitas, Nanci.(2007) Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade: actantes provocadores e atos performáticos. Belo Horizonte, Brasil: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFMG, 2007. [Consulta em: 2010-12-05] Disponível em <http://portalabrace.org/memoria1/?p=474> ISSN:2176-9516

Guerrero, Inti. (2010a).*Blog: Cidade do Homem Nu*. Documentação da Exposição Cidade do Homem Nu, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Guerrero(curador). 2010. [Cosult. 2010-12-20] Fotografia e Imagens de revistas. Disponível em: <http://acidadedohomemnu.blogspot.com/2010/04/flavio-de-carvalho.html>

Guerrero, Inti. (2010b). *Flávio de Carvalho*. Afterall. Summer 2010. [Consult. 2010-12-01] Disponível em: <http://www.afterall.org/journal/issue.24/flavio-de-carvalho-from-an-anthropophagic-master-plan-to-a-tropical-modern-design>. ISSN 1465-4253

Jacques, Paola Berenstein.(2004) *Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas*. Arqtextos, São Paulo, 05.053, Vitruvius, out 2004 [Consulta: 2010-12-10] Fotografia. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/05.053/536>.

Jacques, Paola Berenstein.(2005) *Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade*. ARQTEXTO 7: A prancheta eletrônica. ARQTEXTO. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. 1º semestre de 2005. Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAP. [Consulta em: 2010-12-05] Disponível em: [http://www.ufrgs.br/propap/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_7/7\\_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf](http://www.ufrgs.br/propap/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf).

Rolnik, Suely. (2009). *Furor de arquivo*. IN CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa(org.). Revista Arte & Ensaios, n. 19. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro 2009 [Consulta em: 2010-09-16] Disponível em: [http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:suely\\_rolnik.pdf](http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:suely_rolnik.pdf) ISSN: 1516-1692

### **Contactar o autor:**

teba@uol.com.br

# (A)TOPOS

## Para uma (a)topologia da instalação pictórica

Margarida P. Prieto

Portugal, pintora. Doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo completo submetido em 21 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011

**Resumo** O exercício pictórico, tomado dentro de uma praxis que se apropria do espaço expositivo, dá-se a ver como instalação para exaltar o paradoxal conceito da (a)topologia. O “lugar” (como espaço plástico de revisitação em anamnese) é concebido para escapar a classificações, para se desvincular de regulamentações a priori, para se constituir dentro do “a” privativo que lhe abre outro campo de possibilidade.

**Palavras-chave:** pintura, instalação, (a)topos, inter-textualidade.

**Title** *(A)TOPOS. Toward an installation topology*  
**Abstract** The pictorial exercise, from within a praxis that takes over the space of exhibition, is to be seen as an installation intended to exalt the conceptual paradox of an (a) topology. This topos (as material space of anamnestic re-visitation) is conceived as a strategy to escape classifications, to get away from à priori regulations in order to build another field of possibilities inside the “a” of atopos.

**Keywords:** painting, installation, (a)topos, intertextuality.

### Introdução

Este artigo incide sobre a obra de Rui Macedo (1975), pintor que vive e trabalha em Lisboa. De forma exemplar e sistemática, a sua investigação plástica recorre aos diferentes regimes da intertextualidade, a saber: a citação, a alusão, a evocação e a referência. Aliados a conceitos literários como o *mise-en-abîme* e a técnicas de convocação como a anamnese, vão permitir um trabalho de retorno, pela reinvenção da herança cultural (história da pintura) na criação *poiética* de um tempo próprio na pintura. Este esquema conceptual configura as suas instalações onde questiona os *a priori* expositivos dos espaços museológicos e/ou galerísticos. Será este o nosso foco da análise, aqui abordado à luz do termo *atopos*, tomado como conceito operativo.



**Figura 1** Rui Macedo (2009), Com fragmento de “*Deposição de Cristo ou Pietá*”, 1549, de Bronzino, óleo sobre tela, 140x175cm. Coleção do artista. Fotografia cedida pelo artista.

**Figura 2** Rui Macedo (2009), A partir de fragmento de “*Deposição de Cristo ou Pietá*”, 1549, de Bronzino, óleo sobre tela, 50x35cm. Coleção do artista. Fotografia do artista.

### 1. (A)topos

Numa primeira instância, *atopos* significou aquilo ou aquele que não tem lugar fixo, que resiste à classificação. Etimologicamente *topos* é o elemento grego na composição das palavras que exprime a ideia de “lugar”. O “a” privativo antes da palavra vem retirar-lhe (ou negar-lhe) esse sentido primeiro: *atopos* significará, então, “não lugar” ou “sem lugar.” Neste sentido o elemento figural que se repete, no momento em que, isolado do seu contexto imagético, se torna disponível para o pintor, nesse momento e apenas então, pode classificar-se como *atopos*. Mas é fundamental pensar a pintura como exercício de colagem, onde todo o elemento plástico ainda por representar (ou seja, conceptualmente) tem a elasticidade imprescindível para se tornar representação pictórica. O “lugar” define-se na própria existência pictórica do elemento, atribuída pela representação. O espaço pictórico garante-lhe esse *topos* representacional.

A (re)representação da moldura adquire particular pertinência dentro da (a)topologia. De características únicas e estruturais à obra de arte, o espaço definido pela moldura, afirma-se simultaneamente, como *topos* e *atopos*. É *atopos* como fronteira ou zona neutra entre duas áreas cuja estrutura de separação é o quadrado. É *topos* porque abre, no sentido da instauração, o lugar sagrado (Figura 1). Na pintura *Com fragmento de “Deposição de Cristo ou Pietá”, 1549, de Bronzino* o artista exemplifica esta dupla conceptualização numa récita que se encena em abismo.

A pintura auto referencia-se nos ecos da história da arte. Aqui, essa referên-



**Figura 3** Fotografia documental da instalação pictórica de Rui Macedo na Galeria Gomes Alves (2009). Fotografia do artista.

cia faz-se pela repetição de elementos que passam de tela para tela. O *dejà vu* confirma-se pela intitulação que enuncia autores (pintores) e obras cúmplices (Figura 2). Como se não tivessem um “lugar” próprio e definitivo, cada um dos elementos, a cada momento de repetição, constrói (para si) um “novo lugar”, abre-se como possibilidade de existir mais uma vez e em autonomia. Sublinhada pela montagem (Figura 3), a repetição *mise-en-abîme* (do título e da figuração) potencia o reconhecimento. A colocação eficaz, exacta, meticulosa e estratégica de cada pintura no espaço expositivo é um gesto cirúrgico de ordem topográfica: o “lugar” é referencial, é pensado enquanto ponto cartesiano.

## 2. (a)topologia do espaço museológico

São duas as possibilidades de intervenção no espaço museológico: uma assenta na cisão, a outra assume uma continuidade. A instalação *Em homenagem a Elya e Emília Kabakov ou para uma ampliação da experiência no e do espaço museológico* (Figura 4), concebida especificamente para uma das salas do Museu de Évora, é um compromisso entre ambas. A figuração confirmada na recuperação de modelos opera dentro de um contínuo imagético proposto pela colecção do museu, mas a posição das telas foge à grelha museológica. O espectador é confrontado com uma sequência de pinturas alinhadas que se oferecem ao olhar como “vistas parciais.” A fruição desta instalação torna-se, então, uma experiência no sentido filosófico do termo, ou seja, “a experiência enquanto perigosa travessia, reencontro dentro da soma não mesurável dos acidentes do acaso, interesse recíproco, troca que faz qualquer coisa, que abre para um risco imenso” (Lacoue-Labarthe, 2009: III). Concebida na transposição da fronteira das convenções



**Figura 4** Fotografia documental da instalação pictórica de Rui Macedo *Em homenagem a Elya e Emília Kabakov ou para uma ampliação da experiência no e do espaço museológico* (2010). Políptico. Óleo sobre tela. Museu de Évora. Fotografia do artista.

em direcção ao campo do ensaio, para abordar a importância determinante da colocação do objecto pictórico, a obra sugere um percurso de visitaçao (fora do campo do esperado) que amplia e alimenta a expectativa do observador. “Vista parcial,” termo técnico de cariz arquitectónico, designa um corte, uma selecção, o enfoque de uma parte em detrimento de outras. Cada uma das pinturas, bem como o conjunto é manifesto dessa natureza fragmentária (evocativa de uma falta), mas a intitulação da peça, que cita o trabalho de outros artistas (Elya e Emília Kabakov), confirma a certeza da opção: a instalação está formalmente completa, inteira na sua (aparente) incompletude.

As “vistas parciais” propõem-se como (re)visitações imagéticas à pintura europeia de cariz romântico. Deixam-se classificar apenas por aproximação, justamente porque não há uma intitulação que individue a origem do seu referencial (autores, obras ou datas). Por isto, a inserção destas pinturas no género clássico “paisagem” só é possível pela especificidade da instalação, fora das topografias convencionais. A metonímia como operação comparativa estabelece-se pela deslocação de correspondências: o desejo faz confirmar a totalidade num fragmento pictórico, classificando-o de “paisagem” com toda a convicção. Esta certeza é resultado de um engenho (que perturba lógicas expositivas) e de uma concordância entre corte e disposição: a colocação das pinturas junto ao solo é conivente com a representação fragmentária. Desta forma, a linha de horizonte, característica estrutural da imagética paisagística (ausente da figuração destas pinturas e garante da sua classificação) pode de ser imaginada e localizada “fora do lugar,” fora dos quatro lados da tela, na parte inferior da plataforma que



**Figura 5** Fotografia documental da instalação de Rui Macedo (2010), *A Árvore da Vida* (díptico vertical) integrado no *Retábulo da Sé de Évora* no Museu de Évora, óleo s/tela, 233x157cm + 173,5x157cm.

separa os pisos do museu. A imagética paisagística recupera os contornos que a caracterizam justamente porque, na inesperada falta “do resto,” as pinturas reconfiguram-se numa paisagem infinitamente profunda, incomensuravelmente ampla, “fora do lugar” pintado, que é manifestação de um campo pictórico que se dilata. Ao extrapolar o espaço expositivo, ampliam-no: o pavimento de madeira torna-se estrutura elevatória imaginária e, na promessa de uma continuação da instalação no piso imediatamente inferior, o observador/ visitante fica novamente na expectativa de mais: mais museu, mais pintura, mais paisagem. Também a incompletude da moldura, representada truncada (e que toma por modelo a moldura presente na pintura museológica que a encima), recupera o que nunca perdeu: a integridade e a função original de instaurar uma selecção que abre um espaço só seu, o espaço sagrado.

### 3. (a)parição

A representação de uma árvore sugere, por acréscimo, um décimo quarto momento às treze récitas da vida da Virgem a quem é dedicado o *Retábulo da Sé de Évora* (Figura 5). Trata-se da aparição (momento omissso neste conjunto) cuja intervenção se reparte em duas pinturas instaladas nos nichos vazios e centrais da grelha retabular. A representação do “a” letra inicial da palavra “ave” (que, seguida da palavra “Maria” significará “saudamos-te Maria”) vem reforçar a saudação dentro da oratória alusiva à Santa. Este “a” minúsculo, de desenho gótico pintado a dourado, é citação da pintura *A Virgem da Árvore seca* de Petrus Christus (coleção Thyssen-Boromisza). O plátano de Rui Macedo é proposto como *Árvore da Vida*, considerando o carácter descritivo do título, e não como

uma árvore seca. Segundo os textos bíblicos (Gênesis 2:9) a árvore da vida é uma das duas que Deus plantou no centro do jardim do paraíso, a outra é a árvore do conhecimento cujo fruto permite distinguir entre o bem e o mal.

A recontextualização do momento da aparição para a realidade alentejana propõe um espinheiro como “lugar” deste aparecer. Contudo, aqui, dá-se uma substituição: o plátano ou “árvore de Hipócrates” (símbolo da vida, da pureza, da resistência e da serenidade) confirma uma analogia alegórica, adequada para suportar a aparição da figura virginal, também ela promessa de renovação e esperança.

A instalação assenta em dois *atopos*. O primeiro, de ordem bíblica, evoca o “lugar-que-foi”, e, simultaneamente, que está no plano do porvir: o jardim do paraíso é a promessa latente que subjaz a conciliação consentida pela aparição. O segundo *atopos* é o momento próprio da aparição, *excluído* da récita retabular. De acordo com o registo biográfico, o retábulo foca os mais importantes momentos da *vida* de Maria. Ora, a aparição, por definição, está fora desta vida, é uma manifestação *após* (mas com relação biográfica) que, não tem lugar próprio para acontecer, exceptuando a indeterminada associação à copa de uma árvore (a árvore da vida, figurada por um espinheiro, na lenda e, por um plátano, na pintura). O signo “árvore” oferece-se como o *topos* linguístico possível para *esta* aparição (impossível de determinar no real) e, por cumplicidade, a imagem pictórica dispõe-se a re-presentar, a fazer a-parecer: “tal seria o primitivo da representação como efeito: presentificar o ausente, como se aquilo que revém fosse o mesmo e por vezes melhor, mais intenso, mais forte do que se fosse o mesmo” (Marin, 1993: 11). Neste sentido, a imagem participa de um trânsito com o que está ausente tornando-o presente pela representação. A aparição (ou seja, o acto de aparecer), possibilita pensar a transparência do “a” da palavra *atopos*. Este “a”, que determina a indeterminação do lugar, é reflexo de uma natureza extraordinária (Barthes, 1977: 48); este “a” simultaneamente anexado a “parição” e a “topos” é indicador de uma força móbil visual que corresponde ao “(...) *diáfano* [expressão] que designa a travessia da luz ou daquilo que se dá à luz” (Maia, 2009: 80); esse “a” é a abertura do possível no campo do impossível.

### Conclusão

A partir da conceptualização do “lugar” encena-se a instalação, concebida *à priori* como um conjunto relacional e dialógico que garante afinidades sem ditar sequências. Num movimento de transferência, o espaço expositivo torna-se teatral e a instalação é convocada para dentro da lógica da récita de natureza especular.

A ocupação de áreas não expositivas (dentro do contexto museológico, institucional e galerístico), permite a redescoberta do “lugar,” expande o tempo de fruição e a certeza de uma memorização da experiência. Exercícios de camufla-

gem recuperam técnicas de corte propícias ao encaixe imagético, à figuração que se completa no vazio, marca do gesto lapidar de carácter autoral. A cartografia museológica confunde-se com a instalação pictórica para fundar o "a" no *topos*. Dentro deste "a" privativo formula-se o paradoxo que abre campo ao entendimento filosófico do não lugar. Na e pela pintura instauram-se (im)possibilidades: a imagem expande-se num fluxo oscilante de (a)parições.

#### **Referências**

- Babo, M. A. (2005), "A dimensão imagética da metáfora", *Revista de Comunicação e Linguagens – Retórica*; nº36, Lisboa, Relógio d'Água/CECL.
- Barthes, Roland (1977), *Fragments de um discurso amoroso*. Lisboa, Edições70. ISBN: 972-44-0303-3 (1ªed.)
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2009), *Ecrits sur l'art*. Genève: Les presses du réel, collection mamco.
- Marin, L. (1993) *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Editions du Seuil.

#### **Contactar o autor:**

emam.margaridaprieto@gmail.com

# A coleção de Eduardo Recife

Fernanda Aide Seganfredo do Canto

Brasil, designer gráfica. Investigadora em Belas Artes na Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Espanha.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** O artista gráfico Eduardo Recife compoe peças delicadas e muito sugestivas, que misturam o estilo vintage, o kitsch e a ironia própria do século XXI. Seus trabalhos são montagens híbridas de publicidades e fotografias antigas, ilustrações próprias e intervenções digitais; porém descontextualizadas, mescladas, recicladas em um novo suporte que lhes proporciona, também, um novo sentido.

**Palavras chave:** colagem, fotografia, ironia, vintage, kitsch.

**Title** *Eduardo Recife's Collection*

**Abstract** The graphic artist Eduardo Recife composes delicate and very suggestive pieces that mix vintage, kitsch, and the irony of the twenty-first century. His works are hybrid assemblies of advertisements and old photographs, his own illustrations and digital interventions, which are decontextualized, mixed and recycled into a new support that provides them with a new meaning.

**Keywords:** collage, photography, irony, vintage, kitsch.

*Contra toda pureza estética, introduz o múltiplo,  
o diverso, a hibridez de toda montagem.*

Georges Didi-Huberman

## Sobre o artista

Eduardo Recife é artista ilustrador, designer e tipógrafo brasileiro. Utiliza técnicas mistas de colagem, ilustração e intervenções por processos manuais e digitais para compor peças delicadas e muito sugestivas. Seus trabalhos são vistos em exposições de artes, campanhas publicitárias, revistas especializadas e até mesmo anúncios televisivos, em diversas partes do mundo.

Desde 1998, Recife mantém um site com projetos pessoais, desenhos e textos intitulado *Misprianted Type*, no qual também disponibiliza, de forma gratuita, tipografias e ferramentas digitais de sua autoria. Paralelo ao *Misprianted*, divulga em outro site trabalhos feitos sob encomenda. Entre seus clientes estão grandes

corporações como *The New York Times*, *Editora Abril*, *Mag Magazine*, *Bravo!* e *F/Nasca*. Também destacam-se as exposições que realizou nos Estados Unidos, Bélgica, Brasil, Lituânia e México.

A produção de Eduardo Recife será entendida no presente artigo como o trabalho de um verdadeiro colecionador, ao melhor estilo Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, no qual as imagens não têm lugar fixo no tempo, e podem transitar livremente de uma prancha à outra, promovendo assim novas relações morfológicas e simbólicas. Em todas suas obras, sejam elas pessoais ou profissionais, percebe-se a marca de sua autoria. É recorrente o uso de imagens pueris, sempre com intervenções do autor por meio de rabiscos, recortes e comentários que chegam a ironizar, muitas vezes, o sentido original das imagens. Nelas, há sempre intenção de recordar uma época, evocada pela reutilização de publicidades e fotografias antigas, porém descontextualizadas, mescladas, recicladas nesse novo suporte que lhes dá, também, um novo sentido.

### 1. Do vintage ao kitsch

Entende-se por *vintage* àquelas imagens pertencentes a uma época passada, supostamente entre os anos 1910 e 1950, recordadas com certa nostalgia e charme. O *vintage* é uma tendência estilística encontrada em certos âmbitos da cultura posmoderna, que pode ser reconhecida tanto em fotografias, quanto em roupas, acessórios e automóveis. São objetos de *design retrô*, que não acompanham o desenvolvimento tecnológico e, pelo contrário, valorizam o antigo. Contudo, por mais que recorram ao passado com apreço, carecem de significado original, servindo mais que nada ao apelo estético.

Cores, texturas, objetos *retrô*, personagens elegantes: todos esses elementos aludem ao *vintage* no trabalho de Recife, tanto por sua qualidade estética, quanto pelo seu carácter descontextualizado. Na Figura 1 somam-se à aparente inocência infantil elementos irônicos que ostentam a moeda simbólica do capitalismo.

Em contrapartida, algumas imagens presentes nas composições de Recife são bastante peculiares, extravagantes e até mesmo estranhas ao conjunto, como é o caso dos leões da Figura 2, ou do pato negro da Figura 3, ambas as peças realizadas para um clube de golfe urbano situado em Londres.

A presença dessas imagens aportam um carácter excessivo, surrealista e falso à obra, e remetem a um conceito de difícil definição, que é bastante questionado no mundo das artes plásticas, da arquitetura e do design em geral: o *kitsch*.

O termo *kitsch* muitas vezes é empregado pejorativamente, considerado como um estilo estético associado a estereótipos socioculturais e a um tipo de (mau) gosto maioritário proveniente da população não erudita (a burguesia). Não é o caso dos trabalhos de Recife, que usa com consciência as imagens e seus possíveis valores simbólicos, e, longe de realizar uma 'obra *kitsch*', se apropria desses elementos com habilidade e distinção. De acordo com Abraham Moles:

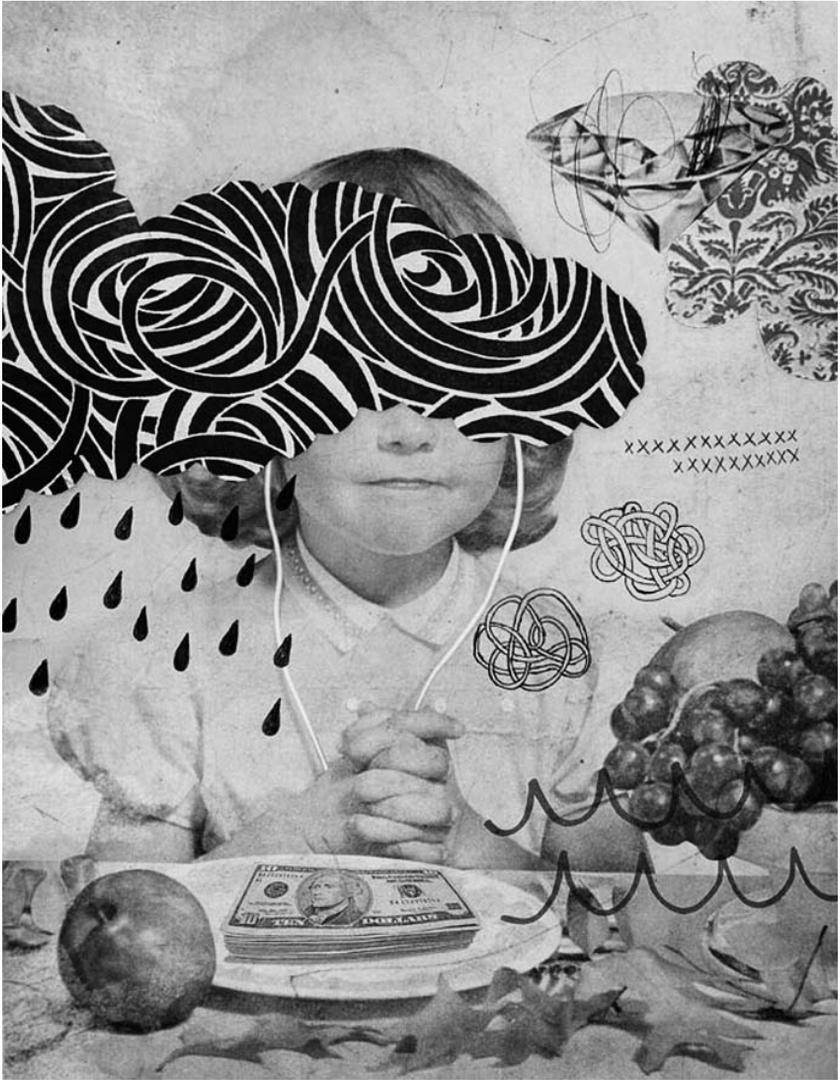


Figura 1 Ilustração para *The New York Times* (Recife, 2009).



Figuras 2 e 3 Ilustrações para Urban Golf em Londres (Recife, 2010).

*O Kitsch é, pois, um fenômeno social universal, permanente, de grande envergadura [...] Não é um fenômeno denotativo, semanticamente explícito; é um fenômeno conotativo, intuitivo e sutil; é um dos tipos de relação que mantém o homem com as coisas, um modo de ser mais que um objeto ou ainda um estilo (Moles, 1990: 10-11).*

Guardando suas devidas diferenças, é possível notar algumas semelhanças entre o estilo *vintage* e o *kitsch*, que estão presentes nas obras de Recife, como a valorização de elementos decorativos, a profusão de estilos e a atração pelos objetos de uso. Com peças graciosas e de fácil assimilação por parte do público, o artista comenta suas verdadeiras intenções:

*As pessoas ainda não conseguem perceber como funciona o mecanismo da propaganda, como são conquistadas com uma falsa oferta de felicidade e de tampar vazios [...] A maior parte do meu trabalho lida com questionamentos de como perdemos a pureza no coração e damos lugar ao poder, dinheiro, ganância e corrupção (Recife apud Zupi, 2007: 29).*



Figuras 4 e 5 Projeto do álbum *Grace Jones + Hell* para *International Gigolo Records* (Recife, 2005).

## 2. O colecionista

Para Walter Benjamin (2007: 223), o mais importante em uma coleção é que os objetos envolvidos sejam liberados de suas funções originais, para poderem assim integrar-se em um 'novo sistema histórico' criado particularmente pelo colecionador e somente por ele compreendido de todo. Muitas coleções são abertas, subjetivas e intermináveis, o que faz de seu autor um grande fisionomista de objetos faltantes inventados, ou um caçador de peças desconhecidas. Apenas ele sabe quais obras são parte da coleção, qual sua história e como se encaixam na relação com obras semelhantes. O historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) condicionou toda sua vida a colecionar obras literárias – cerca de 60 mil volumes – que se converteu, com o tempo, em também uma coleção de imagens, organizadas em pranchas no audacioso – e não terminado – *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010), o qual pretendia narrar a história visual da civilização europeia.

A origem do termo 'atlas' guarda total relação com essa ideia de coleção abarcativa infinita, já que se trata do mitológico titã que teve como castigo suportar sobre seus ombros os pilares de toda a abóbada celeste, para continuar mantendo a terra separada dos céus. O fado de Atlas é compartilhado com todos aqueles que se propõem a realizar coleções infinitas, como é o caso de Eduardo Recife.

Como é possível perceber em suas obras, a coleção de Recife não intenta organizar o mundo das imagens de acordo com seu contexto de origem, ou mesmo seu equilíbrio formal. A folha vazia funciona, em palavras de Didi-Huberman (2010: 18-19), como uma *mesa*, um suporte, que sempre pode ser corrigido, modificado, reiniciado. “Uma superfície de encontros e de posições passageiras [...] a abertura contínua de novas possibilidades, novos encontros, novas multiplicidades, novas configurações.”

A cada novo projeto, o artista se propõe a experimentar novas composições e impartir novas relações entre as imagens, num processo laborioso, artesanal, que dá a cada imagem um trato exclusivo, e a valora como peça única.

Na liberdade de sua mesa de trabalho, logra que cada elemento dialogue com os demais, e justamente por seu carácter de colecionador, consegue criar sutis relações *entre obras*, como é o caso das peças que formam conjuntos de trabalhos (Figuras 4 e 5). Seja por sua cor dominante, ou por elementos que se repetem, é possível notar uma íntima relação entre as imagens, como se houvesse um fio conductor que as une e as reafirma como série.

### Considerações finais

A mobilidade e o dinamismo próprios do estilo de trabalho de Eduardo Recife são essenciais para que sua obra se destaque como criativa, versátil e experimental. Sob os campos narrativos de cada composição, o artista expressa seus ideais, muitas vezes carregados de crítica social e desejo de mudança.

A obra de Eduardo Recife é fascinante e merece atenção crítica não apenas por sua qualidade estética, mas porque se apropria e questiona conceitos tradicionais, tais como visão, compreensão, conhecimento, lógica, imitação e realidade; questões fundamentais para a cultura do século XX, que irrompem com força no panorama do pensamento contemporâneo.

### Referências

Benjamin, Walter (2007) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal/Vía Láctea 3. ISBN: 978-84-460-1901-5

Didi-Huberman, Georges (2010) *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 978-84-8026-428-0

Moles, Abraham (1990) *El Kitsch: El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-653-0

Recife, Eduardo (2005) *Projeto do álbum* Grace Jones + Hell para International Gigolo Records. [Consult. 2011-01-28] Fotografia. Disponível em <http://www.eduardorecife.com>

*Revista Zupi* (2007) "Eduardo Recife, o poeta além do designer" *Revista Zupi*. ano 01, n.02, novembro: 79-85.

Recife, Eduardo (2009) *Ilustração para* The New York Times. [Consult. 2011-01-27] Ilustração. Disponível em <http://www.eduardorecife.com>

Recife, Eduardo (2010) *Ilustrações para* Urban Golf. [Consult. 2011-01-27] Ilustração. Disponível em <http://www.eduardorecife.com>

Warburg, Aby (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-4602-825-3

### Contactar o autor:

[nandadocanto@gmail.com](mailto:nandadocanto@gmail.com)

# Artur Lescher frente a outro desafio tridimensional: a curadoria.

Bettina Rupp

Brasil, Designer. Graduação (todos os graus): Graduação em Comunicação Social na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, e Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte no Instituto de Artes da UFRGS.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro de 2010  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo comenta o desafio enfrentado pelo artista que é convidado a ser curador de uma exposição de arte contemporânea. Como forma de abordar a questão foi escolhida a atuação do paulista Artur Lescher ao ser artista-curador de *Texto Público* - uma mostra voltada à ocupação de espaços urbanos em Porto Alegre, que aconteceu na 7ª Bienal do Mercosul em 2009.

**Palavras chave:** artista-curador, arte contemporânea, Bienal do Mercosul.

**Title** *Artur Lescher defying other tri-dimensional challenge: curatorship*

**Abstract** This article comments on the challenge faced by the artist who is invited to be a curator of a contemporary art exhibition. As a way to approach this subject, an example was chosen: the artist-curator Artur Lescher, of *Texto Público* - an exhibition dedicated to the occupation of urban spaces in Porto Alegre, which happened in the 7th Mercosul Biennial, 2009.

**Keywords:** artist-curator, contemporary art, Mercosul Biennial.

## Introdução

Na maioria das vezes as exposições de arte ocupam espaços físicos apropriados, de galerias a jardins de museus, mas também podem ser projetadas para ocupar outros tipos de formatos como livros e endereços virtuais. Em diversas edições da Bienal do Mercosul, uma bienal criada em Porto Alegre (RS, Brasil), foram disponibilizados espaços ao ar livre para que os artistas criassem obras ora efêmeras, ora permanentes.

Em 2009, a curadoria geral da 7ª edição, formada pela dupla Victoria Noorthorn e Camilo Yáñez, solicitou a participação de quatro artistas como curadores

de outras mostras. Entre eles estava o artista e professor Artur Lescher (Brasil, 1962) que foi convidado a desenvolver uma curadoria voltada para os aspectos urbanos da cidade. A mostra já havia sido 'batizada' de *Texto Público* e o artista-curador teria liberdade para direcionar os aspectos conceituais da exposição e quais artistas seriam convidados.

Lescher, um artista reconhecido nacionalmente por suas inúmeras exposições e participações em bienais, tem seu nome ligado à escultura. Como características de suas obras, podemos citar a precisão no acabamento de suas peças, o desafio das forças gravitacionais, o equilíbrio das formas e o minimalismo, observado na síntese de materiais e elementos. É inegável o aspecto de permanência presente em suas obras. Por sua vez, na curadoria da mostra *Texto Público*, o escultor 'experimentou', através da participação dos artistas, o aspecto contrário, ou seja, o caráter efêmero das obras.

Sugerindo vetores de atuação, possibilitou que os artistas usassem espaços públicos da cidade ou trabalhassem dentro do Cais do Porto, local da Bienal. Alguns trabalhos ficaram camuflados pelo entorno e outros, evidenciados justamente pelo contraste entre obra e contexto, mas todos deveriam acabar ou ser desmontados com o término da exposição.

Ao contrário das Bienais anteriores, em que os espaços ao ar livre destinados aos artistas ficavam concentrados em um mesmo local, na sétima edição, por sugestão de Lescher, as intervenções artísticas se espalharam pela cidade e até se propagaram por meio de ondas sonoras emitidas por rádio.

### **Modelo expositivo Bienal**

As bienais de arte, devido ao seu fator histórico, ainda perpetuam um modelo expositivo semelhante: o de apresentar sob um mesmo espaço amplo a produção de artistas geralmente desconhecidos do grande público e provenientes de outros países. Embora tenha se estabelecido uma tendência de trocar o sistema de 'representações nacionais' por uma 'equipe de curadores', responsável por desenvolver temas e projetos autorais, vem se discutindo o modelo expositivo das bienais nas últimas décadas. A cada nova contratação de curadores, percebe-se um esforço destes no sentido de experimentar outros formatos expositivos. Alguns obtêm sucesso e outros caem no esquecimento. No caso da Bienal do Mercosul não tem sido diferente, a cada edição, os curadores vêm buscando novas soluções de propostas expositivas, procurando não se restringir apenas a mudança de temas.

### **Texto Público**

A mostra organizada por Artur Lescher teve dois fatores interessantes. Primeiro, o fato dele não ser um profissional da curadoria e sim um artista atuante. O segundo fator se refere ao formato expositivo sugerido por Lescher



**Figuras 1, 2 e 3** Patricio Larrambebere, *Vermelhor*, performance para os grafismos urbanos esquecidos, 2009, Mostra Texto Público, 7ª Bienal do Mercosul. Fotos: Flávia de Quadros e Eduardo Seidl/índicefoto.com

no que diz respeito a maneira como a cidade seria ativada, funcionando não só como cenário, mas ponto de partida para os projetos dos artistas. Nas palavras dele: “interessam os artistas que produzem formas poéticas a partir dos fenômenos urbanos” e, continuando, “(...) os trabalhos visíveis e invisíveis, que ocupam fisicalidades sutis, como o ar e o espaço sonoro, as vias públicas e os meios de comunicação” (Lescher, 2009: 247).

A partir dos vetores definidos na curadoria: *iluminação, irradiação, transitório ambulante e pontos no mapa*, Lescher (2009) com certeza buscou convidar artistas que se adequassem a estes vetores, tanto por propostas anteriormente alinhadas, quanto pela capacidade de desenvolver projetos afins.

O desafio de compor a curadoria, neste caso, parece ser a forma como esta seria construída pela visão de um artista. De que maneira Lescher iria impregnar espaços urbanos para propor uma conversa entre artista e público sem interferir ele mesmo enquanto escultor, proprietário de uma visão particular? Seria quase uma ‘tentação’ ao artista pensar em maneiras de ocupar espaços urbanos, mas na qualidade de curador, Lescher teve que projetar apenas as possibilidades de uso por outros.

Observando o resultado da mostra *Texto Público* alguns dos projetos apresentados nos vetores foram bem sucedidos, sendo que um deles foi a *Radiovisual*, uma programação sonora produzida na própria Bienal por uma equipe coordenada pela artista Lenora de Barros (Brasil, 1953) do vetor *irradiação*. A *Radiovisual* era transmitida diariamente às 22 horas, 4 minutos e 33 segundos, na frequência 107.7 FM da Rádio Cultura durante uma hora, e também podia ser acessada no site da Bienal na forma de *looping*. Além das entrevistas com os artistas, cura-



**Figura 4** Henrique Oliveira, *Tapume*, 2009, Mostra Texto Público, 7ª Bienal do Mercosul. Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com

**Figura 5** Daniel Acosta, *Kosmodrom*, 2009, Mostra Texto Público, 7ª Bienal do Mercosul. Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

dores da mostra e de um interessante repertório musical, foram encomendados a mais de 100 artistas programetes de quatro minutos e trinta e três segundos inspirados no concerto *Ao redor de 4'33"* (1952), de John Cage (EUA, 1912-1992).

No vetor *pontos no mapa*, dois artistas trabalharam a questão dos vestígios urbanos. Enquanto o argentino Patricio Larrambebere (1968) sutilmente reativou logotipos de empresas que não existem mais, VASP e Cia. União de Seguros Gerais, colorindo seus letreiros abandonados no projeto *Vermelhor* (Figuras 1, 2 e 3); Henrique Oliveira (Brasil, 1973) recheou com chapas usadas de compensado um casario do início do século XX. A obra *Tapume* (Figura 4) não permitia a entrada de pessoas, mas por alguns dias, ela preencheu de uma 'vida estranha' aquela estrutura abandonada.

Os dois trabalhos questionaram o nível de invisibilidade na paisagem urbana. Por mais que os painéis fossem pintados de vermelho, ainda assim permaneciam 'invisíveis' aos olhos cansados de muitos caminhantes. Em *Tapume*, o choque foi evidente. Pessoas paravam para ver a casa deformada. O uso do vermelho como uma forma de salientar a palavra 'união' em *Vermelhor* vai além de um simples gesto de chamar a atenção ao passado, incita uma reflexão sobre o sentido da coletividade, cada vez mais abafada pelo individualismo das grandes cidades.

Se por um lado uma intervenção urbana amplia o número de observadores

despreparados para ver a arte, causando surpresa, por outro, sua ‘invisibilidade’ intencional pode tornar-se um risco no sentido de não ser percebida. Lescher correu este risco e pode-se dizer que foi um dos fatores que tornou mais interessante a sua curadoria.

Nas dezanove propostas que circundaram *Texto Público*, um aspecto recorrente chamou a atenção: o caráter contemplativo que não exigia uma interação participativa por parte do espectador. Não por acaso, o ato de contemplar (sem interação) é propiciado nas esculturas de Lescher. Seja tátil ou auditiva, poucos foram os projetos que solicitaram a participação do público. *Flat sounds*, de Cadu (Brasil, 1977), foi um dos exemplos em que apenas o visitante motorizado poderia experimentar a sensação oferecida pelos sinalizadores que reproduziam um ritmo em contato com os pneus. *Kosmodrom*, de Daniel Acosta (Brasil, 1965), funcionou como um *mix* de escultura, banco de praça e equipamento urbano deixando em aberto seus objetivos enquanto obra e relação com o público (Figura 5). Outros projetos, do vetor *transitório ambulante*, envolvendo *performance* sonora, como *Ao Vivo*, de Cristiano Lenhardt (Brasil, 1975), e *Buzinas*, de Marcela Armas (México, 1976), não geraram uma interação significativa ou inesperada, embora o caminhar entre os carros de Armas pudesse produzir um reflexo no motorista afoito de acionar a buzina ao vê-la.

## Conclusão

Chega-se a conclusão que a curadoria da mostra *Texto Público* funcionou como uma nova possibilidade criativa para o escultor. Enquanto curador, Artur Lescher pôde experimentar, através dos artistas, outros usos do espaço tridimensional, pois ele próprio não trabalha em sua produção questões específicas de intervenção urbana relacionadas com *performance*, luz e som. Pode-se dizer que além disso, houve um esforço por parte do artista-curador em imaginar a exposição com outro formato, ainda não utilizado nas bienais anteriores do Mercosul. Essa iniciativa de questionar o modelo expositivo e buscar inovações nos projetos de curadoria revigora os paradigmas da história da arte.

## Referências

Acosta, Daniel (2009) *Kosmodrom*. 7ª Bienal do Mercosul: *grito e escuta*. [Consult. 2009-01-29] Fotografia da intervenção. Disponível em: <http://www.bienalmercosul.art.br>

Larrambeere, Patrício (2009) *Vermelhor*. 7ª Bienal do Mercosul: *grito e escuta*. [Consult. 2009-01-29] Fotografia da intervenção. Disponível em: <http://www.bienalmercosul.art.br>

Lescher, Artur [et al.] (2009) 7ª Bienal do Mercosul: *grito e escuta*. Porto Alegre:

Fundação Bienal do Mercosul.  
ISBN: 978-85-99501-18-4

Oliveira, Henrique (2009) *Tapume*. 7ª Bienal do Mercosul: *grito e escuta*. [Consult. 2009-01-29] Fotografia da intervenção. Disponível em: <http://www.bienalmercosul.art.br>

## Contactar o autor:

[bettina.rupp@uol.com.br](mailto:bettina.rupp@uol.com.br)

# O outro lado

Margarida P. Prieto

Portugal, pintora. Doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo completo submetido em 21 de Janeiro e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo trata seis instalações escultóricas de Carla Rebelo onde se analisam os conceitos que subjazem a todo o seu trabalho. Da autobiografia à cena metafórica, dá-se o trânsito imprescindível a toda a poesia. A encenação (como estratégia), o espelho (como dispositivo) e a intitulação (como inter-texto) aliam-se num jogo cúmplice que conta histórias, recupera instrumentos e cita autores.

**Palavras-chave:** instalação, escultura, mise-en-scène, auto-referencialidade, espelho.

**Title** *The other side (on Carla Rebelo)*

**Abstract** This paper is about six sculpture installations by Carla Rebelo where the structural concepts of her work are analysed. From autobiography to the metaphorical scene, the essential path indispensable to all poetry occurs. Dramatization (as a strategy), the mirror (as device) and the titling (as inter-text) are combined in several tactical approaches that tell stories, retrieve instruments and pay tribute to other authors.

**Keywords:** installation, sculpture, mise-en-scène, self-reference, mirror

## Introdução

*O outro lado* é o título que tomo de empréstimo à primeira exposição individual de Carla Rebelo realizada em 2010 na Galeria *DoisPaços*, na cidade portuguesa de Torres Vedras. A formação desta artista, que começou pela área têxtil na escola secundária António Arroio passando pela cenografia e pela escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa onde se licenciou em 2000, marca todas as suas opções. Com 38 anos, vive e trabalha em Lisboa, dedicando-se sobretudo à instalação. Actualmente, e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, desenvolve o projecto *Viagem ao interior das cidades imaginadas* baseado no livro *Cidades invisíveis* de Italo Calvino.

Este artigo é dedicado à sua primeira individual, que abordarei a partir da especificidade de cada uma das peças instaladas.

**1. O outro que era eu ou "Nunca amamos alguém. Amamos, tão-somente, a ideia que fazemos de alguém. É um conceito nosso – em suma, é a nós mesmos – que amamos" (Pessoa, 1998: 137)**

Um balouço. A experiência lúdica infantil é retomada como dispositivo



**Figura 1** Carla Rebelo, *O outro que era eu* (2010), madeira e foco de luz, 200x250x40cm. Coleção Câmara Municipal de Torres Vedras. Fotografia da artista.

estético de pendor evocativo. As leis da física (sobre peso, volume, equilíbrio e quantidade) são (re)equacionadas dentro do sistema metafórico da artista: brinquedo e brincadeira convertem-se em objecto escultórico, em experiência relacional. Dois assentos estão unidos por uma estrutura em semicírculo que sugere um escadote (Figura 1). Em rigor, o ponto mais estável, que nivela os dois assentos, é o da imobilidade, absoluta e frágil. Nesta peça metaforiza-se a *relação perfeita*. Em equilíbrio alude-se ao (impossível) par relacional (diálogo, frontal, nivelado). Na oscilação inevitável do balouçar sucedem-se as metáforas: o desejo pela infinita estabilidade confirma a impossibilidade de reter, para sempre, a *perfeição* (Barthes, 1988: 258). O acesso ao *outro* encena-se na presença da escada que liga as duas cadeiras *vazias*. O vazio, indispensável para a universalidade da cena proposta, apela à identificação, por projecção, ao reconhecimento (especular?) insinuado no título. A encenação lumínica produz uma projecção de sombra: o balouço duplica-se, assombra-se, sustenta correspondências: identifica-se o *eu* e o *outro*, confirma-se que o *eu* se projecta no *outro* que, em última instância, o *outro* é o *eu*. A cena transfigura-se, completa-se pela (re)dimensão flutuante entre identidade e alteridade.

## 2. "(...) *Sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura*" (Pessoa, 1998: 80).

A biografia da artista é o seu referencial. No *mise-en-scène* desta instalação, um título vem dar voz a uma cadeira. Animada, por via da linguagem (pela



**Figura 2** Carla Rebelo, "(...) *Sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura*" (2010), madeira e espelho, 246x20x40cm. Coleção da artista. Fotografia da artista.

intitulação), a cadeira (objecto) faz-se corresponder à voz que intitula, ou seja, à autora (sujeito). Neste movimento de transposição sustentam-se correspondências autorais, metáforas essenciais da actividade criativa. O título reenvia para lógicas exteriores às da lei da física, justamente porque a dimensão do contentor não coincide com a capacidade de contenção (Figura 2). Pela alteração morfológica, a *cadeira* transfigura-se (encolhe, estica, duplica, fragmenta, adossa e reinventa-se numa aparente completude especular) na imprescindível expectativa que amplia o campo da percepção face ao corpo perceptivo.

### 3. Desassossego

Um mecanismo de tecelagem é recriado a partir de uma ilustração oitocentista do tomo "A arte da seda" da *Enciclopédia visual do conhecimento de Diderot & D'Alembert*. Fios de seda quinacridone (Figura 3a) estendem-se de 24 bobines, atravessam a sala, duplicando-se em sombra, para formar um único fio que termina como revestimento de uma mão esquerda. Esta mão imóvel está sedada, aprisionada dentro do fio de seda, apoiada sobre uma mesa de toucador. A presença da mão direita dá-se pela reflexão especular da mão esquerda, num hábil enquadramento a propõe liberta dos fios: a teia escapa ao reflexo (Figura 3b).



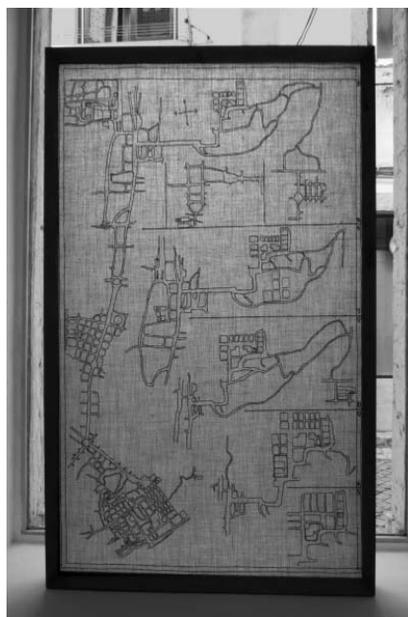
**Figura 3a** (em cima) Carla Rebelo, *Desassossego* (2010), madeira, fios de seda, fios de polipropileno, arame, mesa com espelhos, peça com 24 bobines, dimensões variáveis. **Figura 3b** (em baixo) Pormenor. Coleção da artista. Fotografia da artista.

O logro visual, a ilusão especular, o truque que convoca para “o outro lado do espelho” (Carroll, 1872), faz desconfiar da coisa visível, da (a)parência.

A artista (re)inventa a semelhança aparente, especular e em sombra, num cenário de inesperadas inquietações metafóricas sustentadas no título que remete para o livro homónimo. No seu ensaio dedicado ao *Livro do desassossego*, Maria Augusta Babo desmonta a palavra: “*Desassocego* pode, assim dividir-se em *des-a-so-cego*. Retirando-lhe a negação obtém-se o significante *socego* que, cindido, forma dois outros: *só e cego*” (Babo, 1993: 170). Nesta peça, o *desassossego* confirma um estranhamento, uma angústia latente e (in)quieta, uma imobilidade que deseja mover-se.

#### 4. Mapas de crescimento

O título desta peça é descritivo: cinco mapas bordados numa única peça de linho formulam uma topologia autobiográfica que obedece ao regime ficcional.



**Figura 4** Carla Rebelo, *Mapas de crescimento* (2010), desenho bordado a linha sobre linho e madeira, 165x100cm. Coleção da artista. Fotografia da artista.

O primeiro *topos* é a casa de infância, em Lisboa; os outros mapas são determinados pelas escolas frequentadas enquanto aluna e definem os percursos ampliados dentro da cidade.

O bordado manual é um processo de representação lento. Possibilita um exercício de reflexão em anamnese: cada ponto é como uma passada que, num movimento, faz a transposição do hábito de passear (propício ao pensar, ao relembrar) para o desenho. As cores bordadas têm funções diferentes: o preto indica as especificidades da legenda (nomeia e identifica); o ocre define edifícios de referência ao percurso; o carmesim desenha o esquema urbano. Ao contrário dos bordados convencionais, o direito e o avesso têm igual protagonismo. O direito é o lado da regularidade, do controlo e da ordem; no avesso o ponto é irregular, o desenho inverte-se, perturba-se a leitura. O avesso é o inverso, é o inconsciente do consciente. Para aceder aos dois lados, a peça instala-se numa vitrina (Figura 4), lugar de transição com o espaço público. Direito e avesso, próprio e universal, privado e público laboram-se como actos de distanciamento e evocação (re)configurados dentro da lógica do memorial. Se o monumento celebra um acontecimento passado tornado marco histórico de *comemoração*, então o memorial pretende manter presente a memória de um acontecimento que não deve jamais ser repetido: é *rememoração*.

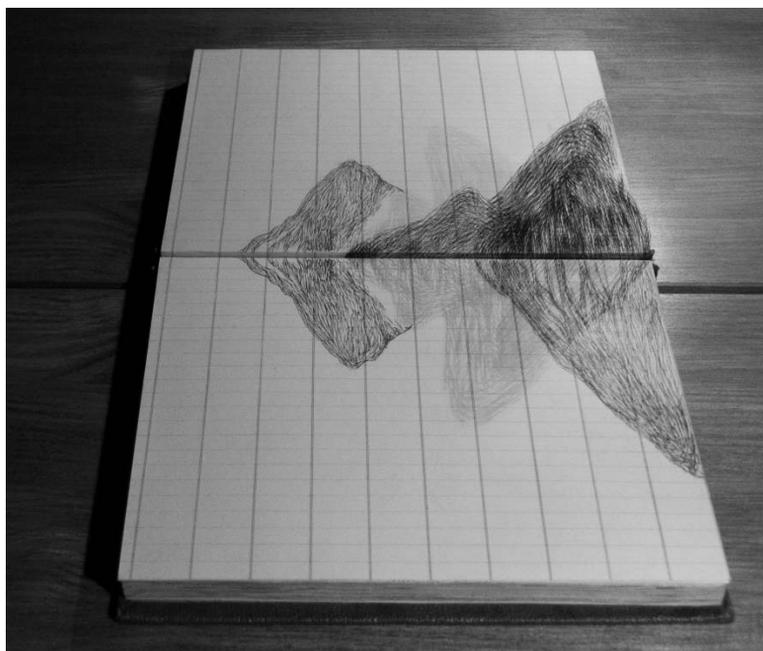


**Figura 5** Carla Rebelo, *Construindo-me um novo território a partir de um já conhecido* (2010), políptico constituído por seis dípticos, mapas de papel cosidos à máquina a linha vermelha sobre feltro branco, dimensões variáveis. Coleção particular. Fotografia da artista.

### 5. Construindo-me um novo território a partir de um já conhecido

Por norma ou método é na autobiografia que a artista justifica as suas peças. Contudo, e porque todo o trabalho artístico nasce de uma compulsão, de um impulso incontrolável, há formalizações que se antecipam às referências conscientes. São peças que se impõem pela necessidade de concretização e cujas histórias ainda estão no plano do porvir, escondidas no silêncio da memória, sem verbalização ou qualquer outra manifestação que não seja a sua concretude plástica.

É o caso desta peça (Figura 5) onde se dá (apenas) uma apropriação da imagética do mapa, dissociando o seu sentido visual da verificação *in loco*. Caminhos traçados a linha carmesim simulam rotas imaginárias, ligam fragmentos de mapas antigos e desactualizados, de onde foram suprimidas algumas indicações. Reagrupados num oceano de feltro, fogem a cartografias conhecidas, tornam-se metáfora para penínsulas imaginadas que se espraiam e articulam de desenho para desenho. Na impossibilidade de aferir (de confirmar um lugar e/ou uma localização face ao lugar), fica a surpresa de uma cartografia do ilusório, justamente porque as condições que pré-figuram a percepção se mantêm e a memória dos processos de mapeamento, dos seus aspectos esquemáticos, que conferem condições de construção da imagem, perpassam cada desenho. Porque os processos de semelhança da metáfora se regem por uma dissemelhança adequada em direcção ao visível, cada mapa abre-se como campo para a imaginação.



**Figura 6** Carla Rebelo, *Jogo de ilusões* (2010), meia mesa de madeira, meio livro com desenho, espelho e foco de luz, dimensões variáveis. Coleção da artista. Fotografia da artista.

## 6. Jogo de ilusões

O título *Jogo de ilusões* apela à desmontagem de mecanismos ilusionistas. A instalação é estratégica: delimita os trajectos do observador, antecipa o gesto, os enquadramentos, coreografa movimentos. Encena-se a completude ilusória de um livro, constituído por metades distintas: uma objectual, outra especular. Espelho e livro são dispositivos essenciais (Figura 6). A artista escolhe onde e como abrir este livro, elege o que dar a ver. Pela deslocação do espectador o desenho altera-se no reflexo. Trata-se de um jogo de geometrias onde sombra, registo gráfico e reflexo interferem entre si para iludir uma metamorfose: o desenho intervencionado directamente sobre o espelho sugere uma página transparente, vertical, suspensa num folhear impossível. A ilusão escapa à lógica da completude (aparente) do livro, no limite de uma encenação em abismo que se informa no equívoco visual produzido com e pelo desenho.

O livro é aqui tomado como arquétipo de visualização: no seu horizonte está um observador (não um leitor) e as páginas coladas impedem o folhear. Trata-se de uma apropriação, fragmento manipulado ao qual foi retirada a função. O pré-texto rasurado ou invisível remete-o ao anonimato de origem (intitulação, autoria e edição são tomadas de empréstimo à exposição). A única marca

própria manifesta situa-se dentro do registo evocativo: a dimensão figural da sombra na página remete o desenho para a paisagem. A sombra é projecção de um traço marcado no espelho (tornando-o espaço plástico). É presentificação de uma ausência que foi presença no acto próprio de produção.

### **Conclusão**

Expor é homogeneizar, é apagar a hesitação que antecede toda a escolha autoral para fixar e impor sentidos. A intitulação funciona como *laboratório poético* que delimita, sugere um campo imagético, indica horizontes de expectativa para a experiência estética. Pela performatividade, o título participa na dimensão plástica da obra.

*O outro lado* agrupa peças de Carla Rebelo cujo carácter escultórico e/ou de instalação se estabelece na relação dialógica com a especificidade arquitectónica da galeria *Doispaços*. A percepção do mundo, condicionada pela memória, imaginação, vivências pessoais e forma de sentir, torna-se marca distintiva da artista. Dentro de uma *praxis* fundamentada pela hiper-subjectividade, a escolha do título assinala a metáfora como dispositivo de criação que enfatiza invulgarmente o *mise-en-scène* da sombra e o *mise-en-abîme* especular. Histórias invisíveis, secretas ou por contar, estão na génese destas peças, onde o *eu* está latente e o *tu* é convidado a testemunhar um acontecimento de profunda intimidade, que se lhe oferece, ou antes, que se lhe revela devagar.

### **Referências**

- Babo, M. A.(1993), *A escrita do Livro*. Lisboa: Vega. ISBN: 972-699-403-9
- Barthes, Roland (1977) *Fragments de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições70. ISBN: 972-44-0303-3 (1ªed.)
- Carroll, Lewis (1872), *The complete illustrated Works of Lewis Carroll*, Reino Unido: Chancellor Press. ISBN: 1-851-52-503-3
- Pessoa, Fernando (2005) *Livro do Desassossego*. Lisboa: ed. Richard Zenith/ Assírio &Alvim. ISBN: 972-37-0476-5

### **Contactar o autor:**

emam.margaridaprieto@gmail.com

# En la cabeza de Jonathan Millán. Una aproximación cautelosa

Joaquim Cantalozella Planas

Espanha, artista. Doctor en Bellas Artes. Professor do departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumen** Jonathan Millán trabaja con las relaciones psicológicas y con los fenómenos que rodean su entorno más próximo. Para él, el momento en que se establece un encuentro es justo el inicio de una fabulación. El proceso se basa en una dialéctica entre el azar y lo irracional. La lógica se rige por unos vínculos que dan visibilidad a sus proyecciones mentales, donde lo absurdo, lo familiar o lo afectivo se mezclan de singular manera.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, fantasía, dibujo, digital, Jonathan Millán.

**Title** *Inside Jonathan Millán head*  
**Abstract** Jonathan Millán works with psychological relationships and with the phenomena in his immediate surroundings. For him, the moment of an encounter is the beginning of a story. The process is based on a dialectic between chance and the irrational. Logic is driven by relations that give visibility to its mental projections where the absurd, the familiar and the affective combine in unusual ways.

**Keywords:** contemporary art, fantasy, drawing, digital, Jonathan Millán.

## Introducción

Los distintos usos de la técnica, confrontados con el contexto donde se exhiben, son claves para entender la mayor parte de la producción artística contemporánea. La obra de Jonathan Millán (Barcelona, 1976) no es ajena a estas influencias; de hecho, las principales transformaciones conceptuales acaecidas en su trabajo se deben más a la tecnología, que a las alteraciones de registros estilísticos o temáticos. Tanto es así, que podemos decir que la superación del empleo de las técnicas clásicas ha supuesto un punto de inflexión decisivo para el afianzamiento de su discurso. El paso hacia los medios de reproducción y difusión, ha permitido una mayor libertad en el despliegue de ideas y narrativas, así como en la adquisición de un lenguaje más directo e incisivo.



**Figura 1** Jonathan Millán (2001). *S/T*. Tinta sobre papel, 26 x 60 cm. (Imagen cedida por el artista).



**Figura 2** Jonathan Millán (2002). *Installation in the gallery*. Revistas cortadas y pegadas e inscripciones con rotulador. (Imagen cedida por el artista).

## 1. Dibujos y recortes

El dibujo ha sido una constante para Millán. Sus cuadernos de notas revelan la necesidad de no dejar escapar ninguna idea, por fugaz que sea, y de permitir que cualquier pensamiento pueda ser visto con los ojos gracias al trazo del lápiz. La huella del dibujo es manifiesta en todos sus proyectos, pues muchas veces estos acaban configurándose como anárquicas agrupaciones de esbozos que, juntos, construyen el sentido: ciertos métodos fragmentarios de narración y la libre asociación de conceptos permiten que esto suceda (Figura 1).

El suyo es un trabajo multidisciplinar; esto es cierto en lo que se refiere a la variedad de formatos que adopta, pero detengámonos un momento en la función que ejerce el dibujo, pues éste sin duda aporta algunas pistas necesarias para comprender el conjunto. Para él, dibujar significa poder recrear físicamente un recorrido de las imágenes mentales que pueblan su cabeza. Una manera de dejar que la línea, en tanto fenomenización del movimiento, permita dar visibilidad al espacio (Di Napoli, 2004: 229) y, también, a las interrelaciones psicoló-

gicas que experimenta con los sujetos. Todo esto queda patente en los trabajos realizados entre los años 2000 y 2005, donde domina la sensación de provisoriedad. Tal vez sea en *Installation in the Gallery* (2002) (Figura 2), presentada en la colectiva *Antonio Ortega & The Contestants* (London, 2002), donde es posible ver cómo la pieza se construye a partir de dilucidar estímulos – más que confusos – para procurar visualizar algún registro de lo que permanece oculto en su imaginación. La instalación final resultó ser una amalgama de ideas dispersadas por todo el espacio. No hizo concesiones formales con el público ni, de hecho, consigo mismo. Los montones de *collages*, recortes, dibujos y mallas metálicas se expandían por el suelo, tan solo para llenar el hueco dejado por los *Tres troncos* (2002) de yeso (una obra que debía ser expuesta y de la que solo queda su registro fotográfico, pues un día antes de la inauguración, terminó en unos contenedores de basura). No estamos delante de la imagen del artista inconformista que hasta el último momento revisa o repudia su producción, sino de alguien que cuestiona su posición y que concibe su labor como un trayecto integral, en el que los accidentes y las incoherencias se aceptan dentro de un plan general.

La problemática de la identidad del autor aparece de manera más radical en la obra *Mi madre y yo en el arte contemporáneo* (2005) (Figura 3). Millán se sirve de la paciencia de su madre, para elaborar un proyecto pictórico que deberá ser totalmente pintado por ella siguiendo sus instrucciones, ya que ella no disponía de ningún tipo de preparación artística. Aquí se permite que los familiares tomen presencia dentro de la obra, incrementando así su dimensión psicológica. Se podría decir que esta pieza es un tipo de metalepsis que acentúa la noción de ficción, pues son personas reales que se interpretan a sí mismas dentro de una *performance*, tal y como sucedía en las *comédies des comédiens* (Genette, 2004: 60). Un antecedente de esta nueva etapa es *Cráneo* (2002), un vídeo que mostraba a Millán palpando la cabeza de su sobrino, intentando reconocer todos los huesos que constituyen su cráneo; al final, el rojo de la piel denotaba la presión de la búsqueda. Las implicaciones emocionales son múltiples: por un lado, tenemos a progenitores y parentela dispuestos a someterse al capricho artístico, por otro, la responsabilidad de convertir el entorno afectivo en sujeto y hacedor de sus ideas. También se diluyen los límites entre lo que es autobiográfico o ficticio así como los límites de la autoridad del creador como único generador del mensaje, aspecto último que pervierte el cometido del artista y, a la vez, permite que este proceso se inmiscuya en la intimidad del autor.

Es importante destacar que en este período la mayoría de las técnicas empleadas son tradicionales (dibujo, escultura, etc.) y el producto final, único. Todo esto se verá afectado con la incorporación de plataformas informáticas, *softwares* y material impreso, provocando un vuelco que repercutirá directamente en el lenguaje y en el alcance de su discurso. Aun así, cabe decir que se mantiene la guía esencial de su trabajo: la intuición.



**Figura 3** Jonathan Millán (2005). *Mi madre y yo en el arte contemporáneo*. Fotografía. (Imagen cedida por el artista).



**Figura 4** Jonathan Millán (2010). *Niña*. Dibujo digital. (Blog Mi hermano y yo).

## 2. Libros, blogs y televisión

Varios replanteamientos se suceden entre los años 2004 y 2005, cuando los medios de reproducción y difusión entran en juego. Las primeras piezas que formulan el cambio son la *sitcom Bastante tengo conmigo mismo* (2005) y *Producta TV* (2005), ambas realizadas con YProductions. Estos eran proyectos televisivos de humor ácido, en los que se mezclaban diferentes niveles culturales y posibilidades de lectura. Millán ya había experimentado con el vídeo, pero la dirección y el guión de *sketchs* y programas televisivos, así como el trabajo en equipo, le permitieron dirigirse a un público más amplio y utilizar canales de libre acceso. Millán comenta que esto significó la superación de los códigos que, para él, le imponía el arte orientado a galerías o museos: a partir de ahora “quiero que mi trabajo lo pueda disfrutar mi madre” (Millán, 2010), lo que no significa ceder a las directrices de un mercado mayor y más banal, sino perseverar en un lenguaje claro, simple y directo, pero no necesariamente fácil, condescendiente o amable. Para una mayor efectividad las siguientes propuestas las formalizará en digital y se distribuirán impresas o por la web. El blog *Mi hermano y yo* (Millán, 2010) se convierte en una herramienta que cataliza toda esta nueva etapa; ahí se agrupa todo el material en bruto que diariamente produce, es decir, se convierte en el sustituto de los antiguos cuadernos de notas (Figura 4).

Así pues, se deja atrás el concepto de obra única para entrar en una dinámica ligada a la producción y al acceso gratuito. Las ventajas que supone el nuevo medio son evidentes: se gana en fiabilidad y en rapidez, así como en un grafismo nítido y en parte neutro (capaz de evadir los trazos expresivos del autor).

El dibujo hecho en tabletas gráficas y programas de ordenador, aparentemente dista poco de lo que antes se hacía en papel, pero este viene condicionado por el uso de la interfaz, cuya acción no es neutra ya que acarrea las limitaciones de su propio modelo (Manovich, 2005: 113). Tanto es así, que posiblemente se pueda decir que el uso del ordenador, gracias al factor de previsión, supone una pérdida en lo referente al azar, al accidente o a la sorpresa dentro de la obra; es decir, a la contingencia relacionada con lo 'imprevisto que surge a la vista' (Debray, 1994: 242). Pero Millán suple esta merma con la presencia del texto.

*Hervir un oso* (2010) es la novela gráfica que ha creado junto con Miguel Noguera. Los relatos dejan entrever una inclinación natural hacia paradojas para-científicas y problemas lógicos del espacio y del tiempo. En ella se plantean múltiples historias y situaciones que parten del absurdo y de la yuxtaposición de sentidos, para abordar extraños delirios capaces de invocar a la vez lo culto y lo vulgar. Aquí el dibujo desempeña cierto papel secundario, tal vez más propio de la ilustración. Lo que produce el sentido es la interacción entre dibujo y texto, así como la que se produce entre dos personalidades obstinadas en poner patas arriba las convenciones sociales y culturales.

### Conclusión

El trabajo de Millán no depende de un rigor metodológico; al contrario, los errores e incoherencias toman lugar, configurándose como parte del lenguaje. Para poder abrir un campo a la intuición y a la imaginación, la obra incorpora *lo fantástico*, entendido como una manera de alterar la realidad y de producir una vacilación al ser que solo conoce las leyes naturales (Todorov, 1994: 24). Lo irracional se presenta dentro de la lógica de lo real, o de lo culturalmente aceptado; es por este motivo que el gesto artístico tiene una fuerza de transgresión manifiesta. Lo que Millán proyecta tiene que ser reconstruido por el espectador; las pautas están en el propio trabajo, pero las apreciaciones dependerán de la capacidad de cada uno de saber entrar en su cabeza.

### Referencias

- Debray, Régis (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Comunicación. ISBN: 978-84-7509-981-1
- Di Napoli, Giuseppe (2004) *Disegnare e conosceré. La mano, l'occhio, il segno*. Torino: Einaudi. ISBN: 88-06-16752-9
- Genette, Gérard (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 950-557-606-4
- Manovich, Lev (2005) *El Lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. La imagen en la era digital. Barcelona: Paidós Comunicación. ISBN: 84-493-1769-X
- Millán, Jonathan. (2010) *Mi hermano y yo* [Consult. 2011-01-12] Disponible en: <http://noyatan.blogspot.com/>
- Millán, Jonathan; Noguera, Miguel (2010) *Hervir un oso*. Barcelona: Belleza infinita. ISBN: 978-84-935087-9-1
- Todorov, Tzvetan (1994) *Introducción a la literatura fantástica*. México, D. F.: Coyoacán. ISBN: 970-633-037-2

### Contactar o autor:

jcantalozella@ub.edu

# 6. Linguagens

enquadramento

Álvaro Barbosa

autores

Eugénia Agosti Cami

Fernanda Bulegon Gassen

Rita de Cássia Demarchi

Sara Antónia Matos

Fernanda Aíde Seganfredo do Couto

Angela Ráffin Pohlmann

# Linguagens

*Languages*

Álvaro Barbosa

conselho editorial

Na edição de 2011 do Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras consolida-se uma identidade emergente que aponta o caminho para uma dinâmica de investigação que se adequa à prática artística nas suas diversas dimensões e formulações. Será através desta identidade que se pode proporcionar o entendimento colectivo de uma “Linguagem Artística” que permitirá uma reflexão mais alargada e partilhada entre os pares nesta comunidade.

O conjunto de seis artigos apresentados nesta secção representa bem esta noção de identidade subjacente a uma linguagem artística, começando desde logo por estar patente na ideia central do artigo de Eugènia Agustí Camí sobre a obra de Eloi Puig, que aborda precisamente a noção de uma meta-linguagem em paralelo com o discurso tecnológico das estruturas narrativas que um artista cria no contexto específico de *Software Art*. Numa disciplina não tão distante, a Fotografia, Fernanda Bulegon Gassen reflete e investiga sobre a proposta artística *Tableaux* de Mariana Silva da Silva estabelecendo uma identidade comum entre a linguagem estética da série de quatro fotografias em análise e traços da pintura holandesa do século XVII.

Passando à Linguagem Cinematográfica, os artigos de Rita de Cássia Demarchi, sobre a linguagem visual na obra de Fernando Diniz, e de Sara Antónia Matos, sobre a intervenção da artista Fernanda Fragateiro no edifício Estação Biológica do Garducho, perspectivam a discussão e a reflexão da *imagem em movimento* de expressão cinemática, em diferentes funções. Ambas as obras partem da subjetividade do autor, permitindo a Fernando Dinis chegar à imagem em movimento com origem na estrutura conceptual do desenho sobre papel e no caso de Fernanda Fragateiro chegar à imagem real percebida como cinema no espaço público, partindo da Arquitetura como instrumento para o desenho óptico.

Da mesma forma, no domínio da vídeo-arte, Fernanda Aide Seganfredo do Canto analisa a vídeo-instalação Bosque: Playa: Danza, de Javier Di Benedictis, sobre a perspectiva da convergência para uma linguagem de criação e preservação da memória, que se baseia em pequenos fragmentos de vídeos intervindos por meio de camadas de pintura e dispositivos ópticos.

Num cenário de maior abstração Angela Raffin Pohlmann introduz a ideia de “Imperceptível” para refletir sobre a identidade subjacente à obra de Paulo Damé, sobre o ponto de vista da forma como os seus dispositivos artísticos propõem um novo jogo representacional no acesso à obra de arte.

Este conjunto de artigos aborda a prática artística sobre o prisma da linguagem do discurso artístico presente na criação dos artistas em análise e convergindo para a identidade da linguagem dos autores sobre outras obras. Estamos talvez na presença de uma metalinguagem (uma linguagem que fala de si própria assim como de outras linguagens).

**Contactar o autor:**

al.barbosa@gmail.com

# Traslladant el llenguatge. Una còpia exacta d'Eloi Puig

Eugènia Agustí Camí

Espanha, artista visual. Doctora en Belles Arts.  
Professora no Departament de Pintura. Facultat  
de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resum** Anàlisi de les intervencions d'Eloi Puig en tant que metallenguatge exposades en paral·lel al discurs tecnològic de les estructures narratives que l'artista crea dins d'un context performàtic, a l'ampara de l'ús del software art.

**Paraules clau:** metallenguatge, computer art, simulació, apropiacionisme.

**Title** *Translating language: Eloi Puig's exact copy*

**Abstract** Analysis of the interventions by Eloy de Puig as meta-linguistic statements parallel to the technological discourse of structural narratives which the artist creates in an increasingly dramaturgical context, in the field of software art.

**Keywords:** meta-language, computer art, simulation, appropriation.

## Traslladant el llenguatge

La intenció d'aquest article és fer intel·ligible l'obra d'Eloi Puig constatant que el metallenguatge consisteix en mudar d'un lloc a un altre. Durant aquest trasllat pugna entre la informació i la ficció decantant-se cap aquesta segona. Acollir-s'hi com a subterfugi de creació és actualitzar-se, i diriem que l'impuls d'una producció derivada d'aquesta premisa aspira a una variabilitat associada a l'ús del *software*. Si entenem aquest llenguatge codificat com un ús de la programació constantment en revisió, sembla ser que el *software art* mai té fi: sempre s'implementa. Un objecte artístic definit per aquesta premisa sempre és un producte lligat a aquest desencadenant evolutiu. Parlem de la translació com una progressió ascendent on les respostes als reptes s'enreden o desenreden "rizomàticament" susceptibles d'adaptar-se, fidels a l'esperit inicial de tast de l'autor.

Respecte al *software*, esmentar que existeixen els usuaris [artistes que es serveixen d'aquest] i els que són capaços de visualitzar com desencadenar les seves

possibilitats [artista amb habilitat i paciència de programador]. Els inclosos en aquesta segona tipologia són prou hàbils i inquiets per experimentar amb la codificació. El nivell següent és formar part del grup que desencadena els comportaments del usuari.

A la primera pregunta sobre Qui pensa un *software*? Puig respon:

—Aquell que intueix les necessitats d'uns usuaris.

Al preguntar per segona vegada Qui pensa un *software art*? Puig respon:

—Aquell que vol que els usuaris produeixin un cert tipus d'imatges, o d'especulacions d'objectes artístics determinats per aquesta codificació de programació.

És llavors el *software* un factor determinista? Com el corrent determinista?

Puig respon:

—Diriem que un cop conegudes certes condicions els fets que se'n deriven poden ser previstos amb certa exactitud.

Sorgeix la quarta pregunta: Llavors, on està la novetat?

—Al fer la incursió en el camp de la programació, encara que a nivell iniciàtic, amb una eina d'ús col·lectiu popularitzada puc desencadenar-ne un ús particular.

Els elements mediàtics als que recorre s'enmagatzemen en bases de dades des d'on impulsa objectes reals o ficticis, usables tant per l'artista com pel destinatari, quan li demana participació amparant-se en la interactivitat. Les operacions de prestidigitació inclouen des de la creació a l'apropiació. L'aleatorietat impregna els seus projectes, i en ells podem apreciar l'automatització. La immediatesa i l'automatisme favorables a l'atzar, a la sorpresa arriscada, banderers del Dadaisme i Surrealisme. Aquest esperit de les manifestacions d'avantguarda estructurat entorn del factor atzar, reconegut com l'únic element legítim de creació, ressona en les obres de Puig. Les tècniques informàtiques d'accès als *media*, la manipulació i l'anàlisi d'aquests constitueixen la nova avantguarda, "l'avantguarda com a *software*" de la que ens parla Manovich. En aquest sentit analitzarem alguns dels seus projectes.

### **Probabilitat i previsualització. La facultat de veure abans que un altre**

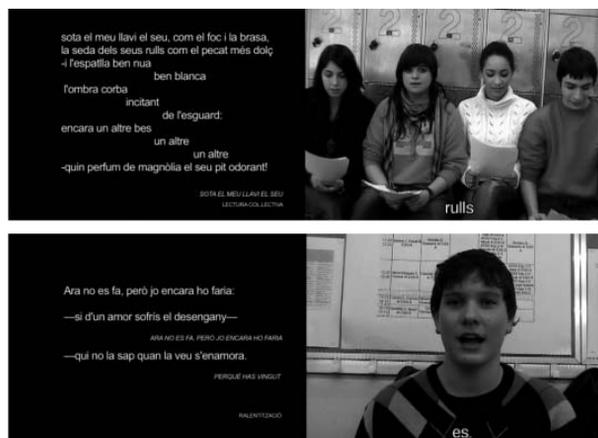
*Parasomnis* es basa en una presentació visual en directe que es crea mentre es genera, a mode de *live cinema* (Figura 1). La paraula escrita i la sonora s'uneixen durant la locució de textos. Evoquen estats de sedació que són filtrats per un *cut-up*\* eliminant la linealitat gramatical però no la unitat temàtica. *Parasomnis* és una lectura d'aparença visual, on el nexa entre les diferents narracions és un hospital on conviuen personatges i fets sense relació evident.

*Testaconfeso Live* és una acció on l'estructura narrativa s'incorpora a un context performàtic que requereix públic (Figura 2). Qüestionant la credibilitat dels *media* és un marc crític amb les fonts oficialistes. La proliferació de continguts al marge de les agències de notícies s'esten per la xarxa incrementant la confusió



**Figura 1** Eloi Puig (2007) *Parasomnis*, imatges de la presentació visual en directe. Duració: 14 minuts. Programari utilitzat: Modul8. So: locucions i so sincronitzat amb les imatges. Font: imatges cedides per l'artista.

**Figura 2** Eloi Puig (2007) *Testaconfeso Live*, imatges de la presentació en directe. Duració: 18 minuts. Programari utilitzat: Modul8. So: locucions i so sincronitzat amb les imatges. Locucions: caixa de ritmes + sintetitzador korg Electrive. Font: imatges cedides per l'artista.



**Figura 3** Eloi Puig (2009) *Munchoax*, imatges de la presentació en directe. Duració: 19 minuts. Programari utilitzat: Modul8. So: Primera part: *mix* de locucions de Borges; Segona part: *mix* de Milli Vanilli; Tercera part: *mix* de Brian Eno, retransmissions de ràdio i veu de John F. Kennedy. Font: imatges cedides per l'artista.

**Figura 4** Eloi Puig (2010\_11) *Anjopa Seitpa Vatsal*, vídeo projectat a doble pantalla. Duració: 24 minuts. Programari utilitzat: A. ffmpeg per a "deconstruir" el vídeo en imatges de *frames* i *clips* d'àudio. B. Programa desenvolupat en java per Estampa per la selecció dels frames i clips en base al text del poema. C. Mencoder per a "reconstruir" el vídeo en base als *frames* i *clips* triats incrustant els subtítols. *Ffmpeg* i *mencoder* són *software* de programari lliure. Font: imatges cedides per l'artista.

sobre una realitat cada cop més complexa. Els *hoax* participen d'aquest entorn: el divertiment internauta distribueix falsedats per la xarxa propiciant incertesa. Lectures de Borges i García Márquez s'integren en missatges de comiat de terroristes islàmics i en declaracions de condemnats a mort a Texas, mitjançant el *cut-up*. Aquestes reflexen una vegada més, el seu interès pel llenguatge. *Testaconfeso* evoluciona en la frontera entre la vida i la mort, el vertader i el fals, la realitat i la manipulació, la certesa i la seva tergiversació. Dos gèneres d'imatges configuren els passatges: els grafismes parlen d'una ideologia indeterminada, la pixelació uniforme suggereix un entorn obscur.

Traslladar un text implica una traducció simultània, que en Puig consisteix en aplicar-hi una nova consistència. Parlarem de còpies idèntiques en el sentit que l'accepció "traslladar," relativa a conservar i organitzar, significa també treure una còpia exacta d'un document. Aquestes permeten reemplaçar l'original i tenen la peculiaritat d'existir en diferents versions. Són les imatges ideals amb capacitat de mantenir la seva identitat tot i ser alterades. Aquesta doble propietat d'identitat i variabilitat fa de la simulació l'eina primordial del metallenguatge. La seva obra hi està totalment lligada. L'experimentalitat d'un mitjà en progrés precisament deriva en temptejos que s'identifiquen amb l'eina. Compartint el que exposa Manovich sobre la cultura tecnològica "entre l'autor i el text es troba el *software*. I també entre el text i el lector o usuari, trobem novament el *software*," a Puig el condueix a experimentar amb el *software art*.

Amb aquesta analogia pren sentit *Munchoax* (Figura 3), evidenciant des del poema *Instantes* de Borges, el grup de música pop Milli Vanilli i el documental *Conspiracy Theory: Did We Land on the Moon?* les múltiples formes de presentar l'engany. Com la realitat i la fabulació transiten per un terreny plagat de paradoxes, remetent a la discussió sobre l'originalitat i l'autoria, on el discurs nega la concreció i el símbol indueix a l'artifici. Puig considera que "parlar és, per tant, deixar sempre oberta la possibilitat d'enganyar."

L'automatització del mitjà l'identifica amb el seu propi discurs: "les derivacions metalingüístiques ens envaeixen visualment i fan evidents la seducció i el poder del mitjà per sobre del missatge," proposició defensada per McLuhan quan exposa que "l'home crea tecnologies que al mateix temps recreen un cert tipus d'home." En sintonia, Puig es planteja que "l'ordinador és una metamàquina, una màquina en la qual construir altres màquines, al temps que aquestes poden canviar la seva estructura. És un resultat directe d'una vella disciplina, la lògica, a la qual també podem referir-nos com a metapensament."

I seguint la línia discursiva, el darrer i més complex dels seus projectes duu per títol *Anjopa Seitpa-Vatsal* (Figura 4). *Reconstrucció d'una experiència educativa*. Es centra en la docència a les escoles, en resposta a l'encàrrec de crear una activitat entorn al poeta avantguardista català Joan Salvat-Papasseit. La primera fase enregistra els estudiants experimentant la lectura amb mètodes de

repetició, fragmentació o silenciament. Paral·lelament un *blog* fa de guia reflexant que la modernitat maquinista del poeta del segle XX es projecta vers les poètiques del segle XXI. La segona, compren la relectura del material videogràfic: un programari reordena els enregistraments, constatant que les dinàmiques d'experimentació i fragmentació existeixen en el material original del propi Salvat. El resultat recull el format lineal i la presentació en directe. La recodificació es basa en la fórmula: Lletra = Segon vídeo, 36 lletres de l'abecedari = 36 segons de vídeo. Cada enregistrament s'ajusta a 36 segons. Cada lletra de l'abecedari correspon a un segon de la gravació. El vídeo final és una reconstrucció de la lectura del poema lletra per lletra, segon a segon. *Anjopa Seitpa-Vatsal* és un homenatge nominal a Salvat-Papasseit, al seu record i a la seva permanent aportació creativa.

Després d'aquest trajecte textual curiosament coincidim, no sabem ben bé com, i és el llenguatge el que ho certifica. El llenguatge permet salvar el buit que hi ha de persona a persona, d'artista a artista.

### **Referències**

Manovich, Lev (2002). "La vanguardia como software." Traducción del original *Avant-garde as Software*, de Marta García Quiñones, cedida por Mania. *Revista de Pensamiento de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona*.

Manovich, Lev (2003). *Definitivamente, creo que estamos en el principio*. [Consult. 10 -01-2011] Disponible en [http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/manovich\\_entrevis1102/manovich\\_entrevis1102.html](http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/manovich_entrevis1102/manovich_entrevis1102.html)

McLuhan, Marshall (1998), *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Studio.

Puig, Eloi (2006). «La autoreferencialidad en el arte. El metalenguaje en el medio digital» [Consult. 10 -01-2011]. *Artnodes*. ISSN 1695-5951. N.º 6. UOC. Disponible en <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/puig.pdf>

### **Contactar o autor:**

euagusti@ub.edu

# Reverberações Contemporâneas da Cena de Gênero na Série Fotográfica *Tableaux*, de Mariana Silva da Silva

Fernanda Bulegon Gassen

Brasil, artista visual. Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Visuais pela UFRGS. Especialização em Arte e Visualidade pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bacharelado e Licenciatura em Desenho e Plástica pela UFSM.

Artigo completo submetido em 30 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** O presente artigo busca investigar a proposta artística *Tableaux* de Mariana Silva da Silva (Porto Alegre, Brasil, 1978), série composta de quatro fotografias que articulam relações, ligadas à atmosfera e à composição, com traços da pintura Holandesa do século XVII. As questões levantadas aqui cercam o ponto de vista das atualizações desta pintura em contextos contemporâneos.

**Palavras-chave:** fotografia, pintura de gênero, cotidiano.

**Title** *Mariana Silva da Silva: Contemporary echoes on 'Tableaux' photo series*

**Abstract** This paper investigates the artistic proposition called *Tableaux*, by Mariana Silva da Silva (Porto Alegre, Brazil, 1978), a series composed of four photographs that articulate relations, connected to the atmosphere and the composition, with traces of Dutch seventeenth-century painting. The questions raised here are made from the point of view of the updates of this painting in contemporary contexts.

**Keywords:** photography, painting genre, everyday.

## Apresentação

No interior de nossos certames domésticos, por vezes, a atenção fragmentada nos afasta de fenômenos simples como a passagem da luz através da janela enfatizando cores e ambientes. Contudo, o exercício fotográfico pode contribuir para a seleção de imagens corriqueiras, as quais tomam novo interesse quando são extraídas deste contexto. A *Série Tableaux* da artista brasileira Mariana Silva

da Silva parece encontrar descanso no interior desta lógica, na qual a artista seleciona, de seu espaço cotidiano, cenas que remetem à pintura.

Assim, esta escrita configura-se como um convite que intenta construir um pensamento acerca da relação entre pintura e fotografia, abordando certas questões implicadas no procedimento de trabalho. Desta forma, duas questões colocam-se em primeiro plano: em que medida se estrutura a articulação entre as *cenas de gênero* da pintura e as fotografias da série *Tableaux*? E, de que forma as imagens da história da arte podem ativar modos operativos na constituição de imagens em âmbito atual, perpassando a poética de Mariana Silva da Silva?

### Diálogos entre Pintura e Fotografia

Tomando partido do título da série referendada aqui, recorremos às poses fixadas dos *tableaux vivants* (quadros vivos), os quais, segundo Baxandall (1991), referem-se a encenações não verbalizadas e sem movimento de pinturas e gravuras, muito recorrentes no século XVIII. Todavia, em ambas as imagens aqui apresentadas, ações banais e corriqueiras são destacadas pela fotografia, podendo-se estabelecer uma relação com as *cenas de gênero* holandesas, na medida em que exploram atividades simples e familiares. Assim, o ato de lavar roupas, registrado por Mariana, pode remeter aos nus tão caros à tradição da pintura, apesar da personagem fotografada estar cercada por uma cesta, uma pequena lixeira, algumas roupas e uma máquina de lavar roupas.

Na imagem onde a personagem dedica atenção a um pedaço de papel, sentada em uma cadeira e debruçada em uma mesa, descansando sob a intensa luminosidade de uma janela, podemos retornar as cenas de leitura presentes na pintura de Vermeer. Tal luminosidade confere à fotografia certa carga pictórica que reenvia às pinturas holandesas do século XVII, entretanto, o roupão azul nos dá a real medida de temporalidade. Ou ainda, no díptico que retrata a personagem arrumando seu cabelo, temos a simplicidade de um ato cotidiano retomada na fotografia. O interessante, neste caso, é a tensão entre o passado resgatado pela imagem e os dados do universo banal de um apartamento atual.

Nesse sentido, podemos partir para a definição das *cenas de gênero*, apontada no texto *Ensaios sobre a Pintura* de Denis Diderot (1993), onde o autor tece determinados recortes que nos permitem pensar a *pintura de gênero* como aquela relativa aos eventos triviais da vida cotidiana. Nessa medida, as *cenas de gênero* tiravam partido da monotonia da vida, não apelando aos grandes gestos significativos da pintura histórica, sobretudo no contexto da Holanda do século XVII, pensando especificamente nos modos de vida e na religião vigentes, naquele período (Slive, 1998: 123). O apego ao espaço doméstico e às ações cotidianas visto nas pinturas de Gabriel Metsu, Gerard ter Borch ou Vermeer, é descrito ou considerado por Zumthor como elemento gerador do apreço pela *pintura de gênero* e sua grande presença na Holanda do século XVII:



**Figuras 1 e 2** fotografias de Mariana Silva da Silva,  
da *Série Tableaux*, 50x60 cm, 2008/2009.

*Devido à afeição dos holandeses pelas suas casas arrumadas e bem-cuidadas, não era de surpreender que, além dos temas bíblicos e dos retratos de família, fosse desenvolvido um gênero de pintura que lidasse com a própria casa* (Zumthor, 1989: 77).

Em confluência a este pensamento, o cotidiano íntimo e os afazeres domésticos, os quais circundam nossa convivência no interior da casa, tornam-se o vetor que liga a série *Tableaux* às investigações imagéticas dos holandeses do século XVII. Assim, a série de Mariana Silva da Silva, veiculada por meio da fotografia, apresenta-se como ponto de inflexão sobre as relações entre a pintura e o espaço doméstico no contexto artístico contemporâneo.

No círculo restrito da residência, se aventam os traços particulares da vida diária e o apego por certas rotinas, desde o envolvimento com a limpeza dos objetos até a higiene dos cômodos, as quais são evocadas por temas da pintura de grande evidência no contexto holandês. Nessa medida, *Tableaux* pode ser agrupada sob o escopo contemporâneo, onde o toma-se partido do micro-espaço de convivência circunscrito na casa e no cotidiano para a elaboração de uma poética. Deslocando o foco de discussão para a contemporaneidade, atenta-se para a contextualização de Bourriaud, acerca da produção artística atual, a qual se utiliza de formas e imagens já existentes e, igualmente, de práticas e de espaços ordinários da vida:

*[...] inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Se trata de tomar posse de todos os códigos da cultura, de todas as formalizações da vida cotidiana, de todas as obras do patrimônio mundial e fazê-las funcionar* (Bourriaud, 2007: 14).

O que é mobilizado nessa fala contribui para pensarmos as formas contemporâneas de atuação, pois esta afirmação atesta o desinteresse dos artistas para com a busca de situações novas ou mesmo puras. Há, decididamente, uma opção por práticas revisitadas, imagens já vistas e aproximações com o espaço íntimo da casa, verificadas nas imagens de Mariana.

Desta forma, cercando a fotografia no âmbito de propostas artísticas contemporâneas voltadas para o universo íntimo e particular, Rouillé, propõe:

*Como se fosse o último lugar onde ainda pudéssemos atingir, interrogar ou simplesmente descrever o que é, o que somos, o que vivemos, o que acontece, longe do insólito, do extraordinário, naquilo “que regressa todo dia, o banal, o cotidiano, evidente, o comum, o ordinário, o infra-ordinário, o ruído de fundo, o habitual”* (2009: 358).

Neste caso, apresentar, através da fotografia, um repertório de imagens da vida comum, da simplicidade das rotinas diárias e dos objetos banais configura



**Figura 3** Díptico da *Série Tableaux*, de Mariana Silva da Silva, 103x60 cm, 2008/2009.

um processo de re colocação do artista no plano da vivência. Em proximidade com as relações que tece com o mundo visto, com o mundo onde atua, Mariana capacita os movimentos e dados ordinários da vida a uma dimensão poética. Deste modo, as palavras de Rouillé são novamente sintomáticas: “[...] fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso” (2009: 362).

### Considerações Finais

Na série *Tableaux*, Mariana constitui uma espécie de inventário de ações banais, nos recolocando diante de traços composicionais e pictóricos da história da arte. Todavia, tal série não nos afasta do espaço vivido por alçar tais características. Habitar determinado espaço significa praticá-lo, torná-lo vivo e tê-lo como um aporte para que uma variedade de atividades seja desenvolvida. A casa, como lugar de práticas, é trazida aqui com os rastros das interações e dos seus usos através da intervenção fotográfica de Mariana.

### Referências

- Baxandall, Michael (1991). *O Olhar Renascente. Pintura e experiência social a Itália do século XV*. São Paulo: Paz e Terra. ISBN: 999-0466-74-2
- Bouriaud, Nicolas (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. ISBN : 978-987-1156-05-4
- Diderot, Denis (1993). *Ensaio sobre a Pintura*. Campinas: Papirus ISBN: 85-30802-32-2
- Rouillé, André (2008). *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SESC. ISBN: 978-85-7359-876-6
- Slive, Seymour (1998). *Pintura Holandesa 1600-1800*. São Paulo: Cosac & Nayfi. ISBN: 85-86374-11-3
- Zumthor, Paul (1989). *A Holanda no tempo de Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras.

### Contactar o autor:

fgassen@gmail.com

# ***Estrela de Oito Pontas:* integração entre sensibilidade, impulso criador e pesquisa da linguagem visual na obra de Fernando Diniz.**

**Rita de Cássia Demarchi**

Artista visual. Doutoranda no programa Educação, Arte e História da Cultura na Universidade Presbiteriana Mackenzie/ São Paulo. Mestre em Artes Visuais e Licenciatura em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Especialização Ensino, Arte e Cultura pela Universidade São Paulo (USP). Professora no Centro de Comunicação e Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este trabalho pretende refletir sobre a obra do artista autodidata Fernando Diniz (1918-1999) - Museu de Imagens do Inconsciente (Rio de Janeiro). É tomado como ponto de partida o vídeo de animação "Estrela de Oito Pontas," que dialoga com outras séries. Busca-se ultrapassar estereótipos que rondam os criadores internos psiquiátricos e adotar uma postura fenomenológica, a fim de valorizar a criação e as imagens, frutos da sensibilidade e de pesquisas de linguagem.

**Palavras chave:** Fernando Diniz, Estrela de Oito Pontas, processo de criação, Museu de Imagens do Inconsciente.

**Title** *Fernando Diniz: research and creativity on the 'Estrela the oito pontas' film.*

**Abstract** This paper intends to discuss the work of self-taught artist Fernando Diniz (1918-1999) - Museu de Imagens do Inconsciente - Rio de Janeiro. It is taken as a starting point the video animation "Estrela de Oito Pontas" which relates to other series. We seek to overcome stereotypes about the creators and internal mental adopt a phenomenological attitude in order to enhance the creation and images, resulting of sensitivity and visual language research.

**Keywords:** Fernando Diniz, Estrela de Oito Pontas, creation process, Museu de Imagens do Inconsciente.

### Porta de entrada...

*Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa.*

*As imagens tomam a alma da gente.*

– Fernando Diniz

Fernando Diniz (1918-1999), artista autodidata integrante do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro, apresenta uma produção abundante com base no desenho e pintura, reveladora de uma poética muito particular. A fim de acessá-la sem cair no reducionismo dos estereótipos que rondam os artistas com distúrbios psiquiátricos, procuraremos adotar uma abertura fenomenológica - um olhar aberto e sensível, que dialogue diretamente com as imagens, sem se restringir a rótulos prévios.

Durante o longo período de confinamento no Centro Psiquiátrico Pedro II (Rio de Janeiro), a sua participação nos inovadores ateliês de terapêutica propostos pela Dr<sup>a</sup> Nise da Silveira e o contato com outros artistas criadores, possibilitaram a Diniz dar vazão a uma vastíssima obra. Um dos pontos altos de sua produção é o vídeo de animação *Estrela de Oito Pontas*, que dialoga com outros trabalhos do artista.

Lançamos a idéia de que a sua criação possui a particularidade de propor uma interessante integração entre vida e arte, sensibilidade e racionalidade, onde o impulso criador, a liberdade e o gesto expressivo se unem com a pesquisa da linguagem visual.

Reconhecido por importantes críticos como Pedrosa (1996) e Aguilar (2000), Fernando Diniz participou de exposições de vulto no Brasil, porém ainda permanece pouco conhecido do grande público. Essa comunicação é uma oportunidade de divulgar em outro continente o trabalho de um artista que fez do hospital a sua universidade e tantos mundos percorreu sem nunca lhe ter atravessado os muros.

### **Estrela de Oito Pontas: convergência de experiências na vida e na arte.**

*A figura não foi feita para sonhar. A figura foi feita para trabalhar.*

– Fernando Diniz

*Estrela de Oito Pontas* (1996) é vídeo experimental de 12 minutos construído com técnica artesanal, para a qual o artista realizou mais de 40 mil desenhos. A narrativa nos convida a adentrar em seu universo de imagens, palavras e sons, experiências de vida e devaneios. Com a sua apreciação, notamos temas e estudos de linguagem que apontam conexões com outras séries do artista, o que nos revela um processo de criação que agrega experiências anteriores e possibilita a compreensão de sua produção como um corpo harmônico.

Segundo o site do Museu de Imagens do Inconsciente, anteriormente à cons-

trução de *Estrela de Oito Pontas*, o artista já havia sido influenciado pelas imagens em movimento. Marcos Magalhães, diretor de cinema e animador, ao perceber o potencial da produção de Diniz, apresentou-lhe a técnica artesanal de animação - desenhos elaborados em seqüência com o uso de uma mesa de luz - e o deixou trabalhar com o mínimo de interferência. Trabalharam juntos por 4 anos dentro da instituição psiquiátrica. (Demarchi, 2006: 6).

É possível notar que o artista sensivelmente converte a sua história de vida simples e o contexto muito restrito em um riquíssimo repertório a ser explorado em diversas faces e fases, ao longo da sua existência.

Os relatos e a própria obra de Diniz evidenciam a afeição pelo conhecimento, inclusive o tecnológico. “Esperei 50 anos para entrar na universidade” é uma das frases impactantes do vídeo. Seu sonho de menino era estudar para ser engenheiro. Mais tarde, quando confinado, os livros o acompanham e ele demonstra interesse em diversas áreas: astronomia, química, física nuclear e informática. Surpreendentemente produz em 1989 grandes painéis abstratos geométricos - os *Tapetes Digitais* (Aguilar, 2000: 173). Esse campo do saber aparece no vídeo com a frase: “A partícula é uma parte de outra parte de outra partícula.”

Além dos desenhos feitos para a animação, no acervo do Museu de Imagens do Inconsciente constam cerca de 30 mil trabalhos, sobretudo desenhos e pinturas que abarcam composições geométricas, mandalas, naturezas-mortas, cenas de interior e espécies de “catalogação” ou “inventários” de objetos. Vários desses temas também são retomados em *Estrela de Oito Pontas*.

A necessidade de registrar, catalogar, criar categorias para os infindáveis símbolos e objetos do mundo e organizá-los em seqüências aparece com força, tanto nas pinturas a partir da década de 50, quanto no vídeo. O artista é despertado para um deslumbre pueril e ao mesmo tempo científico, diante da infinitude do universo, como podemos notar nas Figuras 1 e 2.

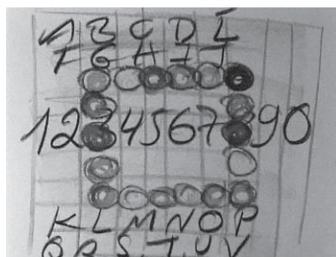
Dentre as imagens trazidas em *Estrela de Oito Pontas*, outro elemento essencial se refere às “mandalas.” As composições geométricas concêntricas, estáticas ou em movimento, geram desdobramentos e múltiplas configurações instigantes, como comentaremos a seguir.

### Integração

*Onde o interior e o exterior se tocam, aí se encontra o centro da alma.*

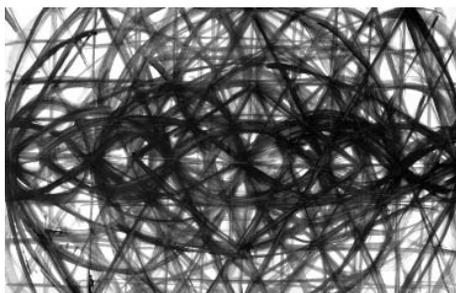
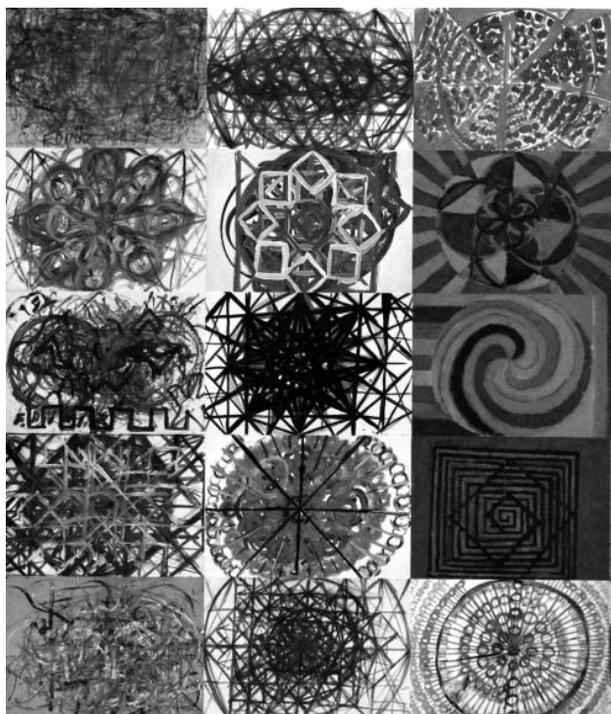
– Novalis

Neste trabalho, procuramos nos colocar em diálogo com as imagens – posicionamento que possibilita um olhar sensível, consonante com a vertente fenomenológica (Merleau-Ponty). Entretanto, tanto o processo do artista quanto nossa investigação inclui a racionalidade. Nesse sentido, tomaremos como base o conceito de “razão sensível” de Maffesoli (1998). Passado o momento inicial



**Figura 1** Fernando Diniz. *Sem título*, 1949. Óleo sobre tela. 49,5 x 65 cm. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível Aguiar, Nelson, org. (2000). *Imagens do Inconsciente*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais. ISBN: 85-8774201-9

**Figura 2** Fernando Diniz. *Estrela de Oito Pontas*. Imagens capturadas do vídeo de animação.



**Figura 3** Fernando Diniz. *Painel Caos Mandala*, sem data (detalhe).  
Óleo e guache sobre papel. Dimensão do trabalho completo: 250 x 500 cm.  
Acervo Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível Aguiar, Nelson, org. (2000).  
*Imagens do Inconsciente*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento.  
São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

**Figura 4** Fernando Diniz. *Painel Caos Mandala*, sem data (detalhe).  
Óleo e guache sobre papel. Dimensão do trabalho completo: 250 x 500 cm.  
Acervo Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível Aguiar, Nelson, org. (2000).  
*Imagens do Inconsciente*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento.  
São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

de fruição das imagens, após muito refletir, chegamos a uma questão, que se aplica com bastante propriedade às composições com mandalas (Figuras 3 e 4): *O que há nessas imagens que estimulam a percepção, tomam por inteiro e podem nos fazer sentir e saber que estamos junto de algo estranhamente forte, denso e delicado, ao mesmo tempo?*

Assim como nas composições geométricas que de descortinam em profusão em *Estrela de Oito Pontas* (figura 3), em *Painel Caos Mandala*, vemos que o impulso criador é canalizado para a vontade construtiva, para a pesquisa da linha, cor, forma, composição. Exercícios que desvelam a união entre razão e sensibilidade, entre uma aparente ingenuidade com uma profunda busca artística. Liberdade expressiva integrada à incansável pesquisa de composição e linguagem visual. O próprio título *Painel Caos Mandala* carrega a pulsão latente entre forças da ordem e do caos. Um olhar mais cuidadoso sobre um detalhe (Figura 4) nos revela essa pulsão e a integração de suas forças.

### Um dia vou aprender isso por dentro

*A arte do século XX busca abraçar os dois extremos: o máximo de verdade interior e o máximo de pesquisa formal. Talvez o seu valor mais alto seja o encontro da total subjetividade com a total objetividade(...)*

– Alfredo Bosi

Tal qual o artista, que conta que seu primeiro desenho foi uma gota d'água e um dia se propôs a "aprendê-la por dentro," nos colocamos diante de seu universo, com tanto a ser desvendado... Longe de esgotar o assunto, este estudo nos permitiu elaborar alguns pontos que podem vir a nortear investigações mais aprofundadas.

Destacamos o amplo aspecto integrador da obra de Fernando Diniz. A partir da análise do vídeo de animação *Estrela de Oito Pontas*, notamos que o processo de criação do artista acrescenta dados sensíveis à busca intelectual e integra experiências vivenciais e artísticas.

Deixamos aqui a idéia de que a integração entre forças díspares como o gesto expressivo, textura e materialidade das tintas, perceptíveis nas pinceladas, somadas ao rigor formal, à exatidão das formas geométricas geram imagens instigantes, complexas, vibrantes que cativam nosso olhar. De nosso ponto de vista, essas imagens também nos requisitam a "razão sensível" e têm o potencial de nos convocar para uma possível integração entre percepção e conhecimento, razão e sensibilidade.

Embora não tenha estudado arte formalmente, não nos parece exagero afirmar que o seu trabalho integra e dialoga, ainda que de forma inconsciente, com as duas principais matrizes da arte moderna – a expressionista e a construtiva. Este ponto nos parece bastante instigante para pesquisas futuras.

### **Referências**

- Aguilar, Nelson, org. (2000) *Imagens do Inconsciente*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais. ISBN: 85-8774201-9
- Bosi, Alfredo (2003) *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática. ISBN: 8508012713
- Demarchi, Rita (2006) *Estrela de Oito Pontas - Material educativo para professor propositor*. São Paulo: Instituto Arte na Escola. Acompanha o DVD com direção de Marcos Magalhães e Fernando Diniz. (DVDteca Arte na Escola). ISBN: 85-98009-40-7
- Diniz, Fernando & Marcos Magalhães (1996). *Estrela de Oito Pontas*. Vídeo de animação. Editor: Sociedade dos Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.
- Magalhães, Marcos. *Estrela De Oito Pontas: Uma experiência mental em animação* [consult. 2011-01-20]. Disponível em [http://www.awn.com/mag/issue3.2/3.2pages/3.2diniz\\_port.html](http://www.awn.com/mag/issue3.2/3.2pages/3.2diniz_port.html).
- Merleau-Ponty, Maurice (2006) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8533622937
- Pedrosa, Mario (1996) "Arte, necessidade vital." In *Forma e Percepção Estética*. São Paulo: Ed. EDUSP.

### **Contactar o autor:**

ritademarchi@hotmail.com

# Tela Cinematográfica

Sara Antónia Matos

Portugal, curadora e artista. Doutoranda na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em Estudo Curatoriais (FBAUL). Licenciada em Escultura (FBAUL).

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Esta comunicação refere-se à intervenção da artista Fernanda Fragateiro no edifício Estação Biológica do Garducho e ao modo como agrega um conjunto de componentes (estéticas, éticas, políticas e ideológicas) colocando-as em interface.

**Palavras chave:** dispositivo, habitar, espaço, intervalo, inscrição política.

**Title** *Movie screen (work of Fernanda Fragateiro)*

**Abstract** This paper describes the intervention of Fernanda Fragateiro in Estação Biológica do Garducho and intends to show that artistic interventions involve aesthetic, ethic and political statements.

**Keywords:** device, inhabiting, space between, political inscriptions.

## Introdução

Tomando como exemplo a intervenção de Fernanda Fragateiro na Estação Biológica do Garducho, pensando nela como elemento “relacional” da arte (Borriaud, 2002) tentaremos perceber como a mesma agrega um conjunto de componentes (estéticas, éticas, políticas e ideológicas) colocando-as em interface. A obra, como veremos adiante, acrescenta algo ao edifício, mas desconstroi a imagem e o carácter eventualmente monolítico da arquitectura que, tantas vezes, contribui para transformar o espectador num interlocutor subordinado. Cruzando a arte com a ciência, a intervenção problematiza ainda as hierarquias e alguns procedimentos estritamente técnicos das disciplinas que se praticam no Centro de investigação, e por fim, ao nível local da região, talvez contribua para educar estética e eticamente aqueles que habitarem o lugar.

Operando no campo da tridimensionalidade, desafiando relações de tensão entre a arquitectura e a escultura, a obra de Fernanda Fragateiro potencia relações com o lugar. Presente em várias colecções públicas e privadas, alguns dos seus projectos resultaram de colaborações com outros artistas plásticos, arquitectos e performers.

### 1.A tela cinematográfica está branca. A imagem está lá fora.

A intervenção de Fernanda Fragateiro no edifício *Estação Biológica do Garducho*

(Fig. 1), projecto arquitectónico de João Maria Trindade, transforma a contemplação em actividade não-passiva, a observação em caminhada e o espectador num habitante do espaço.

A artista seleccionou frases de autores (Bernardo Soares, Maria Gabriela Llansol, Gonçalo M. Tavares, entre outros) que inscreveu a tinta em pontos estratégicos do volume arquitectónico (Figura 2), abrindo neste um espaço semântico para a experiência do espectador. A sua intervenção plástica lida com o intervalo de sentido gerado pelo cruzamento entre a arquitectura, a linguagem verbal e o meio natural envolvente, operando nesse intervalo sem o encerrar. De facto, na parede branca, a que chamo ecrã cinematográfico de João Trindade, não há imagens possíveis. O complexo arquitectónico não se institui como um suporte para a fixação da imagem, sendo antes a estrutura a partir da qual a mesma se gera. Deste modo, a intervenção artística e o complexo arquitectónico são motores da produção da imagem. Como relembra Fernanda Fragateiro, numa das frases pintadas sobre a parede: “a paisagem não é qualquer coisa para a qual se olha, mas através da qual se vê” (Jubelin, 2006).

A arquitectura funciona como dispositivo óptico, um dispositivo de emolduramento do espaço, não apenas para o olhar mas para todo o corpo. As aberturas arquitectónicas (Figura 3) operam como lentes ou membranas através das quais é possível ligar a realidade e a sua representação imagética, isto é, perceber que a paisagem é uma construção cultural.

Para corroborar a proximidade entre a arte e a arquitectura, enquanto processos da construção da *espacialidade*, bastaria lembrar que, no âmbito do léxico arquitectónico, portas, janelas, corredores, escadarias providenciam canais de atravessamento para o corpo. Ao mesmo tempo que separam, estes elementos instalam elos de ligação entre o que está do lado de cá e do lado de lá, entre algo que ficou por dentro e algo que ficou de fora (Figura 4).

É a activação do movimento que Fernanda Fragateiro insere na arquitectura através da intervenção plástica. A arquitectura possui então uma natureza háptica (Bruno, 2007), que reclama um corpo e uma experiência *espacial*. Esta analogia entre corpo e edifício, edifício e dispositivo da percepção, é notavelmente traduzida pela noção “promenade arquitectural” de Corbusier. Para si, a arquitectura era experienciada em movimento, através dos pés e da deslocação no espaço. Também as intervenções de Fernanda Fragateiro ao longo do edifício solicitam que percorramos aquele, que sintamos as massas inerentes à estrutura do edifício, que estabeleçamos interacção entre o que as palavras sugerem, a memória convoca e a imaginação lhes sobrepõe, desconstruindo o carácter de consagração por vezes atribuído à arquitectura.

Convidando o habitante para uma “viagem arquitectónica” (Bruno, 2002), a intervenção abre um intervalo, espaço que se interpõe entre o mundo e a representação. É esse espaço que permite indagar aquilo que a imagem emudeceu,

os ocios que abriu, os vazios que deixou por preencher. É neste interstício que Fernanda Fragateiro coloca o habitante do espaço. As suas inscrições verbais reenviam e reinvestem o interior da representação, ao mesmo tempo que derramam a linguagem no contexto natural envolvente. E surgem as paisagens interiores. As inserções verbais sobre as paredes retêm a atenção do espectador, solicitando-lhe a estruturação de uma representação que pode não ser já a do mundo envolvente, mas de uma diegese mais global onde o eu e o outro, o eu e o mundo, se agregam.

Aos cientistas que trabalham no Centro, a sua intervenção pode relembrar que na decorrência das investigações exactas, a estética tem uma parcela a revelar, um contributo que eventualmente escapa às perícias da lógica científica, sendo talvez nessa fracção que a estética se afirma como forma de conhecimento.

Que contributo traz então a estética, todo o envolvimento criativo dos arquitectos e artistas, à actividade científica e em particular ao lugar? Como podem complementar-se (estética e ciência)?

Transformando o conhecimento científico em diferentes tipologias de expressão, conferindo-lhe criatividade e clareza, a arte pode desconstruir a acepção geral de que a ciência é acessível apenas a investigadores e académicos.

É importante esclarecer ainda que Fernanda Fragateiro participou na concepção do projecto expositivo do complexo, definindo-o como um arquivo em construção. Deste modo, o conjunto formado pelo projecto arquitectónico, pela intervenção plástica e pela actividade científica desenvolvida pelo Centro de Estudos (da Avifauna Ibérica) ali radicado, encontra o seu correlato vivo num programa demarcado, desde o seu início, pela premissa laboratorial. O que habita este complexo é a vida. A vida, escorregando inexoravelmente entre as imagens e aquilo que elas não podem captar, deslizando entre o voo das aves e os vestígios que os seus restos mortais deixam nos arquivos da Estação.

O espaço da arte é neste sentido um espaço do projecto, que pensa a obra como dispositivo de mediação com a realidade. Ao redefinir-se em relação a um espaço, a arte procura reorganiza-lo e instaurar nele outras possibilidades de vivência. Nesse sentido, a obra não é prescritiva porque o horizonte de expectativas que desencadeia pertence à experiência do espectador, àquilo que consegue potenciar. Entre o impulso e a acção, a obra funciona como um gatilho accionador de reconhecimentos, ligações, associações, exercícios. A obra desencadeia um processo de reenvios entre habitante e o espaço que habita, uma interlocução a partir da qual se geram as representações. Constrói-se assim um campo performativo, onde a experiência estética tem consequências nos modos de perceber, sentir e pensar a realidade, aquilo a que Jacques Rancière nomeou como sendo o lado político da estética. Segundo o mesmo, a estética participa nos modos de distribuição sensível de uma sociedade sendo nessa distribuição que está envolvida a sua componente política (Rancière, 2000). A estética pos-



**Figura 1 e 2** Intervenção de Fernanda Fragateiro, Estação Biológica do Garducho, Portugal (Miguel Ângelo Guerreiro, 2010).



**Figura 3 e 4** Intervenção de Fernanda Fragateiro, Estação Biológica do Garducho, Portugal (Miguel Ângelo Guerreiro, 2010).

sui uma ligação efectiva e palpável com a vida social, na medida em que participa na organização da experiência, do comum e do singular, dos espaços e do tempo, do visível e do invisível, do silêncio e do ruído (Rancière, 2000). Como ser da locução e da literacia, como singularidade pensante, o ser humano, e em particular o artista, coloca dúvidas sobre o mundo, introduz problemas e fracturas ideológicas, condicionando as reacções das pessoas, fazendo-as aderir ou recusar situações, definindo modos de reconhecimento, de discurso, de acção e do sentir, percepções e habilidades dos corpos (Rancière, 2000).

### **Conclusão**

Deste modo, pode considerar-se que a obra de Fernanda Fragateiro ao facilitar a entrada o espectador no edifício, e deste modo tornar o espaço habitável, ao acrescentar uma componente estética à linguagem científica, ao valorizar o lugar periférico onde o edifício, centro de investigação, está radicado, por todos estes motivos, comporta, na realidade, uma posição política.

### **Referências**

- Borriaud, Nicolas (2002, for the English translation), *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel 1998.
- Bruno, Giuliana (2007) *Public Intimacy – Architecture and The Visual Arts*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Bruno; Giuliana (2002), *Atlas of Emotion, – Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York.
- Jubelin, Narelle (2006) *Paisaje ungramatical [Ungrammatical Landscape]*, Centro José Guerrero, Granada: 049-051.
- Rancière, Jacques (2000) *Le Partage du Sensible – Esthétique et Politique*, la Fabrique-Éditions.

### **Contactar o autor:**

sarantonia@gmail.com

# Memória fugaz

Fernanda Aide Seganfredo do Canto

Brasil, designer gráfica. Investigadora em Belas Artes na Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Espanha.

Artigo completo submetido em 31 Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo é uma análise sobre a vídeo-instalação *Bosque: Playa: Danza*, de Javier Di Benedictis, sob dois aspectos técnicos que levam a um conceito abstrato: o uso do *found-footage* e do *palimpsesto*, recursos que se relacionam num intento de criação e preservação da memória.

**Palavras chave:** *palimpsesto*, *found-footage*, vídeo-instalação, memória.

**Title** *Video art: Javier Di Benedictis 'Bosque: Playa: Danza'*

**Abstract** This article is an analysis about the video installation *Bosque: Playa: Danza*, of Javier Di Benedictis, under two technical aspects that lead to an abstract concept: the use of *found-footage* and the *palimpsest*, resources that are related in an attempt to creation and preservation of memory.

**Keywords:** *palimpsest*, *found-footage*, video installation, memory.

## Introdução

O presente artigo se refere ao mais recente trabalho de Javier Di Benedictis, designer e artista audiovisual residente em Buenos Aires. Trata-se de uma vídeo-instalação em que duas telas são confrontadas, obrigando o espectador a optar por assistir a uma ou a outra. Em ambas telas são apresentados pequenos fragmentos de vídeos intervindos por meio de camadas de pintura e dispositivos ópticos. Esse trabalho foi intitulado, conjuntamente, *Bosque: Playa: Danza*:

Apresentada por primeira vez em Buenos Aires em Novembro de 2010, e acompanhada por música ao vivo de Jirí Alvriv, essa obra tem como objetivo problematizar a preservação da memória e a cristalização do fugaz. Para isso, exhibe ao espectador trechos de poucos segundos de vídeos familiares encontrados, fazendo uso do gênero cinematográfico *found-footage*, no qual toda ou parte substancial de um filme é uma edição de imagens recuperadas que foram gravadas por outra pessoa, em sua maioria, de forma amadora.

Tais vídeos, tomados por uma família em uma praia e um jardim em meados dos anos 1990, e em geral protagonizados por uma menina loira, servem como pretexto para que o artista suscite ou provoque lembranças no espectador de momentos semelhantes que tenha passado em família, ou de um sonho quase esquecido.



Figura 1 *Frames de Bosque: Playa: Danza* de Javier Di Benedictis (2010). Montagem própria.

A materialidade pouco estável dessa obra, devido às intervenções por meio de pintura e numerosos escaneamentos digitais, faz com que as imagens se tornem borrosas, pouco nítidas, como muitas vezes também são as lembranças e os sonhos.

Neste artigo, pretende-se analisar dois recursos principais revelados na obra de Di Benedictis: *found-footage*, isto é, o trabalho com material encontrado; e o palimpsesto formado pelas diversas camadas que compõem o vídeo.

### 1. Found-footage

Considerado atualmente como um gênero cinematográfico de vanguarda, no *found-footage* o artista realiza uma edição de imagens a partir de um vídeo que tenha sido gravado como registro pessoal. Trata-se de um gênero que apenas existe devido aos avanços tecnológicos recentes, que possibilitaram a aquisição de câmeras de vídeo de pequeno formato e com preço acessível destinadas ao público amador.

No *found-footage*, o ponto de vista da câmera é geralmente subjetivo, no qual a pessoa que realiza a filmagem está fora de quadro e é identificado pelos outros personagens, interagindo com o grupo e seu entorno. O narrador em primeira pessoa experimenta com seus próprios sentidos tudo que sucede ao seu redor, podendo inclusive fazer comentários pessoais ao longo da filmagem ou dialogar com os outros personagens. Esse ponto de vista interno proporciona ao espectador uma sensação de intimidade e participação no relato. A figura a seguir (Figura 1) mostra três frames que fazem parte da obra de Di Benedictis. Neles, se vê a silhueta de uma pessoa que parece abanar para a câmera. Infelizmente, sem o movimento do vídeo é mais difícil compreender essa ação e sentir sua força.

Di Benedictis faz uso do *found-footage* justamente por essa possibilidade de trabalhar a nível da pele. De acordo com o artista, o fato de fotografar ou filmar cenas cotidianas para sua posterior rememoração permitem cristalizar certa informação material desses momentos, como se o objeto fílmico guardasse a essência daquilo que foi filmado. “Esta informação sem dúvida é luz. Luz que foi refletida por todos os objetos dentro do espectro de uma lente e impressa num

filme ou armazenada em um dispositivo" (Javier Di Benedictis, comunicação pessoal, 29 Set. 2010).

Tomar imagens de entes e lugares queridos como intento de preservação da memória é algo fascinante, que tem sido feito desde o invento da fotografia. Para Sontag (2006: 16), "[...] as fotografias são talvez os objetos mais misteriosos que constituem, e densificam, o ambiente que reconhecemos como moderno. As fotografias são, em efeito, experiência capturada e a câmera é a arma ideal da consciência em seu ávido desejo."

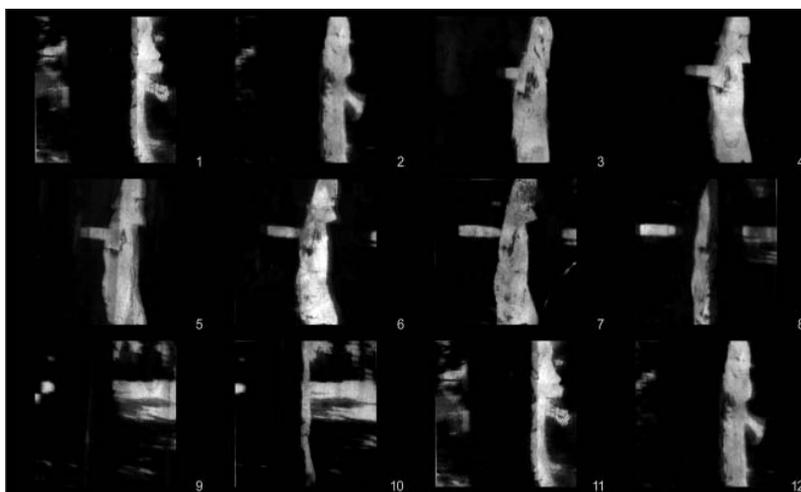
## 2. Palimpsesto

O termo palimpsesto significa 'gravado novamente'. Trata-se de um manuscrito antigo que tenha sido reutilizado como uma nova escritura, conservando os rastros da escrita anterior. Com o passo do tempo, torna-se impossível saber a ordem das camadas, e a interação que se produz entre elas é totalmente acidental. A Figura 2 é um exemplo de palimpsesto, um manuscrito da Bíblia Grega escrita no séc. V que foi superposto por outras escrituras.

Para o artista, o uso do palimpsesto somado ao *found-footage* adquire um caráter especial, que auxilia o espectador a reconhecer e aceitar as imagens como parte de sua própria lembrança ou sonho:

*O palimpsesto é um dispositivo que nos permite aceder ao fugaz ou às marcas do que ainda não desapareceu, mas que não por isso seja imutável. A partir desta relação, é possível entender as pessoas como palimpsestos, nos quais a informação simultânea que recebem e articulam, se reestrutura de acordo a certos conceitos ou memórias anteriores que se interrelacionam no território da percepção. Assim se produzem novos sentidos, que sempre emanam de uma experiência anterior* (Di Benedictis, 29 Set. 2010).

Para aceder à memória não é necessário demasiada informação visual. Os palimpsestos de *Bosque: Playa: Danza* são formados por imagens pouco nítidas, com ações curtas de no máximo 3 segundos de duração, e que parecem repetir-se ciclicamente. O resultado desse esquema falsamente circular termina por gerar novos territórios e interrelações, operações mentais realizadas pelo próprio espectador, que por meio da visualização repetida da imagem, cristaliza sua lembrança, num sistema reconhecível e previsível, como se, à metade do vídeo, passasse por um *déjà vu*. "Embora o palimpsesto seja um dispositivo de ordem espacial, material, o tempo funciona como energia estruturadora da informação" (Di Benedictis, 29 Set. 2009). Na Figura 3, vê-se uma menina que caminha e passa por detrás de uma árvore. Quando ela volta a reaparecer, sua imagem se repete. Pode-se notar que os frames marcados com os números 1 e 2, 11 e 12 são correspondentes. Ao analisar a imagem congelada, como está demonstrada aqui, o *looping* é evidente, contudo, no vídeo em movimento não



**Figura 2** *Codex Ephraemi* (séc.V). Livro de 209 folhas, 33x27cm. Biblioteca Nacional de Paris, França.

**Figura 3** Frames de *Bosque: Playa: Danza de Javier Di Benedictis* (2010). Montagem própria.

se percebe exatamente quando a imagem começa a repetir-se.

Diante dessas curiosas imagens, o espectador não pode manter uma atitude impassível. É por meio da ativação de suas memórias que se provocam inúmeras interpretações possíveis, todas relativas, particulares, íntimas:

*Íntima é a imagem porque ela faz de nossa intimidade uma potência externa a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões. (Blanchot, 1987: 263)*

Durante a apresentação da obra, percebeu-se que uma mesma imagem dis-para diferentes sentidos para cada pessoa, e as interpretações do que veem são quase automáticas, construindo a leitura desse mundo audiovisual com diferentes realidades. As memórias se ativam e caem novamente em esquecimento, num vai e vem de imagens camufladas, e também de pensamentos e lembranças. Paradoxalmente, o fugaz está presente no ritmo inconstante e na instabilidade das imagens; está presente nos vazios do palimpsesto e no esquecimento dos fatos passados.

### **Conclusão: A fugacidade da memória**

O fugaz é uma percepção de difícil definição e que tampouco encontra forma ou som que o determine; trata de algo que se sente profundamente em toda a matéria e que de certa forma está marcado pelo tempo.

Por mais que a mutabilidade seja percebida diferentemente em uma pedra ou um cubo de gelo, sabe-se que a alteração e o consumo existem em ambos casos. Também a memória é fugaz; nada escapa ao tempo. Sabendo disso, Di Benedictis aceita a mutabilidade existente em tudo, e faz em seu trabalho um último intento, o de cristalizar a memória por meio do palimpsesto, numa reescritura constante e marcada pela repetição.

As 'experiências capturadas,' como se referiu Sontag às fotografias, não são permanentes. As lembranças ligadas a essas imagens são mutáveis e se atualizam condicionadas pela percepção do presente e também pelas perspectivas e especulações sobre o futuro.

Para o artista, nesse mundo empírico a informação não passa por um processo lógico racional, pois nesse nível de pensamento a compreensão é reduzida. A experiência se aprofunda, se vive através dos sentidos: "É vazio, para a compreensão num plano mental. É informação a qual acedemos sem um processo lógico linear. Se parece mais a um movimento circular" (comunicação pessoal, 29 Set. 2010).

Essa luta entre mental linear e percepção circular é a grande frustração que configura a fugacidade da memória. Javier conclui sobre seu projeto que:

*De alguma maneira, certo aspecto da nossa mente se ativa a partir de um mecanismo que intenta cristalizar o incristalizável, para categorizar o incategorizável. Num intento de criar uma realidade permanente, estável, invariável. Analizável. Mas tudo é fugaz. Tudo está vivo. Morrendo constantemente (29 Set. 2010).*

Esse é o verdadeiro relato de *Bosque: Playa: Danza*; é o intento de remontar uma vida inteira; uma vida, que além disso, não se encerra em sua própria existência: existe na lembrança dos demais, se reestrutura a cada nova exibição. Para Walter Benjamin (2008), o dom de poder narrar a vida coloca o narrador ao lado do sábio e do mestre, pois nele descansa um halo que está presente em todos aqueles que conseguiram encontrar-se consigo mesmos.

### **Referências**

- Benjamin, Walter (2008) *El Narrador*.  
Santiago de Chile: Ediciones metales  
pesados. ISBN: 978-956-8415-20-4
- Blanchot, Maurice (1987) *O espaço  
literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.  
ISBN: 85-325-0289-X
- Codex Ephraemi* (séc.V). [Consult. 2011-01-30]  
Manuscrito. Biblioteca Nacional de Paris.  
Disponível em [http://upload.wikimedia.org/  
wikipedia/commons/c/cc/Codex\\_ephremi.  
jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Codex_ephremi.jpg)
- Sontag, Susan (2006) *Sobre fotografia*.  
México: Alfaguara. ISBN: 970-770-490-X

### **Contactar o autor:**

nandadocanto@gmail.com

# Paulo Damé: o imperceptível em dispositivos artísticos

Angela Raffin Pohlmann

Brasil, artista plástica. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio de doutorado na Universidade de Barcelona, Espanha. Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS) e graduada em Bacharelado em Artes Plásticas (UFRGS). Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPeI).

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo traz a ideia de 'imperceptível' para comentar os trabalhos "Artefato" e "Pedra 42" do artista plástico brasileiro Paulo Damé. O artigo analisa o modo como estes dispositivos propõem um novo jogo representacional no acesso à obra de arte, em situações cujo processo criativo agencia novas maneiras de ocupar criativamente os espaços intersticiais nas experiências entre a arte contemporânea e a vida.

**Palavras-chave:** arte contemporânea; dispositivos; jogo representacional; imperceptível.

## Introdução

Determinadas experiências artísticas podem proporcionar um jogo diferenciado através de proposições que nos fazem interagir na fronteira entre o que compõe nossas ações cotidianas e o que pode ser considerado uma experiência estética. Alguns limites se diluem nestas relações que se estabelecem entre os sujeitos e suas práticas contextualizadas. Neste sentido, as palavras de José Luiz Kinceler (2006: 82) podem nos auxiliar a reconhecer que "a atuação do artista

**Title** *The unnoticeable on Paulo Damé's art work*

**Abstract** This paper introduces the idea of 'imperceptible' for commenting on the works "Artefato" and "Pedra 42" of the Brazilian fine artist Paulo Damé. The paper analyses how these devices offer a new representational game in the access to the work of art, in situations that creative process manages new ways to creatively fill the interstitial spaces in the experiences between contemporary art and life.

**Keywords:** contemporary art; devices; representational game; imperceptible.

público contemporâneo se desloca em múltiplas fronteiras de acordo com suas necessidades de materializar propostas que reivindicuem a utopia como possibilidade de transformação social aqui e agora.”

Paulo Renato Viegas Damé (Encruzilhada do Sul, RS, 1963) é um destes artistas comprometidos e atentos com o panorama ético-estético e vislumbra o espaço público como local de atuação a ser vivenciado sem hierarquias nem normas pré-estabelecidas que possam definir a produção artística. O interesse de Paulo Damé se dirige a táticas artísticas para ‘desacelerar’ e igualmente para gerar ‘descontinuidades’ no cotidiano. Além disso, questionar as sutis articulações presentes no encontro entre a proposta, o proponente e o espectador é parte dos objetivos acionados pelos dispositivos criados por ele.

Desde 1994, Paulo Damé é professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), e em 2007 defendeu a dissertação de mestrado *Inserindo dispositivos relacionais: táticas artísticas para desacelerar* no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na qual trata de algumas das questões que aqui serão abordadas.

Para construir uma aproximação ao seu trabalho, comentaremos os projetos *Artefato e Pedra 42*: seixos recolhidos da beira de um rio, em cuja superfície é gravada uma palavra ou alguns dígitos, e que posteriormente são introduzidos no espaço público. A desaceleração que seus dispositivos provocam é produzida pelo intervalo que eles criam ao serem inseridos clandestinamente na realidade. Estes micro-intervalos se relacionam com ideias utilizadas por José Gil em “A imagem-nua e as pequenas percepções” (2005), pelas descontinuidades imperceptíveis de espaço/tempo geradas no fluxo das pessoas.

Se, por um lado, parte da estranheza é causada pelo lugar onde a pedra é deixada, por outro lado é pelo dado cultural (o que significam estes números?) que estas táticas acionam pequenas resistências também no modo como estes encontros se manifestam. Conforme Damé (2007: 6), no lugar de espectadores, “há manipuladores, que agem direto sobre as propostas inseridas, colocando-as em outro lugar, ou recolhendo-as para si, tornando-se co-autores ou até mesmo colecionadores/curadores destes objetos.”

Sem previsibilidade sobre o destino do trabalho, algumas pedras podem até mesmo ser ignoradas. Entretanto, apesar destas indeterminações, a experiência mais potente que este trabalho pode produzir são os vazios abertos no tempo e no espaço: estes intervalos no fluxo cotidiano, como sutilezas que precisam ser desveladas nas armadilhas para a percepção.

## 1. Artefato

Num dia de verão, em 2002, dentre as pedras que havia recolhido no leito de um córrego, Damé encontrou uma pedra esférica que chamou sua atenção: não era um seixo natural, mas uma “boleadeira” (Figura 1). Tratava-se de um



**Figura 1** Foto de uma pedra Boleadeira.  
Acervo do Laboratório de Pesquisas Arqueológicas  
da UFPel (Paulo Damé, 2007).

artefato arqueológico indígena, de origem guarani, impregnado de significados culturais para o povo que habitara aquela região do sul do Brasil.

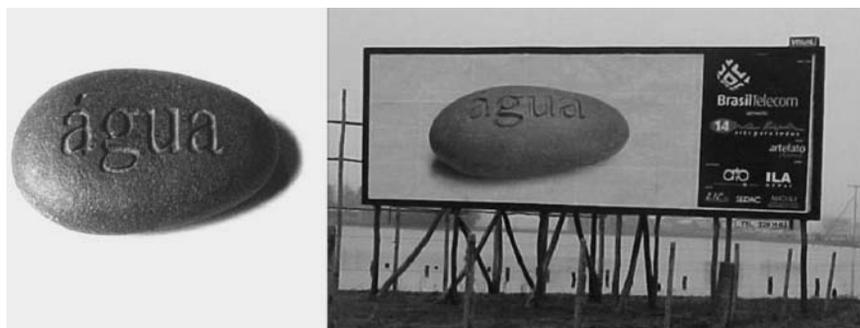
Este encontro imprevisto com um artefato produzido pela mão humana fez com que Damé repensasse suas táticas. As pedras adquiriram um novo sentido após aquele evento inédito; e a partir daí, Damé produziu *Artefato* com os seixos de sua coleção. O trabalho foi realizado como parte de um projeto maior “14 na Rua,” que consistia em trabalhos de 14 artistas divulgados através de *out-doors* (9m x 3m) espalhados pela cidade de Pelotas (Rio Grande do Sul, Brasil). Para este projeto, Damé fotografou um seixo no qual gravou a palavra ‘água’ em baixo relevo através de jato de areia (Figura 2 e 3). A escolha da palavra ‘água’ estava ligada à urgência de um elemento primordial ao planeta e à própria formação do seixo, modelado por abrasão entre a água do rio, a areia e outras pedras.

Depois de fotografado, *Artefato* foi devolvido à beira do rio, pois para Damé era importante deixar em aberto a possibilidade de que outra pessoa, num dia qualquer do futuro, pudesse reencontrar aquela pedra, tal como ele, num lapso temporal, tinha encontrado a boleadeira muitos anos depois que ela havia sido deixada em algum lugar do passado.

## 2. Pedra 42

O espaço da cidade como suporte para inserções pode fazer com que algumas convergências deflagrem novas inquietações e sirvam como motivações para o surgimento de táticas criativas. Kinceler e Pereira (2007) comentam que as táticas propostas por Damé constituem-se num jogo desestabilizador dentro de seu processo criativo, que inclui abandonar a zona de conforto do ateliê, percorrer o espaço público, estar atento ao fluxo e ter o objeto como foco.

*Pedra 42* foi gravada com o mesmo processo de *Artefato*, usando como matriz



**Figura 2 e 3** (À esquerda) foto da pedra com a palavra 'água.'

(À direita) foto do *out-door* que expõe o trabalho *Artefato*, Projeto 14 na Rua (Paulo Damé, 2007).

um estêncil com os números '0,42'. A escolha do número correspondia à idade do artista no momento do encontro da pedra; e por sua vez, todas as pedras recolhidas pesavam 42 gramas. As inserções de *Pedra 42* se deram em quatro tipos de lugares: na natureza (Figura 4); em lugares com fluxo intenso de pessoas (Figura 5); em jardins particulares; ou em espaços institucionais, ou culturais (Figura 6).

O trabalho se desenvolve no espaço do cotidiano, e as reações das pessoas diante destas inserções são as mais variadas. Alguns levam a pedra consigo. Outros não a percebem, e a estes, Damé os chama de 'não-expectadores' (sem expectativas).

Quando *Pedra 42* é colocada entre outros seixos, torna-se difícil distingui-la; no entanto, em outros lugares ela parece estar deslocada, fora do lugar onde 'deveria' estar. Para Damé (2007: 18), "é o dado cultural, o número gravado que torna a pedra outra coisa, que a diferencia das demais, criando estranheza ou descontinuidade no espectador." A inscrição denuncia a intervenção humana; entretanto, a invisibilidade do autor (pois se trata de um artista propositor) dá lugar a uma autoria compartilhada.

Para Kinceler & Pereira (2007: 202), "*Pedra 0,42* indica a possibilidade de autoria difusa e de um lugar sem margens, pois está inserida tanto no fluxo do cotidiano, como nos lugares da instituição arte." Dentre os espaços institucionais em que *Pedra 42* foi inserida, destacam-se: o Novo Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba; a exposição da artista Amélia Toledo, no Museu de Arte de Santa Catarina; o interior do pavilhão da Bienal Internacional de São Paulo, em 2006; o Coliseu em Roma, e a escultura Davi de Michelangelo, em Florença. O artista realiza ações clandestinas, porque as inserções são feitas sem prévia autorização. E é justamente desta clandestinidade, do anonimato de autoria, da falta de



*esquerda-direita / cima-baixo*

**Figura 4 e 5** (À esquerda) *Pedra 42* inserida na margem do rio Camaquã, RS. (À direita) *Pedra 42* inserida na praia do Santinho, SC. (Paulo Damé, 2007)

**Figura 6** *Pedra 42* inserida ao pé da escultura Davi de Michelangelo, Flôrência, Itália (Paulo Damé, 2007).

garantias sobre o que sucederá ou dos deslocamentos provocados pela inserção destes dispositivos que emerge a força do trabalho.

### 3. O imperceptível: à guisa de conclusão

Estes trabalhos de Paulo Damé já haviam sido abordados pelo viés da estética relacional, e aqui preferimos uma aproximação pelas sutilezas e pelas micro-percepções deflagradas por estes dispositivos. Nossa escolha recaiu sobre o imperceptível que compõe o tênue limiar entre estar diante do objeto e não vê-lo, ou perceber algo sem saber muito bem seu significado.

Perceber a boleadeira entre os demais seixos é participar de uma experiência singular que destaca o artefato de um fundo indiferenciado composto de pedras. É entrar num outro tipo de conexão, num outro tipo de fenômeno ou de acontecimento. Para José Gil (2005: 18), estes fenômenos, assim como o fenômeno atístico, se definem pela percepção de forças, através das quais “a análise do objeto e o papel da intencionalidade da consciência modificam-se” mutuamente. Podemos dizer que é também o que acontece quando nos deparamos com a *Pedra 42*. A própria consciência do sujeito diante dela sofre modificações durante o processo que se estabelece entre a percepção do artefato, e a busca de significados que acompanham este encontro (‘o que significam estes números?’).

O imperceptível também se manifesta na diluição do autor ou na invisibilidade da autoria, pois o espectador é convidado a ser participador, colecionador ou curador da obra. E igualmente, está presente no intervalo aberto pelo artista ao questionar o circuito dentro do qual está inserido, propondo ações inusitadas que não necessariamente serão visíveis. O imperceptível pode ainda estar permeando estas ligações que não diferenciam arte e vida, as ações clandestinas e que mobilizam traços numa dinâmica que se direciona a uma movimentação a menos previsível possível. As problematizações trazidas por Basbaum (2008: 64) somam-se ao que aqui esboçamos dizer sobre as ações de Paulo Damé: instauram-se estados não-lineares de imprevisibilidade, de risco e de vulnerabilidade em “determinantes constitutivas de um dispositivo de intervenção e construção de espaços de deslocamento e atuação diante de um contexto dado.” As inserções de Damé desnaturalizam o próprio circuito da arte, deslocando e reorganizando a rede de relações que o constitui (proposta, propositor, espectador).

Questionar imperceptivelmente o próprio circuito das artes, de dentro dele, é colocar-se como um artista que contantemente se transforma, se percebe e compreende a si próprio como resultado destes deslocamentos.

## Referências

Basbaum, Ricardo (2008) "Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico" In: 27ª. *Bienal de São Paulo : seminários/curadoria geral* Lisette Lagnado. Rio de Janeiro: Cobogó. ISBN: 978-85-60965-021

Damé, Paulo Renato Viegas (2007) *Inserindo dispositivos relacionais: táticas artísticas para desacelerar*. Dissertação de Mestrado/ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) [Consult. 2010-11-09] Disponível em [http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1\\_2005/dame/A.pdf](http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1_2005/dame/A.pdf)

Gil, José (2005) *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'água. ISBN: 972-708-299-8

Kinceler, José Luiz (2006) "Arte pública e sociedade de risco em Florianópolis." In: *Revista Artefato*. [Consult. 2010-11-10] Disponível em [http://arte100.net/portal/arquivos/rizoma/rizoma\\_artefato.pdf](http://arte100.net/portal/arquivos/rizoma/rizoma_artefato.pdf)

Kinceler, José Luiz & Pereira, Janaí de Abreu (2007) "Entre 'Pedra 42' e 'Aprendiz de Passarinho'." In: *Anais do 2º. Ciclo de Pesquisa do PPGAV-UDESC*. Florianópolis. [Consult. 2010-09-07] Disponível em [http://ppgav.ceart.udesc.br/ciclo2/anais\\_ciclo\\_2007.pdf](http://ppgav.ceart.udesc.br/ciclo2/anais_ciclo_2007.pdf)

Agradecemos ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo apoio concedido às pesquisas que deram origem a este texto.

### Contactar o autor:

[redemoinho@gmail.com](mailto:redemoinho@gmail.com)

# 7·Reciprocidade

enquadramento

Heitor Alvelos

autores

Lurdi Blauth

José Luis Crespo Fajardo

Ana Elisabete de Gouveia

Joana Maria Pimentel Batel

Ana Carolina Martins

Jordi Morrell i Rovira

# Reciprocidade

*Reciprocity*

**Heitor Avelos**  
conselho editorial

A produção artística desde sempre admitiu a possibilidade de reciprocidade, e sempre dela se alimentou, mesmo que discretamente: o objecto de arte revela-se, e ele próprio também se alimenta na medida do investimento que sobre ele é depositado. Isto mesmo se reconhece numa dimensão quantitativa (ou pelo menos quantificável), por exemplo, na possibilidade de averiguação do tempo presencial de um visitante de um museu; mas de igual forma é reconhecível um investimento afectivo que se pode traduzir em relações de grande e gradual profundidade e longevidade.

No entanto, o paradigma segundo o qual a criação artística estaria no centro dessas relações, quer fossem de veneração, interrogação ou simples permeabilidade, parece ele próprio já não se satisfazer com a assimetria que reside na raiz do seu pressuposto. Em particular porque observamos com acuidade acrescida duas evidências que marcam a contemporaneidade: por um lado, a enorme abertura, inesperada na sua escala, à agora evidência de que todo o ser humano é potencial produtor de matéria estética, ou seja, potencial produtor de arte; e por outro lado, a gradual evidência de que a arte pode ela mesma constituir-se como território de conhecimento e comunicabilidade.

Que poderá significar esta profunda re-orientação na geometria do consumo e da fruição estética? Antes de mais, que a criação artística deixa de ser subsidiária. A criação artística emancipa-se, não só do território semântico que lhe fora confiado, refém da subjectividade, mas, de modo provavelmente mais decisivo, emancipa-se em cada uma das suas criações, tanto entre si mesmas, como em todo o espectro das suas relações. À perda do original (em quase tudo o que nesta palavra se pode conter) corresponde a possibilidade, infinita e infinitamente dinâmica, de uma paridade irreduzível entre citação e citado na produção de conhecimento que se eleva perante, e a partir, de ambos.

Isto se reconhece na comunicação (de José Luiz Crespo) que desenvolve pensamento sobre a obra de Román Hernández, dela resgatando não a enunciação da imponderabilidade e do enigma, mas sim a comunicação da noção de “proporção” por via de um léxico específico, agora equacionado como universalizável; reconhece-se de igual forma no assumido “ressignificar” da obra de Elaine

Tedesco, aqui mote e motor do conceito de lugar (texto de Lurdi Blauth); e está de igual modo presente na raiz do estudo de Ana Carolina Martins que incide sobre “A Corte do Norte,” obra de Agustina Bessa-Luís, e subsequentemente de João Botelho, reconhecendo as duas obras como manifestações de uma essência comum, que aliás as antecede.

A supracitada re-orientação da fruição estética constitui-se ainda como promessa de conhecimento, e nesta promessa uma vez mais se constata a reciprocidade do investimento: prontamente no artigo de Ana Elisabete de Gouveia que aborda os *inframances* presentes nos Microplanos de Montez Magno (aqui a reciprocidade revela-se em termos de escala), ou no artigo de Joana Batel que, ao analisar a obra coreográfica de João Fiadeiro, nela compreende o imperativo do universo metafórico como regulador da nossa própria condição humana; e finalmente no artigo de Jordi Morell i Rovira que, por via da obra fotográfica de Xavier Ribas, resgata o invisível da sua condição de não observado, propondo por sua via a consciência histórica da experiência pessoal, violenta na medida da nossa própria violência.

É, em última instância por esta via, a da constituição efectiva de conhecimento e da sua comunicabilidade, que a promessa original de reciprocidade ela mesma se emancipará para além da sua condição e contexto, constituindo-se agora numa rede universal, sem centro nem fetichização, sem a possibilidade de um fim porque infinitamente potenciador de reconhecimento, projecção, derivação, subscrição, continuidade e ruptura.

**Contactar o autor:**

halvelos@gmail.com

# Deslocamentos entre o observar e o vigiar na produção artística de Elaine Tedesco

Lurdi Blauth

Brasil, artista visual. Doutora e Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Estágio doutorado na Université Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris, França. Professora e pesquisadora da Universidade Feevale, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, Brasil.

Artigo completo submetido em 20 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo reflete sobre os deslocamentos e cruzamentos que ressignificam a obra e o contexto do lugar, na produção poética constituída pela série Observatórios, de Elaine Tedesco. Estas obras são configuradas pela construção do objeto tridimensional (o observatório) e pela projeção noturna de imagens resultando em sobreposições entre imagem e o anteparo, suscitando indagações entre o observar e o vigiar.

**Palavras chave:** deslocamentos, local, lugar, observar, vigiar.

**Title** *Between looking and watching on Elaine Tedesco's art work*

**Abstract** This article is a reflexion about the transpositions and crossings that re-signify the work and place context, in Elaine Tedesco's poetical production constituted by the Observatories serie. Those works are made up by the construction of the tri-dimensional object (the Observatory) and by images that are projected, in the evening, on the object itself - used as if it were a screen that results in superpositions that rise questions about the actions of observing and being vigilant.

**Keywords:** transpositions, local, place, to observe, to be vigilant.

## Introdução

Os Observatórios produzidos por Elaine Tedesco, propõem as relações da obra com o contexto do lugar, propiciados pelo deslocamento do objeto tridimensional da sua função original, para ser um objeto artístico, provocando no espectador a ação de observar e de vigiar. Ao mesmo tempo, as projeções de imagens sobre superfícies da arquitetura, que acompanham esses objetos, ressignificam aspectos do local-lugar.

A obra se inscreve nas indagações híbridas das produções poéticas da arte contemporânea que “aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, [...] ressignificando-se e contaminando-se mutuamente” (Cattani, 2007: 22). Na arte atual são utilizados uma multiplicidade de materiais e técnicas que articulam cruzamento de elementos que problematizam as experiências artísticas para produzir novos sentidos.

Elaine Tedesco, nasceu em 1963, vive em Porto Alegre, Brasil, é artista plástica, professora universitária, possui doutorado em Poéticas Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Participou de exposições como: II e V Bienal do Mercosul (1999 e 2005), 52ª Bienal de Veneza, Itália (2007), Lugares Desdobrados – Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS (2008), artista residente – SAM Art Projects, Paris (2010), entre outras.

### 1. Deslocamentos entre o lugar e o local

As ações poéticas que permeiam o percurso artístico de Elaine Tedesco, envolvem a ideia de deslocamento e a experiência da obra relacionada ao contexto do lugar. Os deslocamentos, fazem parte dos seus procedimentos e processos criativos e ocorrem, como ela diz, “de um lugar para outro, de uma linguagem para outra, da escultura para a instalação, da instalação para a fotografia, de uma imagem para outra” (Tedesco, 2010).

Os procedimentos que produziram ações artísticas de deslocamento remetem às motivações dos artistas que, a partir dos anos 1960-70, buscaram outros territórios para realizarem suas experiências, como desertos, paisagens, ruas ou o próprio atelier. Richard Hamilton e Hamish Fulton, por exemplo, buscaram reconstituir dentro da natureza, uma experiência estética. A noção de espaço-lugar não é uma estrada, mas um caminho que se percorre. O homem retoma a medida de todas as coisas, é o homem pedestre, o homem em movimento (Duve, 1989).

No início dos anos 1970, diversos artistas americanos propõem intervenções em vastas extensões do grande oeste, cujo intuito era ampliar o campo perceptivo. Robert Smithson, por exemplo, altera a paisagem através da manipulação e o deslocamento de grandes quantidades de elementos da natureza. Essas intervenções, fora de espaços convencionais, como museus e galerias de arte, geraram diferentes significações estéticas entre o lugar e o local.

Ana Barros (1998-99), considera o *lugar* como algo menos delimitado, apenas definido por suas qualidades básicas e, o *local*, como espaço já humanizado, com narrativas e histórias próprias. Neste sentido, compreendemos que é no local onde ocorre a confrontação das experiências resultantes da comunicação entre diferentes lugares e culturas. Ao lugar “soma-se um conteúdo da memória que faz do lugar uma multiplicidade de locais” (Barros, 1998-99: 33).

Em *Cabines para Isolamento e Camas Públicas* (1999), (Figura 1), Tedesco instala objetos em espaço público, incitando a participação física do espectador para



**Figura 1** Elaine Tedesco, *Cama Pública e Cabine para Isolamento*, 1999. Instalação. Mercado Público de Porto Alegre. Fonte: Elaine Tedesco.

‘isolar-se ou recolher-se,’ por um instante, da vida atribulada do seu entorno. As intervenções dessas obras provocam interrogações sobre a situação do lugar público e do local privado. Inventam a possibilidade de criar um lugar de acolhimento no espaço público e propõem a experiência das relações do corpo com o espaço interior e o exterior da obra. Para Barros (1998-99: 34), “arte pública deve fazer do lugar um momento individualizado, onde o indivíduo tem a experiência direta e assim atribui-se um conteúdo emocional ao local.”

Nas *Guaritas* (2005), (Figura 2), os desdobramentos são oriundos de fotografias de cabines construídas em diferentes bairros da cidade de Porto Alegre, no sul do Brasil. As fotografias das *Guaritas* evidenciam a precariedade de algumas dessas cabines de segurança. Ao mesmo tempo em que podem ser vistas como indícios do medo e da insegurança vividos pelos habitantes das grandes cidades, são espaços que delimitam um certo território na cidade.

No entanto, quando as imagens destas construções são deslocadas através de projeções noturnas sobre anteparos arquitetônicos, geram-se sobreposições que instauram novas imagens (Figura 3). O que resulta dessa operação poética sobre o espaço? O que se percebe é a fusão de duas imagens, que de um lado, surpreendem e causam uma certa instabilidade no olhar, de outro, essa experiência do ato de olhar, instiga a pensar sobre as conexões que se estabelecem entre o espaço real e a representação.

As imagens em sobreposição temporal criam uma outra dimensão espacial,



Figura 2 Elaine Tedesco, *Guaritas – CAF*, 2005.

Fotografia. Fonte: Elaine Tedesco.

que pode ser compreendida como uma profundidade que relativiza uma ‘trama singular de espaço e tempo’ (Huberman, 1998). Estas tramas revelam aspectos não percebidos pelo olhar cotidiano e, simultaneamente, fazem emergir uma situação de desaparecimento, onde algumas superfícies são reveladas e outras não. O lugar escolhido é enquadrado para enfatizar determinadas formas de planos arquitetônicos, ocasionando fusões e novas relações espaciais pela sobreposição imprecisa da luz. Durante as projeções o olhar do espectador é capturado e convocado a participar destas recriações do local-lugar.

### 1.1 Observatórios: observar ou vigiar?

Entre os significados sobre o termo *observar* anotamos: analisar, espiar, vigiar. E, *vigiar* se refere também a espiar, observar atentamente, espreitar. E *observatório* é entendido como miradouro, local de onde se observa. Para Tedesco (2010), “observar pode ser relacionado com estudar algo ou com vigiar. Quando eu observo algo, eu me fixo num assunto particular e sou mais inclinada de me aprofundar dentro disto. Observar outros também pode ser um caminho para vigiar outros.”

Percebemos que, *observar e vigiar* são ações que se conectam, podendo ser atribuídas diferentes conotações, principalmente quando se referem à situações públicas ou privadas. O que nos leva a indagar sobre a função desses *Observatórios* e o que de fato provocam? Podemos depreender que num primeiro momento a obra captura, detém o transeunte e, num segundo momento, o espectador talvez assuma a função de observar ou espiar.

Os *Observatórios*, criados por Tedesco, tem como referência construções inseridas num parque ambiental do Uruguai, cuja função é instrumentalizar a observação de diferentes espécies de pássaros que vivem numa determinada região. Estes observatórios são documentados por fotografias, e, num procedimento posterior, inspiram os desenhos e projetos arquitetônicos que a artista realiza,



**Figura 3** Elaine Tedesco, *Observatório de Pássaros*, 2008. Instalação. 320 (altura) x 360cm (largura) x 380cm (profundidade). Exposição na Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Elaine Tedesco.

**Figura 4** Elaine Tedesco, *Observatório 4SGP*, 2010. Instalação. 340 (altura) x 354 (largura) x 360 (profundidade). Exposição na Praça Saint-Germain-des-Prés, Paris, França. Fonte: Elaine Tedesco.

com o intuito de apresentá-los como objetos de arte.

O primeiro *Observatório de Pássaros* (Figura 3), foi apresentado em um local destinado para exposições de arte e, o segundo *Observatório 4SGP*, é um desdobramento do primeiro, e foi inserido, temporariamente, no espaço urbano. O *Observatório de Pássaros* possui uma porta e aberturas (janelas), que induzem o espectador a curiosidade de entrar. O que é encontrado nesse interior? São desenhos de diferentes espécies de pássaros, os quais instigam sobre o seu significado de estarem ali. E, na bancada diante da abertura (janela) são disponibilizados alguns binóculos, despertando o desejo de observar e espiar o entorno da obra.

O *Observatório 4SGP* (Figura 4), foi projetado e construído durante a estada em Paris, como artista residente do SAM Art Projects (janeiro – junho, 2010). Neste observatório, além dos binóculos, encontramos uma ambientação sonora que reproduz sons de pássaros da América do Sul em quadrifonia, proporcionando a sensação de estarmos em uma floresta tropical.

Os *Observatórios*, ao serem descontextualizados, provocam uma certa ambiguidade que tensionam os sentidos da obra: quem e o que afinal é observado ou vigiado? O primeiro embate com a obra acontece com a inserção desse objeto ‘estranho’ num espaço destinado a abrigar obras de arte. Por outro lado, o espectador, ao explorar o seu espaço interior, também é instigado a olhar para fora, colocando-o em uma posição de observar ou vigiar o seu entorno como os binóculos.

Simultaneamente, os *Observatórios*, em exposição, são acompanhados de imagens em situação de projeção, as quais são oriundas dos arquivos de outras produções da artista. Essas imagens projetadas sobre um espaço arquitetônico próximo a obra, novamente capturam o olhar espectador. Segundo Zielinsky (2009: 12), “os desdobramentos que a obra evoca, de um estatuto a outro, ativa-se o lugar como campo de estranhamento. Provoca um estado tenso e de aguardo, no qual se indaga complexas interações entre as coisas e os seus contextos.”

O cruzamento de imagens cria sobreposições nestas projeções noturnas, provocando no olhar do espectador tensões perceptivas entre o que é objeto real e o que é transitório. Nos *Observatórios* ocorre a interação da obra com o contexto destinado a abrigar obras de arte, ou a sua exposição temporária num espaço externo onde o espectador se depara com um objeto, no mínimo, inusitado.

## Conclusão

As intervenções da arte contemporânea no espaço público e suas relações com o contexto do lugar implicam questionamentos sobre os limites entre os territórios que pertencem ao que é público em oposição ao que é privado. No entanto, diante dos problemas das grandes cidades, todos estamos sendo constantemente observados e vigiados pelas redes invisíveis das tecnologias atuais. Nesse sentido, diversas ações artísticas, em suas diferenças e contra-

dições, propõem reflexões sobre esse território complexo que perturbam esses limites fluidos entre público e o privado.

Os *Observatórios* de Elaine Tedesco provocam uma situação perceptiva em relação ao contexto do lugar onde a obra se instaura, ao mesmo tempo, em que o espectador é convidado a ter uma relação física com a obra, também deflagram a permissão poética de assumir a função de ser o observador, aquele que espiona o espaço privado do outro.

#### **Referências**

- Barros, Anna (1998-99) *Espaço, lugar e local*.  
Revista da USP, nº 40, dezembro/fevereiro.  
São Paulo: USP.
- Cattani, Iclea Borsa (2007) (org.) *Mestiçagens na arte contemporânea*, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Didi-Huberman, Georges (1998) *O que nos vemos e o que nos olha*. São Paulo: Ed 34.
- Duve, Thierry de (1989) *Ex situ*. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 27. Paris: Centre Georges Pompidou, Printemps.
- Tedesco Elaine (2010) *Observatoire 4SGP*. Paris: Sam Art Projctcts Collection. – Catálogo de exposição.
- Zielinsky, Monica (2008-09). *Lugares Desdobrados*. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS. – Catálogo de Exposição.

#### **Contactar o autor:**

lurdi@uol.com.br

# El escultor Román Hernández: la proporción como temática artística

José Luis Crespo Fajardo

Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.  
Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (Canarias).  
Investigador no grupo HUM-552 Universidad de Sevilla.

Artigo completo submetido em 30 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumen** Este artículo valora la conexión entre la escultura de Román Hernández y conceptos como simetría, canon y proporción, que durante siglos fueron parte de la formación del artista. Tras el advenimiento del arte moderno aquellas reglas académicas dejaron de apreciarse, pero Román Hernández recupera como temática de su obra escultórica estos conceptos olvidados.

**Palabras clave:** escultura, proporción, simetría, canon.

**Title** *Román Hernández's sculpture: on proportion*  
**Abstract** This article studies the connection between Román Hernández's sculpture and concepts such as symmetry, canon and proportion, which have been part of the artists's training through centuries. After modern art those academic rules were not appreciated anymore, but Román Hernández recovers these forgotten concepts as a theme of his sculptural work.

**Keywords:** sculpture, proportion, symmetry, canon.

## Introducción

El escultor Román Hernández González (Tenerife, 1963), profesor de la facultad de Bellas Artes de La Laguna (Canarias, España), ha desarrollado durante las últimas dos décadas una interesante carrera artística complementaria a su labor docente. En su obra la figura humana ocupa un lugar predominante, y en su característica iconografía recurre a menudo a preceptos académicos, en especial a la teoría de las proporciones. Su estilo es difícil de parangonar: hay algo de *Dadá*, *Surrealismo* y *Ready made*, aunque Román no reconozca ninguna de estas vinculaciones. Él siempre ha procurado seguir sus ideas de modo independiente, y ni siquiera le preocupa demasiado hacer piezas comerciales, si bien una buena parte de ellas se conserva en manos privadas. Por otro lado es un creador muy exigente consigo mismo. Su manera de trabajar conlleva un proceso lento y

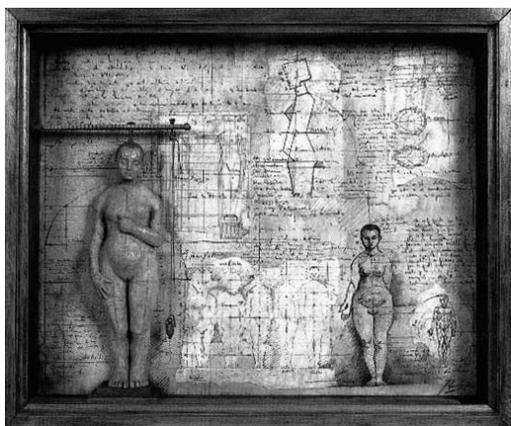
minucioso a lo largo del cual las esculturas van evolucionando. Utiliza materiales como terracota, resina de poliéster, madera, gres, bronce y técnicas mixtas, disponiendo en ocasiones las obras sobre hornacinas, plintos y receptáculos. Suele trabajar varias piezas a la vez, de tal forma que sólo las da por concluidas al estar completamente maduras, como si se tratara de una pequeña cosecha.

### Arte y proporción

No cabe duda que a Román el hecho de realizar su tesis doctoral acerca de las proporciones (*Aspectos estructurales, formativos y significativos del canon de proporción en la escultura*, ULL, 1993) le influyó sobremanera. La investigación en tratados históricos se convirtió en parte de su historia personal, e incorporó estos conocimientos a su actividad como artista y como docente. Así, aunque la proporción es un tema recurrente en su obra, la perspectiva, la anatomía, la fisiognomía y otros preceptos tradicionales del arte también son aludidos. De tal forma, más que ofrecer una relectura de los tratados clásicos, éstos son un *leitmotiv*. En efecto sus esculturas destilan un aroma a folio antiguo, a cuartilla de apuntes, a legajos donde vemos plasmadas las recomendaciones de artistas de antaño. Reside su inspiración en los conceptos previos, los procedimientos de cálculo útiles para evitar errores, las cartillas donde la aplicación de módulos y reglas de simetría garantizaban la perfección. Iconos ideados para permanecer ocultos como secretos de taller y que Román exhibe en piezas de plástica contemporánea que en sí mismas suponen un punto de conflicto. Si en el pasado el arte que no contuviera reglas no podía siquiera ser denominado arte, hoy las teorías para la composición de la figura humana prácticamente han dejado de existir. En el arte actual no hay normas ni reglas de proporción y el arte mismo carece de una definición precisa. Los preceptos clásicos han pasado a ser una temática más, un simple *leitmotiv*.

Sorprende hallar artistas que se inspiren en normas consideradas obsoletas, hoy que el arte deambula sin mirar atrás por senderos imprevisibles. En su escultura, de manera tautológica se hace ostensible un mensaje sobre la propia escultura, sobre sus leyes teóricas. ¿Dónde quedó la cuadrícula, el croquis que el artista académico, considerando que la belleza reside tras unos números establecidos, trataba de respetar por garantizar la armonía de su obra? No aquí, ya que las creaciones de Román se conciertan a través de una contenida estabilidad simbólica. Formas engañosas que hablan de la idea de perfección, pero que en absoluto la contienen. Ningún precepto relativo a la proporción se empleó en ellas. Son arte contemporáneo y su expresividad está libre de sujeciones.

La fascinación está en la estética del número, en los mecanismos de cálculo, el compás y la plomada. Como aquella científicidad latente en la métrica de la poesía, así también en la escultura, en la escala de la figura humana. A veces introduce objetos geométricos, sólidos platónicos o arquimédicos que percibimos



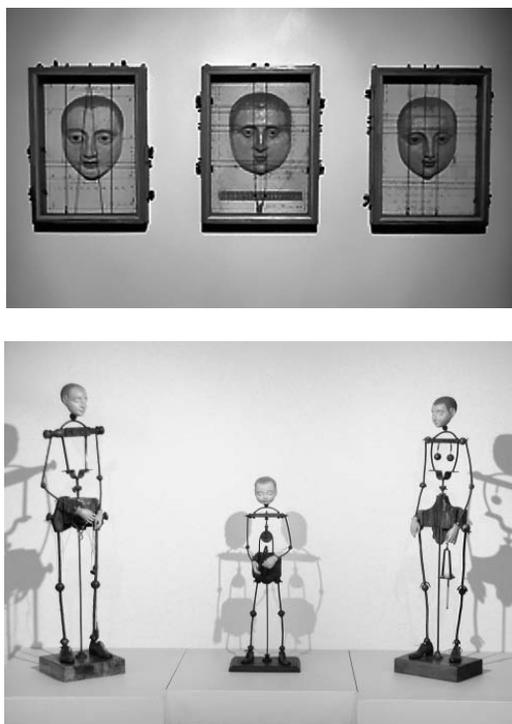
**Figuras 1 y 2** (A la izquierda) *Plomada*, de la serie *Instrumentos de medida* (1994).

(A la derecha) *Sin título*, de la serie *Secretissima scienza* (1996). Fuente propia.

como formas perfectas entrechocando con otras representaciones orgánicas. Lo regular e irregular. Su obra fluctúa entre lo limitado de la razón y lo inmenso de la imaginación, lo acotado de la proporción y lo infinito de la fantasía. Es un arte que ansía descubrir un punto de equilibrio entre ciencia y filosofía, materia y esencia, lo místico y lo mundano, lo onírico y lo cabal. Las formas tangibles y los ideales intangibles, los saberes técnicos del arte frente a los conocimientos sensitivos combinados en una concordia misteriosa.

La apariencia de estas esculturas no es fría, pese a su vinculación con la matemática, con el lado cerebral del arte; y aunque tampoco expresan gran carga emocional, poseen un intenso lirismo en su lenguaje simbólico. En efecto, las piezas muestran signos, fórmulas, mensajes herméticos y graffias sólo legibles para paleógrafos, en ocasiones aludiendo a sabios o tratadistas de siglos ha, para que el espectador imaginativo interprete. En el caso de la escultura “Plomada,” por ejemplo, la figura remite al sistema de los estatuarios clásicos al presentarse aún conservando parte del molde primigenio, en el cual se inscribe su esquema de proporciones (Figura 1). En otra obra pueden apreciarse iconos reconocibles: un dibujo del *Codex Huygens*, manuscrito atribuido a Carlo Urbino, discípulo de Leonardo; algunos modelos estereométricos característicos de Durero, y la traslación perspectiva de la cabeza que Piero della Francesca abocetó en *De prospectiva pingendi*, y que Danielle Barbaro reprodujo en *La pratica della prospettiva* (Figura 2).

En la producción de Román destacan los artefactos mezcla de dibujo, pintura, escultura, relieve y mobiliario. La cabeza es un elemento que trabaja habitualmente, enfatizando sus líneas de proporción y su vínculo con la fisiognómica y



**Figuras 3 y 4** (A la izquierda) *Cabeza-modulo*, de la serie *Secretissima scienza* (2002). (A la derecha) *Maniqués*, de la serie *Poética de la razón*. Exposición Sede Central CajaCanarias (Tenerife, 2005). Fuente propia.

la antropometría. Bustos y rostros expresivos elevados en caduceos y plintos, enmarcados en cuadrículas de medición o seccionados por diagramas geométricos, que en ocasiones evocan perfiles propios de Leonardo, Durero o Juan de Arfe (Figura 3). En sus artilugios escultóricos tiene cabida principalmente el instrumental del artista clásico: plomadas, compases, metros y reglas, calaveras y elementos anatómicos, semejando auténticos relicarios de la creatividad. Román también ha elaborado maniqués, muñecos de formas simples y cúbicas como aquellos empleados en los talleres renacentistas (Figura 4).

### Docencia

Alguien calificó una muestra suya como “estructura docente.” Si estimamos sólo las obras que aluden a modelos de proporción y maniqués, efectivamente la sala de exposiciones bien podría considerarse un aula de Bellas Artes, asumiendo los visitantes el papel de aprendices. Como profesor de escultura, Román Hernández ha tenido la oportunidad de desarrollar, desde un enfoque novedoso, métodos didácticos relacionados con teorías tradicionales de la

proporción, ejercicios con cánones modulares, geométricos o de proporción áurea. En su práctica docente propone a los alumnos la interpretación de la cabeza humana por medio de bocetos muy diagramáticos, calculando el alzado y perfil, además de otros datos como la estructura interna, la escala y el volumen. Se elaboran mapas geodésicos y estereométricos con ayuda de ordenador, o con papel milimetrado. Sorprende el uso práctico que ha encontrado en los sistemas estereométricos característicos de Durero, al que Miguel Ángel y el manierismo reprochaban su complejidad. Pero Durero subrayaba en cierta parte de sus *Cuatro Libros de Simetría* que aquel sistema resultaría muy provechoso para los escultores de madera, que desbastaban bloques similares a módulos paralelepípedos.

Román ha conciliado beneficiosamente su faceta educativa con la creativa. Los artistas tratadistas que fueron sus maestros durante años de estudio, le enseñaron también el valor de la pedagogía. Cennini, Lomazzo, Fialetti, los Carracci, o más modernamente profesores de *Bauhaus* como Oskar Schlemmer, eran ante todo maestros artistas que formaban aprendices.

### **Conclusión**

Manteniendo un diálogo entre contemporaneidad y tradición, el motivo de las proporciones corporales representa en la obra de Román Hernández una constante en su carrera artística, docente e investigadora. Su obra está abierta a diferentes lecturas, y por una parte parece una declaración de que la perfección humana es un ideal imposible, una quimera. No existe una medida factible para la razón ni para la fantasía. Por eso el arte se balancea entre lo racional y lo onírico. Al mismo tiempo, tras el tema erudito de las reglas artísticas y su consiguiente despliegue imaginativo -a veces cuajado de fina ironía- otras cuestiones más actuales parecen aflorar. El ser humano se representa fragmentado, dislocado, en ocasiones acarreado un ripio siniestro, mientras pugna por modificar su posición dentro de una inamovible retícula de proporciones, prisionero de un esquema previamente establecido.

### **Referencias**

Hernández González, Román (1993) *Aspectos estructurales, formativos y significativos del canon de proporción en la escultura*, Tesis Doctoral. Universidad de La Laguna.

### **Contactar o autor:**

joseluisresposf@yahoo.es

# Os Microplanos de Montez Magno e os *inframince*

Ana Elisabete de Gouveia

Brasil, artista visual. Mestranda em Artes Visuais, Universidade Federal da Paraíba / Universidade Federal de Pernambuco (UFPB/UFPE).  
Licenciatura em Ed. Artística – Artes Plásticas.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo propõe a análise de uma série de trabalhos, intitulada *Microplanos*, de autoria do artista contemporâneo brasileiro Montez Magno. Discute as ideias centrais, propostas pelo artista, que focalizam o conceito duchampiano de *inframince*, e conclui com algumas indagações sobre as possíveis reverberações desse conceito em outros segmentos da arte e da ciência.

**Palavras Chave:** *inframince*, *microplanos*, sutileza, sensibilidade, arte, ciência.

**Title** *Montez Magno's 'microplanos': on Duchamp's 'inframince'*

**Abstract** This article proposes an analysis of a series of works entitled *Microplanos*, created by the contemporary Brazilian artist Montez Magno. It discusses the main ideas proposed by the artist, who focus on the duchampian concepts of *inframince*, and concludes with some questions about possible reverberations of that concept in other segments of art and science.

**Keywords:** *inframince*, *microplanos*, subtlety, sensibility, art, science.

## Introdução

A série *Microplanos* (2007), do artista brasileiro Montez Magno, explora o conceito de *inframince*, ao discutir o caráter de pinturas executadas sobre um suporte plano. As obras, tidas convencionalmente como bidimensionais, são remetidas à categoria de objetos pela evidenciação dos seis planos paralelos na estrutura física do suporte, o que, em geral, passa despercebido ao observador.

Ao considerar a espessura mínima do suporte como uma das faces da figura, o artista faz mais que evidenciar a sua tridimensionalidade; alude ao *ínfimo* e ao *sutil*, fenômenos que não escapam ao olhar de Duchamp, vislumbrando neles infinitas possibilidades de desdobramentos no campo das artes.

Em suas *Notas* (1945), Duchamp usa o termo *inframince* para se referir à existência de fenômenos que não podem ser definidos, apenas descritos através de exemplos.

Analizamos a série *Microplanos*, à luz do conceito duchampiano de *inframince*, procurando ramificações desse conceito na cena artística contemporânea e em outras esferas.

Consideramos as peças da série *Microplanos*, o depoimento do autor e as fontes teóricas a eles relacionados. A conclusão dar-se-á em torno das contribuições desses conceitos à contemporaneidade, pois, refletir sobre a extrema sensibilidade, nos leva a questionar o seu lugar na atualidade.

Montez Magno nasceu em Timbaúba, em 1934. Vive e trabalha no Recife, capital do Estado de Pernambuco.

Autodidata, dono de obra vasta e heterogênea, tem uma trajetória de mais de 50 anos, com participações em mostras nacionais e internacionais, como as V, VIII e IX Bienais de São Paulo, a exposição coletiva *Pernambuco Terra Brasilis* na Fundação Júlio Resende (1998) no Porto, e a mostra individual *Série Tantra*, realizada no Museu do Estado de Pernambuco (2006).

### 1. Considerações sobre os *Microplanos*

A série *Microplanos* é composta de 6 peças: 1 lâmina de acetato; 3 lâminas de papel-cartão e 2 Lâminas de contraplacado (Figuras 1, 2 e 3).

Sua aparência é de pintura monocromática, mas uma análise minuciosa revela que todas as faces do suporte recebem tratamento pictórico, com cores contrastantes, criando uma borda de delicado efeito plástico.

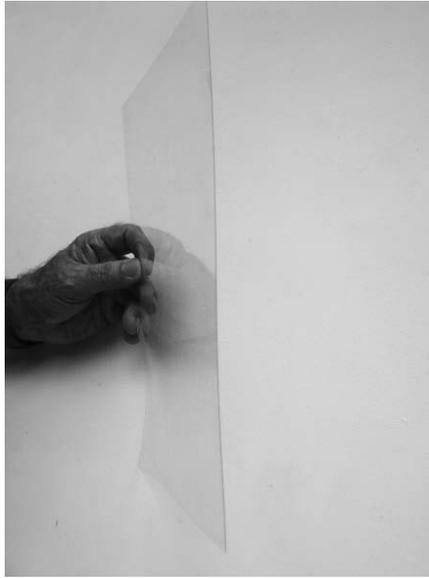
A percepção visual dos *Microplanos*, é proporcional à espessura do suporte, podendo, em princípio, variar de frações de milímetros (*mícrons*) a centímetros, ou a metros, para ficarmos numa escala razoável para as dimensões de uma obra plástica.

Excetuada a lâmina de acetato, as peças têm superfícies pintadas com cores saturadas numa composição cromática de 6 cores que determinam planos isolados, apenas perceptíveis através de determinado ângulo de visão.

Essas obras habitam um território híbrido entre a pintura e o objeto, por questionarem a própria bidimensionalidade, enquadrando-se, pelo viés construtivo, na abordagem duchampiana de *inframince*. O próprio autor esclarece:

*Marcel Duchamp não inventou o inframince, apenas constatou sua existência em diferentes manifestações. O inframince pertence ao campo da física. A partir dele, faz alguns anos, desenvolvi o que chamo de Microplanos, ou seja, uma abordagem mais elástica e construtiva em relação aos planos bidimensionais que se contraem e se expandem na mesma superfície. Estes planos podem ser vistos e sentidos em superfícies milimétricas (chegando ao micron) ou podem crescer e existir ilimitadamente no espaço em que se situar (Montez Magno, comunicação pessoal, Janeiro 2011).*

A visão construtiva de Magno desloca a noção de *inframince* como conceito



**Figura 1** Montez Magno: *Microplanos*: Transparência em lâmina de acetato, 2007; 21x30 cm x 1mm. Foto: Fonte Própria, 2011.

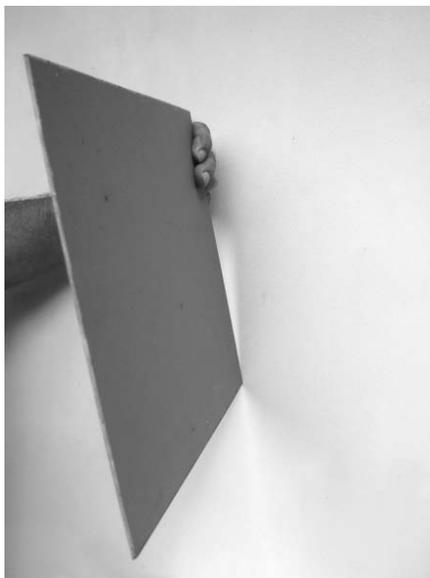
para o campo material. Porém, na medida em que o artista aumenta deliberadamente a espessura do suporte, os *Microplanos* se expandem, caminhando para a situação limite de se transformarem em um cubo (sólido platônico) com seis faces idênticas e em perfeito equilíbrio.

Paradoxalmente, é o aspecto construtivo que vai restabelecer o sentido conceitual da obra.

## 2. Os inframincos segundo Duchamp

A fonte para o entendimento do termo *inframince* são as *Notas* escritas pelo próprio autor. Publicadas em 1980, são um conjunto de textos e apontamentos, feitos entre 1935 e 1945, e conservados por Duchamp até sua morte em 1968. É o único documento em que ele deixou registrados quarenta e seis exemplos de fenômenos *inframince*, permeados por sintéticas e lacônicas definições. Assim, para Duchamp, são *inframincos*:

*O calor do assento que se acaba de deixar; (1989, nota 4); A diferença (bidimensional) entre 2 objetos feitos em série, saídos do mesmo molde; (1989, notas 18); Calças de veludo – seu zunido agudo (no andar) pelo roçar das duas pernas é uma separação inframince indicada pelo som (1989, nota 9); Quando o fumo do cigarro cheira também a boca que o exala, os dois cheiros se casam por inframince (nota 11); Portas do metrô: as pessoas que passam no último momento*



**Figura 2** Montez Magno: *Microplanos*: Acrílica s/ papel-cartão 2007. 23,5x35cmx2mm. Foto: Fonte Própria, 2011.

**Figura 3** Montez Magno: *Microplanos*: Acrílica s/contraplacado, 2007; 44x42cm x1cm. Foto: Fonte Própria, 2011.

*(nota 9): O intercâmbio entre o que se oferece ao olhar, toda a ação para oferecer aos olhos (em todos os campos) e o olhar glacial do público ( que percebe e esquece imediatamente). Esta troca tem o valor de uma separação inframince (querendo dizer, quanto mais admirada e olhada é uma coisa , menor a possibilidade de existência de separação inframince (nota 10) (Duchamp, 1998: 21-27).*

A amplitude do fenômeno, seja sinestésico ou pertencente ao domínio da especulação da materialidade, adentra os domínios da ciência e da poesia, da percepção e da representação.

Glória Moure afirma que “o *inframince* é imenso em sua ínfima infinidade, transborda todas as realidades, acolhe a energia da poesia, conjura e assiste o aleatório, reúne e separa todas as dualidades” (Duchamp, 1998: 11)

A dualidade nas operações *inframince* se funde e, ao mesmo tempo se afasta, por meio de um frágil intervalo de transição, quase sempre imperceptível, senão por sensibilidades mais delicadas.

Ao dizer que ‘os odores são mais infra leves que as cores,’ Duchamp cria uma escala de sutilezas entre os *inframinces*. Mas, ao se aproximar da materialidade, atingem maior sutileza através da transparência: “Os *inframinces* são diáfanos e algumas vezes transparentes” (Duchamp, 1998: 35-37).

### 3. Os *inframince*s e suas contribuições

Constatar a existência de operações *inframince* em diversas esferas nos estimula a investigar os desdobramentos do fenômeno para além do campo das artes.

O Prof. João Souza Cardoso, vincula os *inframince*s à quarta dimensão (campo da física), ao constatar que:

*A quarta dimensão seria um estágio mais complexo que o mundo tridimensional mas que, vedando-se-nos a uma experiência física directa, só poderia ser abarcado por dedução ou por imaginação.*

*Em notas posteriores (entre 1935 e 1945), ainda relacionadas com a quarta dimensão, Duchamp refere o *inframince* (noção criada pelo próprio e fulcral na sua obra, que só raramente comentou) como realidade ligada às pequenas nuances surgidas entre as coisas (Cardoso, 2003).*

Na música, Maria Raquel S. Stolf, correlaciona o conceito de *inframince* a certos intervalos sonoros. Para ela:

*Os silêncios, no plural. Camadas de cílios, camadas de vento, camadas *inframince* de sons, Se *mince* significa algo sutil, tênue leve, muito pequeno, mas também algo de pouca importância, algo *inframince* é algo com espessura abaixo do sutil, abaixo do transparente, quase imperceptível, um mínimo que subsiste, que insiste (Stolf, 2008).*

Na arte, encontramos poéticas *inframince*, independentemente dos materiais utilizados, ou do grau de sofisticação com que foram construídos. São exemplos a série *Droguinhas* de Mira Schendell, ou *A Coleta da Neblina* de Brígida Baltar, as projeções solares de Olafur Eliasson, as *Naturezas Mortas* de Morandi, obras que se distanciam do sensacional, e evocam discrição e delicadeza, cuja essência extrapola a materialidade do suporte para atingir nuances conceituais sutis, que passam despercebidas ao observador menos atento.

### Conclusão

Vemos aspectos singulares nos Microplanos: a sua existência material, como visualidade, por elementos pictóricos e objetuais; a flexibilização das faces de transição, como um questionamento em torno da dimensão *inframince*; a natureza heterogênea do *inframince* atuando nos campos da arte e da ciência.

Vemos outras possibilidades de ampliação da noção de *inframince*, à medida em que, perceber a sutil delicadeza - que reside no território do quase imperceptível, do ínfimo que é infinito - equivale a refletir no mínimo que é mais, ou nas operações que se afastam do sensacional, por isso mais intimistas.

Se a existência do *inframince* nos faz refletir sobre a agudeza da percepção, também somos atraídos a pensar no seu contrário, ou seja, no olhar desatento da maioria, sobrecarregado pela excessiva sobreposição de informações superfi-

ciais, uma das marcas da contemporaneidade. Isso nos conduziria a futuras indagações presentes em outras esferas do saber.

Perceber a expansão da noção inframince é no mínimo enriquecedor para pesquisas no campo da arte, território de coexistência de todas as áreas do conhecimento humano.

### **Referências**

- Duchamp, Marcel (1998). *Notas*.  
Madrid: Tecnos, ISBN: 84-309-1701-2.
- Stolf, Maria Raquel da Silva (2008)  
"Assonâncias de Silêncios: entre a palavra pênsl e a escuta porosa."  
*Informática na Educação Teoria e Prática* [Consult.2011/01/26] Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/>
- Cardoso, J.S. (2003) "A Quarta Dimensão"  
*Duas Colunas* nº 11, mai 2004. [Consult. 2011/01/21] Disponível em <http://www.virose.pt/tudela/tex4dimensao.html>

### **Contactar o autor:**

[betegouveia@hotmail.com](mailto:betegouveia@hotmail.com)

# Negro Agudo

Joana Maria Pimentel Batel

Portugal, mestre em Filosofia- Estética pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e licenciada e Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Em 2003 o bailarino e coreógrafo português João Fiadeiro apresentou-nos *I am here*. A peça tinha por mote a obra de Helena Almeida. De imediato, o desenho mostra a sua soberania, primeiro na linha que contorna o corpo dançante, depois na mancha negra que alastra até cobrir todo o espaço e todo o corpo do bailarino. Corpo e matéria fundem-se realizando a metáfora do acto criador. Esta comunicação pretende compreender essa diluição do corpo e da matéria plástica.

**Palavras-chave:** desenho, corpo, acção.

**Title** *On João Fiadeiro's dance piece 'I am here'*  
**Abstract** In 200, the Portuguese dancer and choreographer João Fiadeiro performed his one-man show *I am here*. The show derived from Helena Almeida's art work. Immediately, drawing shows its sovereignty, at first, as the line that contours the moving body, afterwards, as the black stain that spread out covering the entire space and the whole body of the performer. Body and matter fuse, producing the metaphor of the creative act. This essay seeks to understand this fusion between body and visual matter.

**Keywords:** drawing, body, action.

## Introdução

*I am here* é uma dança, mas também um longo desenho que instrumentaliza o corpo do bailarino, de modo a este se transformar em tinta negra que desliza e se desfaz na superfície de papel. Esta comunicação procura perceber de que modo esse corpo, que começa por pairar como pó e termina grave como um torrão, perde o seu pleno direito em favor da matéria do desenho.

João Fiadeiro nasceu em Paris em 1965. A sua formação artística divide-se entre Lisboa no Ballet Gulbenkian e no Peridance, em Nova Iorque. Entre 1986 e 1989 integra a Companhia de Dança de Lisboa e o Ballet Gulbenkian, onde ao lado de Vera Mantero, Clara Andermatt, Olga Roriz e Paulo Ribeiro, desenvolve os novos procedimentos artísticos da chamada “Nova Dança Portuguesa.” Em 1990 cria a companhia de dança contemporânea RE.AL, que produz as suas peças e se afirma como estrutura de formação, investigação e criação artística. As suas criações foram apresentadas em diversos festivais e teatros, donde se destaca a estreia de *I am here*, no Centre Georges Pompidou, em 2003.

## Um negrume

o poeta é  
 uma sombra  
 um perfil  
 um desaparecimento  
 mas  
 sobretudo  
 a despedida mão feita poema (Ana Hatherly, 1994)

Em 2003, o coreógrafo português João Fiadeiro apresentou-nos a peça *I am here* (Figura 1). Ela começa com o bailarino de costas para o público e iluminado por um potente foco de luz que projecta atrás de si a sua sombra negra, alongada e imensa, enquanto toda a sala se encontra em penumbra. A imagem permanece durante largos minutos até a luz enfraquecer dando lugar à escuridão. A negrura ecoa sons duros, secos que sugerem o arrepio da ponta de um lápis na superfície do papel. Trata-se da obra *Vê-me* da artista Helena Almeida, que a peça *I am here* evoca. De repente acende-se e apaga-se uma luz branca, rápida. Segue-se mais um momento negro até que se acendem as luzes brancas do cenário. Uma longa tira de papel cenário serve de caixa branca, o espaço que o bailarino tem para dançar. Fiadeiro sai do lugar onde estava para ir desenhar na parede em frente a si a imagem captada aquando do *flash* de luz. Parte sem levar consigo a sua sombra, ficando esta presa ao chão, ao desenho daquela presença que já lá não está. A sombra “ficou sozinha” (Fiadeiro, 2004: 19).

A sombra de Fiadeiro permanece, transformando-se, desta feita, em desenho. A figura tinge a superfície branca com pigmento negro; estendida no chão, ela sustenta o espaço de atelier, delimitado pelo papel cenário, onde o bailarino repetidamente ensaia diferentes movimentos. Depois de cada movimento, o bailarino retoma a posição inicial. Após a luz se apagar, inicia de novo a dança, espalhando o pó preto para lá da forma humana e originando o aparecimento de outros rastros.

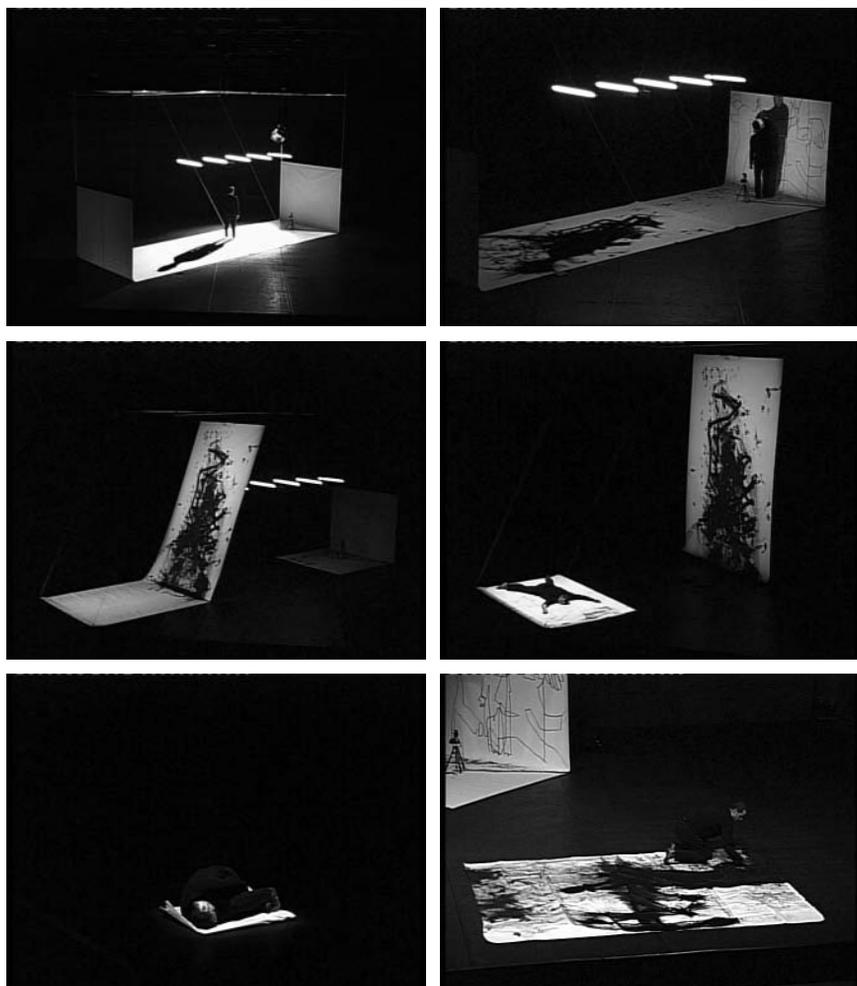
“A sombra tem sempre uma forma, a do corpo que a deita” (Ponge, 1996: 99). A longa figura negra de sombra que João Fiadeiro, imóvel diante do forte raio de luz, deixa atrás de si, coloca-nos perante um corpo concentrado na sua imobilidade, concentrado naquela figura de sombra pois qualquer movimento poderia denunciar a realidade de que a sombra era feita. Na peça *I am here* o desenho vai acontecendo, não apenas por meio da mão, mas pelo *despedido corpo feito desenho*. A imobilidade do corpo é o corpo-desenho, o corpo próprio tornado mancha negra. Quando momentos depois, logo após o instante fotográfico assinalado por um clarão, Fiadeiro sai do seu lugar e da sua imobilidade, o bailarino transforma-se em corpo-dança. A peça parece construir-se entre estes dois actores: aquele que desenha e aquele que dança; temos os gestos da dança e os

do desenho, o corpo e o pigmento. A partir daí trata-se de recompor as figuras.

João Fiadeiro volta então ao seu lugar de sombra. Volta sempre. Volta na luz clara do foco, porque durante a 'noite' o bailarino perde a sua sombra e não estando vinculado a ela pode fugir para dançar pelo espaço. Acontece aqui, porém, numa fina tensão, senão mesmo uma fusão, do corpo dançante e do corpo desenhador, pois os movimentos que o bailarino executa, mesmo que o corpo flutue pela graça da dança, é ainda um corpo grave que deixará traçado no chão branco o caminho dos pés. Essa fusão indistinta prolonga-se ainda no som amplificado da respiração do bailarino. O que é que isto quer dizer? Helena Almeida (não podemos esquecer que *I am here* parte da obra da pintora) produziu durante os anos de 78 e 79 um conjunto de obras a que chamou *Sente-me*, *Ouve-me*, *Vê-me*, e nelas compôs as diferentes situações em contextos suspeitos. Os três títulos dão expressão ao apelo da artista, como se ouvíssemos directamente dela o pedido para nos deixarmos guiar por ela. Ela diz *Sente-me*, e nós vemos que as suas mãos atadas deparam-se com objectos do ofício: o pincel, a tesoura, a caneta e a faca; diz *Ouve-me*, e vemos dezasseis fotografias de um grande plano de metade do seu rosto e onde lemos, na palavra inscrita sobre o rebordo da sua boca, o chamamento inaudível para a escuta; diz *Vê-me*, e um som seco traz à memória a imagem do lápis a arranhar o papel. A peça de João Fiadeiro inicia ao som de *Vê-me* e prolonga-se no escuro (no decorrer do espectáculo) com a respiração cada vez mais ruidosa e sofrida, sugestionando a imagem do esforço cada vez mais intenso e do corpo do bailarino cada vez mais presente.

Mas à medida que Fiadeiro vai dançando na sua própria sombra, vai espalhando o pigmento pelos bordos (Figura 2), vai permitindo ao pigmento "fugir da sombra" (Pontbriand, 2004: 34). Marcas dos pés, manchas arrastadas, encrespadas, velozes começam, a cada sequência na escuridão, a sair da figura negra. São rastros da dança, imagem dos movimentos do bailarino. Esse é um dos paradoxos que *habita* a peça *I am here*: o rasto dá lugar ao *rasto*. As sombras em geral tem essa qualidade especial de ser indício da presença de algo; na relação luz-sombra dá-se a visibilidade de um corpo, no entanto, ela tem a negrura do vazio sideral. Ao negro é imputado o oco, o vazio, o vácuo, da caverna, do poço, mas, curiosamente, é no vazio do branco "que o negro assinala a presença." No espaço do desenho o negro faz a imagem enquanto o branco é o espaço de ausência, é o "vazio primordial" (Gil, 2005: 268) onde se acumulam os esforços, as energias, que se oferecem ao desenhador; é um espaço intensivo, onde o negro é indício, vestígio, apontamento.

A segunda parte da coreografia inicia com o corte literal do espaço anteriormente de 'atelier,' fazendo elevar do chão o desenho até este adquirir uma verticalidade pictórica (Figura 3). Entretanto, o pigmento em excesso escorre para o sopé do desenho. Segue-se outro corte, desta feita com a folha do desenho onde a figura negra jaz. A caixa branca está, assim, desfeita e o bailarino ocupa, agora,



Figuras 1 a 6 *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).

uma clareira aberta (pelo papel que sobrou na reconversão cenográfica) no vão negro do palco. Fiadeiro dobra, então, ao meio o plano branco e deita-se num dos seus extremos; depois estende-se de braços e pernas bem abertos (Figura 4); volta a dobrar a folha segundo um eixo paralelo ao primeiro e deita-se de barriga para baixo e tronco soerguido pelo apoio dos braços; dobra uma vez mais o papel, desta vez sobre o lado maior, mas pelo meio segura, por alguns segundos, a metade que vai rebater. O espaço torna-se pequeno e o bailarino senta-se. Na dobragem seguinte, Fiadeiro fica, por momentos, encarcerado na chapa branca do papel; sai então, e o espaço transforma-se num alvéolo que acolherá o corpo do bailarino, dobrado, com os joelhos encolhidos até ao queixo, tal como o corpo de Robinson Crusoe (Michel Tournier), que após sucessivas experiências conseguiu, por fim, acomodar-se no ventre de *Speranza* (Figura 5). As últimas dobragens só permitem ao bailarino pôr-se primeiro de joelhos e depois de pé.

No terceiro momento da peça, Fiadeiro agarra o grande envelope de papel e leva-o para outro lado do palco. Toda a acção anterior é desfeita pela desdobração do lençol de papel, onde dentro dele está ainda o resto do pigmento que excedeu. O bailarino apressa-se a espalhá-lo sobre a superfície branca (Figura 6), que aos poucos vai-se transformando num manto de um *negro agudo* e húmido. A seguir cobre os pés, o pescoço e as orelhas e recolhe-se, de novo na posição de feto, no ventre do desenho.

Ora, neste último passo da peça, o bailarino segura nos braços o lençol de papel dobrado como se segurasse a sua própria mortalha. Ao deter-se diante de nós (público) aviva-se a dúvida de nos estar a oferecê-la, ou, se nem sequer nos olha, parece encontrar-se, antes, num estado de transe. Por fim, o bailarino decide estendê-la, e ao fazê-lo desperta de novo a atenção sobre o pó negro. Fiadeiro entra de novo no plano branco, acocora-se e começa a espalhar grandes vagas negras do dióxido de ferro, todavia, não há no rosto nem nos gestos do bailarino, ansiedade ou resignação, o que significa que não há um cerimonial, mas um expediente, uma preparação, quase indiferente, do seu destino. Enquanto se mascara com o pigmento, cobrindo o pescoço e as orelhas olha-nos com a ironia de poder desaparecer aos nossos olhos, sem nada podermos fazer. O desaparecimento é completo, quer da figura, quer do seu corpo, nada sobra, apenas o negrume sepulcral. O corpo transforma-se, então, em matéria negra, plástica, num coágulo de tinta num godé.

Este desaparecimento no pigmento, este retorno à terra, não como sepulcro mas como útero é uma passagem, uma transformação do seu corpo em matéria criadora, isto é, em matéria viva: tinta-da-china, grafite, pigmento, movimento, som. Quando a tinta-da-china pousa no papel e começa a espalhar-se, na escrita, no desenho, é como se os artistas nascessem de novo. É o seu corpo que se expande na infinitude da folha branca, ou se contrai na negrura do pigmento. Acontece, assim, uma dupla captura: o homem capta o mundo e é capturado

pelo mundo, ele olha para as coisas porque as coisas o cativam e nesse momento o homem perde toda a relação do espaço em que se encontra, do tempo a passar, ele desaparece para dar lugar ao instrumento dos instrumentos: o corpo. O corpo que desbrava a terra, cava e cultiva, caça, dança, constrói ferramentas, canta, desenha, pinta, escreve; é o corpo todo que age em cada gesto.

### Conclusão

No poema *Primeiro esboço de uma mão* Francis Ponge apresenta de modo muito claro a plasticidade da mão:

*O homem tem as suas bielas, as suas charruas. E a sua mão para os trabalhos de rigor.*

*Pá e pinça, croque, remo.*

*Tenaz carnuda, torno.*

*Quando uma faz de torno, a outra faz de tenaz.*

*É também esta cadela que por tudo e por nada se deita de costas para nos mostrar o ventre: palma oferecida, a mão estendida.*

*Servindo para agarrar ou para dar a mão, a mão para dar ou agarrar*

(Ponge, 1996: 75).

A mão e o corpo, todo o corpo, empreendem a exigência de cada objecto, são ensinados por ele a acertar o lugar do olhar, da respiração, a inclinação do corpo. Ora, a mão tem de facto protagonismo na acção de desenhar; nela convergem todas as forças do corpo que entretanto se transforma numa espécie de mão-corpo-olho, mão-corpo-pele, mão-corpo-boca, mão-corpo-ouvido e que por isso é também mão-corpo-acção. Dito de outro modo, a mão que escreve, que desenha, que age, não é apenas dispositivo que produz a inscrição, uma parte do corpo que realiza a acção. Ela própria é já inscrição e acção, dado todo o corpo desaparecer para dar lugar, tão somente, à linha, mancha, cor, movimento.

Em *I am here*, o corpo pára porque é sombra, voa porque é pó, planifica-se porque é mancha impressa na folha branca, mascara-se, por fim, e é borrão negro. É o desenho transformado em dança.

### Referências

Gil, José (2005) *«Sem Título» Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 972-708-833-3

Hatherly, Ana (1994) *Volúpsia*. Lisboa, Quimera Editores. ISBN: 972-589-041-8

*I am here*. João Fiadeiro (2004) Lisboa: Centro Cultural de Belém. ISBN: 972-8176-91-0

Ponge, Francis (1996) *Alguns Poemas*. Lisboa: Edições Cotovia. ISBN: 972-8028-56-3

Tournier, Michel (1992) *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 972-708-168-1

### Contactar o autor:

joanabatel@yahoo.com

# A Corte do Norte: Identidade e Ausência

Ana Carolina Martins

Portugal, realização e escrita para cinema. Mestranda em Estudos Literários e Culturais,  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC).

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo constitui uma abordagem temática sobre A Corte do Norte, romance de Agustina Bessa-Luís e filme de João Botelho. Aposta-se, assim, não na análise de argumento, mas numa exposição sobre o tratamento da (re)construção identitária para a criação de novas narrativas.

**Palavras chave:** (re)construção, identidade, narrativa

**Title** *On the film A Corte do Norte: identity and absence*

**Abstract** This article constitutes a thematic approach to A Corte do Norte, both the novel, by Agustina Bessa-Luís, and the film, by João Botelho. Thus, instead of it focusing on an analysis of the screenplay, it is rather an exposition of the treatment given to the (re) construction of identity in the creation of new narratives.

**Keywords:** (re)construction, identity, narrative

## Introdução

Os autores de A Corte do Norte são a escritora Agustina Bessa-Luís e o realizador João Botelho. Agustina é conhecida pela sua ligação ao cinema de Manoel de Oliveira, aos filmes que este tem realizado baseados nas suas obras. Exemplo destes são Vale Abraão (1993), baseado no romance que Agustina escreveu em 1991, e Party (1996), baseado numa peça da autora que data do mesmo ano. No caso de João Botelho, a sua ligação à literatura é reflectida por um percurso que passa por filmes como Conversa Acabada (1980), baseado na correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, O Fatalista (2005) do original de Diderot Jacques le Fataliste e, mais recentemente, O Filme do Desassossego (2010), que marca o seu regresso à obra de Pessoa.

Ambos os autores vivem uma reciprocidade artística que passa precisamente pela interligação e reconstrução de formas e objectos de arte. A partir desta ideia surge o interesse de uma proposta de leitura de A Corte do Norte que seja uma visão atenta sobre aquilo que é a (re)configuração de uma identidade para demonstrar como o simulacro poderá ser criador de novos mapas narrativos. Parte-se, para isso, de uma alusão ao desaparecimento enquanto fonte de con-

tinuidade, para chegar, por fim, à ideia de que uma sucessão de fragmentos pode ser uma ponte para novas construções.

### 1. O desaparecimento

A Corte do Norte é a história de um desaparecimento. Esse desaparecimento foi delineado por Agustina Bessa-Luís e materializado por João Botelho. O que há de fascinante neste desaparecimento é que ele acaba por ser fonte de eternidade, no sentido em que vai permanecer um enigma ao longo de gerações. Não existindo um confronto directo com uma morte real, o desaparecimento deixa marcas. Na esteira de Baudrillard, podemos dizer que este desaparecimento conduz a uma ‘continuidade do nada’ (1996: 23), a qual será o motor para a criação infinita de narrativas que convergem numa estética do inacabado.

Quem desaparece nesta obra é Rosalina de Barros, baronesa de Madalena do Mar, a Boal de Cheiro e que em tempos fora a actriz Emília de Sousa. No fundo, é o desaparecimento de um simulacro.

A descrição de um processo de transformação identitária inicia-se com o encontro de Rosalina e Sissi, a Imperatriz da Áustria. Apercebendo-se da semelhança física das duas, Rosalina entra num processo de simulação, querendo tornar-se outra. Este processo transforma-se numa viagem interior que culmina com o seu próprio desaparecimento. Este é um processo emocional que dispõe de uma dinâmica inerente ao que o sujeito está a experienciar. O próprio conceito de Ê-motion, segundo Collot, é ilustrativo deste processo: “Comme son nomme l’indique, c’est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l’éprouve. Elle s’extériorise par des manifestations physiques et s’exprime par une modification du rapport au monde” (1997: 11).

Rosalina encontrou na Outra a possibilidade de reconfigurar o Eu, transportou-se para outra realidade e deixou-se envolver por uma experiência transdimensional que a encaminhou a uma identidade simbólica dotada de configurações próprias. Esta identidade faz parte de um processo de emancipação de si própria que passa pelo desvinculo da sua maneira de estar. Por este motivo, vamos também assistir a uma mudança de espaço. Rosalina retira-se para a casa da Corte do Norte para ficar como que numa incubadora, a fermentar o seu desaparecimento e o conseqüente (re)nascimento de Emília de Sousa. Este evento, porém, não trata apenas a transição de um Eu para um Outro, mas do desdobramento do Eu no Mesmo (Baudrillard, 1991).

Nesta transição de espaço, assistimos no filme a algo que não conseguimos aceder tão facilmente no livro. Através de um aperto de mão entre Gaspar de Barros, marido de Rosalina e João Sanha, ex-amante de Emília, podemos ver a união de Rosalina com Emília. Esta é uma união entre o eu e o seu duplo, o qual, segundo Baudrillard, é uma “figura imaginária [...] que faz com que seja ao mesmo tempo ele próprio e nunca se pareça consigo, que o persegue como uma

morte subtil e sempre conjurada" (1991: 123). Não podemos, portanto, descurar a hipótese de serem duplo uma da outra devido à particularidade de Rosalina ter sido Emília antes de esta ser Rosalina. É também por isto que as duas se unem na Judite de Caravaggio, forçando aqui mais um novo caminho narrativo. A figura de Judite, representada por Emília no teatro, é a figura-chave do assassinato de Holofernes, da castração do homem e da criação. Como Judite, também Emília e Rosalina castram os amantes. Todavia, elas são sobretudo, e como temos vindo a reconhecer, castradoras da realidade, circunstância que deixamos em aberto para ser desenvolvida no próximo capítulo.

## 2. Cartografia(s)

Visto que se fala em realidade, ou ausência de, é altura de nos focarmos numa outra abordagem acerca de uma outra forma de desaparecimento, aquela que tem o seu cerne na repetição.

A visão do simulacro é reforçada por Botelho quando opta por que todas as personagens centrais femininas com ligação a Rosalina sejam representadas pela mesma actriz (Ana Moreira), confrontando o espectador com uma infinidade de mulheres cujo olhar sobre o dito desaparecimento vai ser motivo de uma sucessão de novas realidades e de uma 'despersonalização da presença' (Dumas, 2002: 77) já patente na obra de Agustina. Esta opção funciona, também ela, como uma forma de narrativa, visto que esse agrupamento de corpos idênticos simboliza uma história comum, destacando a função narrativa de cada uma das personagens. O corpo é, portanto, aqui traduzido como um mero invólucro da identidade. A semelhança física das personagens representadas por Ana Moreira (Rosalina, Sissi, Rosamund, Águeda e Emília) reflecte a permanência do mistério, a perpetuação da memória e a resultante 'destemporalização do passado' (Dumas, 2002: 24) (Figura 1).

A estrutura cíclica da obra evidencia a ideia de um movimento perpétuo, um estado em que o tempo parece imobilizar-se, conferindo a todo o objecto literário e filmico aqui em causa a percepção de um estado permanente de duração. O que vai traduzir esta impossibilidade de conclusão são os vários discursos que surgem a partir da narrativa comum, inclusive o de Gramina Serena, filha de Rosamund, sobre a qual pesa o símbolo do infinito, pois é o último simulacro de Rosalina a que temos acesso.

As perspectivas pessoais da história base são fragmentos que deslocam constantemente o centro da narrativa, conferindo-lhe um movimento temporal que oscila entre o passado e o presente. Este movimento faz repetir o desaparecimento de Rosalina até à exaustão, cada vez mais fragmentado e ameaçador do todo da personagem e do romance (Dumas, 2002: 73). Apreendemos, então, que do excesso de repetição surge a ausência. Ou seja, cada uma das personagens representadas pela actriz é provida de uma geografia íntima própria, onde



Figura 1 Fotograma de *A Corte do Norte*, de João Botelho (2009).

todas as suas experiências, descobertas e memórias são impressas até que se dispersam por completo no mapa principal.

A ausência de Rosalina torna-a personagem presente, como se o corpo invisível se tornasse visível a partir da visão de quem olha para essa figura ausente. De notar que da ausência-presença de Rosalina partem todas as narrativas, que se interpenetram ou que originam cada vez mais bifurcações. Esta sucessão de discursos é um meio para construir novas simulações. Mais do que o livro, o filme constrói quadros da e na própria história que, para além de transmitirem a visão de Agustina e de incluírem as suas narrativas na imagem filmada, acabam por dar vida a um novo objecto e, assim, a uma nova forma de fragmentação das histórias já contadas. Daí que a percepção da ausência de uma realidade se torne mais clara no filme.

Ao ver-se materializado o que foi lido, a noção da transparência de Rosalina ganha dimensões que a fazem assumir as proporções de um objecto que é reproduzível até ao infinito. É por isso que se transforma Emília/Rosalina numa Judite castradora que põe fim à realidade una e dá lugar a uma quantidade de projectos que, ao serem observados mais de perto, nos permitem acompanhar uma diversidade imensa de outras realidades dispersas e desordenadas.

### Conclusão

De forma a sintetizar e a reforçar o que no artigo nos parece de maior interesse, podemos dizer que a recontextualização de narrativa(s) é o que gera e, em simultâneo, o que resulta de um processo de fragmentação do sujeito e do distanciamiento do real que lhe é inerente. Outro aspecto importante do que aqui

se expôs, é que a sucessão de (re)criações não se esgotou nas obras estudadas, mas prolongou-se pelos seus autores, (re)criadores de outros, e que se poderia também estender ad infinitum, caso pegássemos em cada pequeno tema que, por sua vez, continuaria a multiplicar-se.

### **Referências**

- Baudrillard, Jean (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Baudrillard, Jean (1996) *O Crime Perfeito*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bessa-Luís, Agustina (2008) *A Corte do Norte*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Botelho, João (2009) *A Corte do Norte*. Midas Filmes.
- Collot, Michel (1997) *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 11- 33
- Dumas, Catherine (2002) *Estética e Personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*. Porto: Campo das Letras.

### **Contactar o autor:**

maildacarolina@gmail.com

# Entretemps. Buits urbans i rastres de violència en l'obra de Xavier Ribas

Jordi Morell i Rovira

España, artista visual. Profesor del departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universitat de Barcelona.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resum** Xavier Ribas (Barcelona, 1960) especula al voltant d'allò visible i allò ocult en la representació fotogràfica. Dilueix els límits de l'espai urbà, posant la mirada en zones perifèriques, marginals o de trànsit i en la problemàtica social i la violència que aquests espais emanen. Les seves propostes, a partir de buits urbans i rastres de violència, habiten l'entretemps, representant espais físics o de memòria que es mouen entre la historicitat i la biografia.

**Paraules clau:** entretemps, buits urbans, rastres de violència, Xavier Ribas.

**Title** 'Entretemps' on the work of Xavier Ribas  
**Abstract** Xavier Ribas (Barcelona, 1960) speculates around the visible and the unseen in photographic representation. He blurs the boundaries of urban space, focusing on the outskirts, and the underprivileged and mobility areas, and the social problems and violence that emanate from these areas. His proposals, which deal with urban voids and traces of violence, inhabit inbetween times, representing physical spaces or spaces of memory that move from historicity to biography.

**Keywords:** inbetween times, urbans voids, traces of violence, Xavier Ribas.

## Introducció

*Sta. María de Iquique: Cap a una Arqueologia de la Violència*, és un dels projectes en marxa de Xavier Ribas on la representació d'espais físics o de memòria i de violència ens confirma l'interès de l'autor per aquests temes presents al llarg de la seva trajectòria. El llenguatge artístic de Ribas conflueix amb la mirada de l'antropòleg. S'aproxima a uns esdeveniments històrics mitjançant un procés de recerca minucios i de construcció pausada que es mou entre la historicitat i la biografia, indagant diferents fonts, com materials d'arxiu, imatges actuals, assajos històrics i crítics i històries de vida.

De l'obra artística de Ribas destaquen sèries fotogràfiques com *Concrete Geographies* (2009), *Nòmades* (2008), *Mud* (2006), *Estructures invisibles* (2006-2008)

o LC (2002-2003). Hi trobem de forma reiterada vestigis i rastres del context periurbà que tenen quelcom en comú: el teixit urbà, i la condició social contemporània, com a 'espai sedimentat' (Martin, 2007). La seva fotografia mostra situacions, però la seva lectura va més enllà del que és visible o de les aparences.

L'exposició *Rastres* (Fundació Foto Colectania, 2009), comissariada per Ribas, és una altra oportunitat per desvetllar obertament que tota fotografia, en si mateixa, és un rastre o una empremta. A través de les obres seleccionades de set artistes europeus argumenta que "la fotografia com a rastre o empremta de la realitat i la fotografia de rastres o empremtes de la història construeixen, inevitablement, discursos paral·lels, com per exemple sobre condicions socials, d'una banda, i sobre el mitjà fotogràfic, de l'altra" (Ribas, 2009: 147).

### 1. Buits urbans

Parlar de buits urbans és acostar-se a conceptes que no són gens estranys ni per urbanistes ni per artistes que prenen la ciutat i el teixit urbà com a camp d'acció. Els buits urbans – com els *terrains vagues* de Solà-Morales (Careri, 2007: 42) entesos com a llocs externs i estranys dels circuits i de les estructures productives – són una part fonamental del sistema urbà, i habiten la ciutat d'una forma nòmada, desplaçant-se cada cop que el poder intenta imposar un nou ordre (Careri, 2007: 181). A mesura que ens endinsem dins aquests espais, ens adonem que 'allò que anomenem buit no és tan buit com ens imaginem' (Careri, 2007: 185). Els espais buits són absència però alhora promesa.

La instal·lació *Nòmades* (2008, figures 1, 2 i 6) gira al voltant d'un buit, no només espacial sinó també temporal. La peça central està constituïda per una graella d'imatges, 33 fotografies en blanc i negre, on fa visible fragments d'un solar abandonat i en ruïnes. Ribas va cartografiar el solar destruït pels seus mateixos propietaris per evitar que continués l'ocupació per part d'un grup de gitanos romanesos. El paviment esmicolat mostra el que ha desaparegut i, d'alguna manera com 'les ruïnes, commemoren allò efímer, la vulnerabilitat i les mutabilitats' (Solnit, 2006: 123).

Ribas ens presenta un altre espai buit amb la sèrie *Mud* (2006, figura 3), el buit producte de conflictes i catàstrofes humanes. Aquesta sèrie ens acosta a la fascinació i a l'horror que sentim simultàniament davant la ruïna contemporània i els seus rastres. Està composta per 30 fotografies exposades en forma de graella i que mostren un sòl nu de fang ocre sec. Les fotografies van ser preses en el lloc on es trobava el poblat maya Panabaj, a la vora del llac Atitlan de Guatemala, el qual va ser sorprès per una allau de terra provocada per l'huracà Stan el 2005. L'indret va ser declarat oficialment fossa comuna, després que l'accident sepultés la major part dels seus habitants (Vogel, 2007: 157).

Ribas reivindica l'experiència del lloc (Martín, 2007), s'implica amb l'espai, i el seu caminar s'entén com a experiència estètica i compromesa.



**Figura 1** *Nòmades* (2008), detall, 1 impressió pigmentada 48 x 75,5 cm. Foto: X. Ribas.

**Figura 2** *Nòmades* (2008), vista instal·lació a ProjecteSD (Barcelona), febrer-abril de 2009. Foto: X. Ribas.

**Figura 3** *Mud* (2006), detall de la graella de 33 fotografies. Foto: X. Ribas.



**Figura 4** *Concrete Geographies I* (2009), imatge n° 8, Foto: X. Ribas.

**Figura 5** *Concrete Geographies I* (2009), imatge n° 24, Foto: X. Ribas.

**Figura 6** *Nòmades* (2008), detall, 2 impressions color, 76,5 x 60 cm. cada una. Foto: X. Ribas.

Aquest posicionament pren força en els espais de trànsit o interstícis de les sèries *Concrete Geographies I i II* (2009, figures 4 i 5). En aquestes dues sèries Ribas recorre les tanques que fan de frontera a Ceuta i a Melilla i és durant aquest transitar que ressegueix el contorn de l'espai, construint una idea contemporània de territori determinada per l'actual enginyeria geopolítica. Són passejos de mar a mar per seguir les tanques perimetrals frontereres d'aquests dos enclavaments territorials d'Espanya i de la UE en sòl africà.

## 2. Rastres de violència

L'obra de Ribas ens recorda els espais en conflicte que habiten les nostres ciutats, fent ús de la imatge fotogràfica per documentar la violència.

Ribas ens parla de violència, però sap molt bé que la violència no s'explica millor amb imatges violentes. Ell ho fa a través dels vestigis i dels rastres, producte de l'especulació urbanística o d'accidents, recollits en imatges fotogràfiques que fan aparent, a través d'absències o d'allò ocult, el que no es mostra.

Segurament els espais buits, producte de la violència de la especulació urbanística, no es podrien comparar amb espais buits productes de la guerra, però en ambdós casos la violència pren cos a través dels vestigis i dels rastres d'una acció passada.

La memòria és sempre incompleta, sempre imperfecta, i acaba convertint-se en ruïna (Solnit, 2006: 122). Qualsevol fotografia s'inscriu en un eix temporal, projectada cap el futur i carregada de passat. Les ruïnes, en canvi, serveixen com a recordatori i borrar-les equival a eliminar aquests mecanismes públics que desencadenen la memòria' (Solnit, 2006: 122).

A *Mud* (2006), la violència és fruit d'una catàstrofe natural mentre que a *Concrete Geographies* (2009), la violència resideix en la separació física del territori i en la manca de lliure mobilitat de la població.

A *Nòmades* (2008), el paisatge mostra l'empremta d'una agressió. La destrucció d'un espai per part de l'autoritat per evitar la instal·lació de gitanos romanesos registra un clar exemple paradoxal de violència controlada i legitimada, un dany significatiu a la propietat autoïnfringit pels seus amos per garantir el control de l'espai.

A *Santa María de Iquique: Cap a una Arqueologia de la Violència*, l'artista investiga l'àmbit de les explotacions de nitrats del desert d'Atacama, Xile. La dominació colonial ens transporta cap a les problemàtiques socials de precarietat i vulnerabilitat al voltant de les lluites de classe.

## Conclusions

Les propostes de Ribas habiten l'*entretemps*, representant espais físico de memòria que es mouen entre la historicitat i la biografia, la consciència històrica i l'experiència personal (Martín, 2007). El concepte d'*entretemps*, és el període

intermedi on l'espai o bé el temps romanen suspesos, on s'insinua el que va ser i ja no és, i el que serà però encara no ha esdevingut.

Els buits urbans són espais on tot és possible per la situació d'*entretemps*, ocasional i accidental. Els buits urbans habiten les ciutats, com a territoris de la narració, llocs també intermedis i d'identitat difusa, que ens situen en un temps sense límits reals, indrets de trànsit i de sensacions abstractes.

Els rastres sovint ens mostren la inestable realitat del present i la seva mutabilitat. De la mateixa manera que les ruïnes, la fotografia és un testimoni constant del pas del temps però en el cas de Ribas, les imatges del passat miren cap el futur i es troben suspeses entre 'dos moments d'anul·lació' (Barber, 2005).

### **Referències**

- Barber, Stephen (2005) "Zonas Periféricas"  
a *Xavier Ribas. Sanctuary*. Barcelona:  
Gustavo Gili. ISBN 84-252-2040-8  
[Consult. 2011-01-21] Text. Disponible  
a <http://www.xavierribas.com/>
- Careri, Francesco (2007). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona:  
Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1841-5
- Martín, Alberto (2007) "Xavier Ribas.  
Sanctuary" a *Camera Austria International*,  
n. 98. Graz: *Camera Austria*. [Consult.  
2011-01-21] Disponible a <http://www.xavierribas.com>
- Ribas, Xavier (2009) *Nòmades*. Barcelona:  
*ProjecteSD*. [Consult. 2011-01-21] Text.  
Disponible a [http://www.projectesd.com/index.php/exhibitions/detail/xavier\\_ribas\\_nomadas](http://www.projectesd.com/index.php/exhibitions/detail/xavier_ribas_nomadas)
- Ribas, Xavier [com.] (2009). *Rastros/Traces*.  
Salamanca: Fundació Foto Colectania; Caja  
Sol; Universidad de Salamanca. ISBN: 978-  
84-7800-266-5 [Consult. 2011-01-21] Text.  
Disponible a <http://www.xavierribas.com>
- Solnit, Rebecca (2006) "La memoria de las  
ruinas" en *Exit: imagen y cultura*, n. 24.  
Madrid: *Exit*. ISSN: 1577-2721
- Vogel, Felix (2007) "Xavier Ribas: Mud"  
a *Pavillion*, n. 10-11. Bucarest: *Pavillion*.  
ISSN: 1841-7337 [Consult. 2011-01-21]  
Disponible a <http://www.xavierribas.com>

### **Contactar o autor:**

[jordi.morell@ub.edu](mailto:jordi.morell@ub.edu)

# 8 • Geia

enquadramento

Luis Jorge Gonçalves

autores

Angels Viladomiu Canela

Joana Aparecida da Silveira do Amarante

Carla Maria Burfo de Cápua

Patricia Hernández Rondán

Jorge Cabrera Gómez

Rosana Gonçalves da Silva & André Felipe de Araujo Arraes

# Gea

Gea

Luís Jorge Gonçalves  
conselho editorial

*A Terra, a bela, ergue-se,  
De regaço vasto, ela que é firme base  
De todas as coisas. E da bela Terra brotou  
O Céu estrelado, igual a si mesmo,  
Para a cobrir totalmente e para ser  
A morada eterna dos bem-aventurados deuses*  
—Hesíodo, Teogonia - O Trabalho e Dias

*Gea* foi na mitologia grega a Mãe Terra, a Ordem, que gerou *Urano*, o Pai Céu, nascendo depois do Caos e representando, por isso, a Ordem após o Caos. *Brahmã*, no panteão hindu, é o deus criador que impôs a Ordem ao Caos. *Khonnum*, entre os Dogão do Mali, é a divindade que ordenou a criação da terra e do céu. Os egípcios entendiam que a terra tinha sido criada como um monte que emergia das águas do Caos original, *Isfet*, e a essência da sua civilização estava em evitar que as forças do Caos voltassem a dominar a Ordem e que o equilíbrio se rompesse.

A interrogação científica permitiu-nos através do cálculo e da observação olhar de outra forma para o Cosmos. Hipátia de Alexandria, Kepler, Copérnico, Galileu iniciaram um caminho que nos levou hoje, em última análise, a confrontar-nos com a nossa exiguidade, num Universo de escala e forças avassaladoras.

Mas a nossa *Gea*, ou seja, a nossa Mãe Terra, foi vista como resultado da Ordem estabelecida após o Caos. Essa Ordem foi o equilíbrio entre o dia e a noite, entre o Sol e a Lua, entre a seca e a abundância de água, entre as estações do ano. A arte representava esse equilíbrio, mostrava a Ordem, mas... desde o século XIX, com a Revolução Industrial, que esse equilíbrio se tem vindo a desfazer. Demorámos muitas dezenas de anos a ler os sinais... a Ordem podia dar origem ao Caos através da nossa interferência na *Gea*, na Terra Mãe, na Natureza.

Os artistas do *Land Art* procuraram retirar a arte do museu e transpô-la para a paisagem, como um acto criativo, as suas motivações não eram ecológicas. Hoje, a intervenção é uma reflexão sobre a nossa existência na natureza (Denis-Morel, 2010). A arte é filosofia transformada em imagens (Kosuth, 1969). O artista hoje interroga-se e intervém, apelando contra a indiferença. O artista torna-se também um activista contra o Caos.

É sobre este tema o artigo de Àngels Viladomiu, onde se reflecte sobre trabalho de dois artistas naturalistas e activistas que tratam das mudanças climáticas. Mark Dion e Hermann Josef Hack evidenciam as alterações climáticas. Hack, na intervenção “World Climate Refugee Camp,” em Berlim, 2009, procurou despertar as consciências para o mesmo problema, ou seja, a Ordem que se está a transformar em Caos, por via das mudanças climáticas.

O trabalho de Joana Amarante reflecte sobre a Ordem dum território através do projecto *Descartografia*, onde o objectivo é “a confecção de dois grandes mapas dos bairros e municípios que o terminal de ônibus escolhido por ‘E/Ou’ atendia.” Trata-se de uma intervenção artística sobre as pessoas onde os não-lugares se transformam em “lugares afetivos, com significância para todos.”

Essa afectividade à terra, aos territórios, aos espaços, está patente nos textos de Carla Buffo de Cápua onde, através da obra de Humberto Espínola, procurou entender a construção de uma identidade cultural, neste caso em Mato Grosso do Sul, onde se “aborda o universo indígena e revela aspectos do processo de hibridismo cultural.” É uma obra que cria laços identitários entre diferentes culturas, ou seja, cria uma Ordem afectiva.

Patricia Hernández Rondán escreve sobre Sila Chanto, para quem a intervenção artística “nos ofrece su visión crítica de los estereótipos instalados en vida cotidiana,” o que leva o artista à experiência das mais profundas angústias, ou seja, à reflexão sobre a Ordem.

Jorge Cabrera Gómez transporta-nos para o universo de Armando Reverón, artista venezuelano que criou uma atmosfera sensual e misteriosa, onde há um particular domínio da paisagem pintada ao ar livre, e do sexo, de que as bonecas de pano, com as suas intimidades, são uma parte dessa obra. Trata-se de um artista da Ordem.

Finalmente, Rosana Gonçalves da Silva e André Arraes transportam-nos para o mundo da música, através de Carrapa do Cavaquinho, e de como esta faz parte do processo social (Silva & Arraes, 2011), ou seja, mais uma vez do estabelecimento da Ordem, para evitar o Caos.

Neste conjunto de artigos *Gea*, a Ordem, é mantida, ou procura-se manter. A arte pode, por um lado, chamar a atenção para o perigo de a *Gea* se transformar no Caos, mas também dos processos de construção de *Gea*, da Ordem social, e de representação e crítica à Ordem social.

#### Referências

Barbara Denis-Morel (2010) “Une idée de Nature? L'écosystème exposé,” in *Écosystèmes, Biodiversité et art contemporain*, Aix-en-Provence.

Hesíodo (2005) *Teogonia - O Trabalho e Dias*.

Trad. José Ribeiro Ferreira e Ana Elias

Pinheiro. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Kosuth, Joseph (1991) *Art After Philosophy and After*, Collected Writings, 1966-1990. Ed. by G. Guercio. MIT Press. ISBN 978-0-262-11157-7.

**Contactar o autor:** luis.jg@fba.ul.pt

# Actituds artístiques davant el canvi climàtic: del naturalista a l'activista. Mark Dion / Hermann Josef Hack

Àngels Viladomiu Canela

España, artista visual. Doctora em Belles Arts. Professora,  
Departament d'Escultura, Facultat Belles Arts, Universitat de Barcelona.

Artigo completo submetido em 28 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resum** L'article explora les connexions entre art i canvi climàtic i mostra -mitjançant l'anàlisi de l'activitat artística d'aquests dos artistes- que la visió del canvi climàtic des de l'art contemporani aporta informació complementària a aquella proporcionada per la ciència, l'economia, o la política, alhora proposa noves estratègies comunicatives i activa la consciència de l'espectador mitjançant respostes poètiques per tal d'entendre millor el nostre planeta.

**Paraules clau:** art & canvi climàtic, eco-art, activisme artístic, art i ciència.

**Title** *From naturalism to activism: Mark Dion and Hermann Josef Hack*

**Abstract** The article explores the connections between art and climate change and shows, through analysis of the artistic activity of these two artists, the vision of climate change from the point of view of contemporary art, providing complementary information to that given by science, economics, or politics, while bringing new communication strategies and activating the consciousness of the viewer with poetic responses to a better understanding of our planet.

**Keywords:** art & climate change, eco-art, art activism, art and science.

## Introducció

L'impacte del canvi climàtic, l'acceleració dels pronòstics mediambientals i les imprevisibles pertorbacions associades, així com la constatació que tot plegat comportarà un canvi cultural en la vigent transició cap a un món diferent, ha repercutit en la pràctica d'un gran nombre d'artistes visuals contemporanis. L'article presenta algunes de les actituds artístiques davant d'aquest fenomen i posa èmfasi en el seu marcat caràcter transdisciplinari.

L'artista Mark Dion recupera la figura romàntica del naturalista i reclama des de l'art, temàtiques que en principi són monopoli dels científics, com per exemple, la biodiversitat; mentre que l'artista Hermann Josef Hack, lluita contra el canvi climàtic mitjançant l'activisme polític i es proclama Ministre del *Global Brainstorming*.

### Art & canvi climàtic

L'evidència que el canvi climàtic global determinarà en les properes dècades la manera com habitem al planeta és un fet. L'informe de l'IPCC (Grup Inter-governamental d'Experts sobre Canvi Climàtic) de l'any 2007, constata que el progressiu increment d'aquest fenomen és conseqüència de les activitats humanes. Sota aquesta evidència existeix un problema d'abast mundial, no tan sols per la intensitat del fenomen pronosticat, sinó també per l'extensió d'aquest. El procés acumulatiu de l'escalfament global és el resultat de llarg abast d'un sistema productiu i d'un creixement econòmic basat en un model insostenible. Justament la inseparable imbricació d'aquest fenomen amb el nostre sistema productiu és el que desencadenarà – de fet ja està provocant – canvis substancials en la nostra cultura.

La creixent consciència, entre la població mundial, que l'amenaça del canvi climàtic és tema clau prioritari, va estar molt ben representada en la portada de la revista *Time* (abril 2006). El provocatiu títol “be worried, be very worried” (preocupeu-vos, preocupeu-vos molt) venia acompanyat d'una de les més clares icones de l'escalfament global, la imatge d'un ós polar sobre un minvant illot de gel a la deriva. “Emissions de CO<sub>2</sub>,” “escalfament global,” “desgel de les glaceres,” “Forat d'Ozó,” “augment del nivell del mar” esdevenen conceptes clau que dominen i protagonitzen el discurs actual. Alhora paraules com “sostenible,” “ecologia,” “verd” han esdevingut tan versàtils i mancades d'ideologia que davant de la banalització del seu ús ja no ens causen efecte. Tal com ens diu Flannery (2006: 30), un dels majors obstacles per abordar el canvi climàtic és que aquest s'ha convertit en un clixé molt abans de ser entès.

Darrerament molts artistes han considerat aquestes temàtiques com a motiu central de les seves activitats, en major o menor grau d'implicació, fent ús d'estratègies comunicatives molt variades i àmplies. Tanmateix la creació de plataformes artístiques, així com la celebració d'exposicions que aborden aquestes temàtiques, constaten la importància i actualitat del tema.

La idea de canvi climàtic intrínsecament comporta transversalitat i multidisciplinarietat. La lluita per pal·liar aquest fenomen ha implicat molts sectors de la societat, col·lectius i disciplines. En aquest procés l'art també ha volgut estar present com aglutinador de perspectives diverses, com també aportant estratègies i respostes diferents. El gran avantatge d'aquestes estratègies artístiques és que els artistes poden actuar o reaccionar davant d'aquests camps problemàtics sense establir dependències directes amb allò polític o econòmic.

## Del naturalista a l'activista

Alguns d'aquests artistes han estat més sensibles a aquests temes arran del seu interès o proximitat a les ciències naturals, d'altres a conseqüència de la seva implicació social o activisme polític. Garraud (1993: 99) diu que un factor decisiu entre molts dels artistes que han dirigit la seva recerca escultòrica o trajectòria artística cap a la natura, ha estat un predilecció per les ciències naturals, sovint ja des de la infantesa i posa l'exemple del cas de Joseph Beuys.

A continuació s'analitza com responen de manera diferent els artistes Mark Dion i Hermann Josef Hack, el primer amb actitud reflexiva i analítica mitjançant una mirada irònica, el segon amb l'acció activant projectes participatius que interactuen en l'àmbit social.

Segons l'artista americà Mark Dion, la «Natura» és una categoria cultural que no està sota el monopoli dels científics. L'interès per les ciències naturals i el museus d'història natural estan en el nucli del seu treball. La taxidèrmia, les composicions taxonòmiques, l'ús d'hàbitats i diorames, presentacions biogeogràfiques, la *Wunderkammer*, la teoria de l'evolució, la història de l'ecologia, tots ells són mètodes i recursos que serveixen a l'artista per posar en qüestió el nostre lloc a la natura.

Científic, biòleg, arqueòleg, caçador o arxiver són algunes de les actituds adoptades per l'artista. L'art de transformar-se és una estratègia central en el seva praxi artística, que li serveix en la construcció d'un caràcter, d'una personalitat, d'una escena. Per Dion la instal·lació és la forma d'art més adequada per aconseguir transmetre la representació d'un temps passat i d'un caràcter o personalitat.

Una part important de les seves obres giren entorn de l'amenaça del medi ambient i l'extinció de la diversitat de les espècies a conseqüència del colonialisme, la industrialització, el capitalisme, etc. L'any 1993 realitza el projecte per al Zoo d'Anvers i *La Biblioteca d'ocells d'Anvers* (Figura 1). En el primer intervé directament en l'aviari del zoo, en l'altre crea un espai expositiu sense barreres entre els espectadors i els ocells. Tots dos escenaris il·lustren la història d'un passat bàrbar, on el comerç lucratiu d'ocells exòtics en el segle XVI va tenir conseqüències nefastes en la preservació de determinades espècies.

El projecte *Tasting Garden* (Yorkshire, 1996) té una clara voluntat interdisciplinària, es situa en un territori mixt, meitat hort, meitat obra d'art: el jardí esdevé l'obra d'art, l'obra d'art és l'apreciació gustativa dels fruits del pomerar. Aquest peculiar enjardinament està dedicat a varietats d'espècies arbòries absolutament particulars, marcades per l'estatus de rares – poc comú –, amenaçades, en perill o extingides.

En el paper d'investigador de camp, des de fa uns anys, es dedica a recol·lectar objectes, una mena d'arqueologia de restes culturals. Més que una declaració crítica (statement) de la nostra societat superficial es tracta d'evidenciar que no saltres som una part del passat però també existeix una part de futur en nosal-



**Figura 1** Instal·lació *The Library for the Birds of Antwerp* de Mark Dion. Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp, 1993.

tres. La nostra societat deixarà sens dubte el major llegat material com cap altra societat ho ha fet anteriorment.

Dion aconsegueix presentar-nos amb sagaç anàlisi aquell tracte, sovint cruel, que l'home a conferit a l'entorn. Planteja preguntes i ironitza respecta el tracte cultural d'allò que encara entenem per "natura."

D'altra banda, l'artista alemany Hermann Josef Hack (1956), a concentrat les seves activitats artístiques en la lluita contra el canvi climàtic. Hereu de l'activisme ecològic de Joseph Beuys, del que va ser deixeble, reconeix la influència de les idees fonamentals del pensament beuysià, com ara l'escultura social, el concepte ampliat de l'art, la creativitat com a únic capital i la idea de l'art com activitat política.

L'any 1991 inicia el Projecte *Global Brainstorming* que li servirà de sostre de totes les seves futures accions i del qual s'auto-proclama ministre. La Globalització i els "Networks" vinculats a temes mediambientals esdevindran el seu principal interès. Aquest projecte es concep com a plataforma per establir una xarxa mundial amb el màxim de connexions, i amb la participació de qualsevol persona o col·lectiu interessats.

Hack desenvoluparà diverses formes d'interacció artística d'àmbit social fent ús de medis de comunicació com l'Internet, el fax, la videoconferència, les connexions per satèl·lit, etc. Part dels projectes artístics més actius en el camp de la reflexió crítica sobre l'ús dels mass-media han estat fonamentats en la creença que és possible solucionar molts dels problemes de la societat mitjançant una



**Figura 2** Intervenció World Climate Refugee Camp de Hermann Josef Hack. Pariser Platz, Berlín, 2009. Font: transmediale09, 26.1.2009 Foto: Hack.

comunicació pública diferent basada en la creació d'entorns d'intercanvi d'opinió. *Art is to change what you expect from it* ens recorda.

L'any 1994 va organitzar juntament amb el vaixell d'investigació "Polarstern" i el Museu de Ciències Naturals Koenig de Bonn, la primera videoconferència via satèl·lit de caire obert i en un espai públic. Els visitants del Museu accedien a la connexió en directe amb els científics de l'Antàrtida mitjançant una gran pantalla situada dins del Museu.

Un any més tard realitza un projecte d'Internet sota el títol *El Forat d'Ozó com a Escultura Global*. En aquest volia fer visible com el comportament de cadascú de nosaltres contribueix donant forma al forat de la capa d'Ozó. La llavors Ministra de Medi Ambient de la Bundes Republik, Angela Merkel, no va mostrar cap sensibilitat ni comprensió a aquesta iniciativa artística. Recordem que aquest mateix any aquesta política esdevindria presidenta de la primera reunió de les COP (Conference of the Parties, The United Nations Climate Change Conference) celebrada a Berlín.

Des de l'any 2007 es l'impulsor de l'acció *Climate Refugee Camp* que ha portat a terme en espais públics de diverses ciutats amb la participació de voluntaris i col·lectius. L'ús d'un llenguatge concís i directe en les seves imatges així com l'emplaçament estratègic de les seves accions estan dirigits a aconseguir el màxim ressò mediàtic i repercussió social (Figura 2).

Només amb l'art podem pal·liar el fenomen, ens diu Hack i recull la frase del

seu antecessor Beuys: *cada home és un artista...* entre tots junts podem donar una altra forma al món. El seu missatge és clar: *Only Art will stop climate change*.

La majoria dels projectes dels darrers cinquanta anys, en els quals es reflectien qüestions mediambientals i/o ecològiques van tenir lloc fora del cub blanc. Segurament l'actual amenaça global de l'ecosistema ens està conduint cap a la formació d'una ètica de la responsabilitat pràctica més enllà del fet estètic en l'espai natural. I en aquest procés l'art té una important tasca.

#### Referències

AAVV(1997) *Mark Dion*. London: Phaidon.

Flannery, Tim (2006) *La amenaza del cambio climático. Historia y futuro*. Madrid: Taurus.

Garraud, Colette (1993) *L'idée de Nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion.

#### Contactar o autor:

angelsviladomiu@gmail.com

# Táticas de re-pertencimento na comunidade

Joana Aparecida da Silveira do Amarante

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

Artigo completo submetido em 20 de Janeiro e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** A proposta "Descartografia" do coletivo "E/Ou," com intervenções em terminais urbanos, permitiu às pessoas um novo olhar para o território no qual habitam. Partindo dessa experiência, podemos refletir sobre o desaparecimento do sentido de comunidade e seu posterior reaparecimento através dessas intervenções que instigam um olhar crítico para o território, não como um espaço demarcado e estático, mas sim, móvel e dinâmico tanto socialmente quanto espacialmente.

**Palavras chave:** E/Ou, Descartografia, não-lugares, comunidade, mapas afetivos.

**Title** *On 'Descartografia,' from 'E/Ou': finding ways to new community binds*

**Abstract** The proposition "Descartografia" made by the artist collective "E/Ou," by intervening in urban terminals has enabled people to have a new perspective of the area in which they live. From this experience we can reflect on the disappearance of the sense of community and its subsequent reappearance through these interventions that instigate a critical view on the territory, not as a static demarcated area, but rather as dynamic and mobile, both socially and spatially.

**Keywords:** E/Ou, Descartografia, non-place, community, affective maps.

## Introdução

O presente artigo pretende abordar o projeto *Descartografia* do coletivo de artistas *E/Ou*, formado por Newton Goto, Claudia Washington e Lúcio de Araújo.

O projeto nos permite uma reflexão sobre o desaparecimento das comunidades e sua posterior transformação em *não-lugares*, que para Marc Augé, são os territórios não vivenciados, os lugares esquecidos socialmente, que através de proposições artísticas que contam com a participação da população, permitem seu re-aparecimento como um território afetivo, um espaço vivenciado.

## 1. Proposta do coletivo E/Ou

Em 2008, o coletivo *E/Ou* foi convidado, assim como outros artistas, para

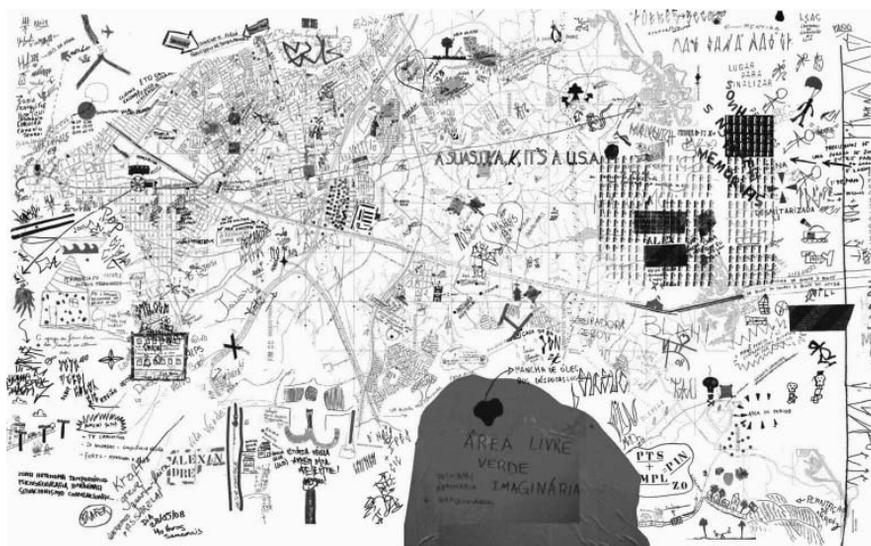


Figura 1 Mapa produzido nas galerias subterrâneas do Terminal Pinheirinho, região sul de Curitiba. Coletivo E/Ou.

participar do projeto *Galerias Subterrâneas*, cujo objetivo era fazer com que os artistas e coletivos interviessem nas travessas subterrâneas de pedestres em seis terminais de ônibus de Curitiba. Foi nesse ano que surgiu então a ideia de *Descartografia*, intervenção que aconteceu no Terminal de Ônibus Pinheirinho.

A proposta consistiu na confecção de dois grandes mapas dos bairros e municípios que o terminal de ônibus escolhido por *E/Ou* atendia, que por sua vez foram colados como lambe-lambes nas paredes das galerias subterrâneas de modo que pudessem sofrer intervenções dos transeuntes. O objetivo do trabalho era ser uma cartografia aberta à participação do público, sendo agregadora de memórias, de desejos e de outras referências individuais e coletivas da população. Um espaço onde as pessoas poderiam colocar seus trajetos diários, os espaços que estavam desaparecendo ou que já haviam desaparecido nas comunidades, acrescentar novos lugares que gostariam que existissem, ou então simplesmente colocar-se no mapa, mostrando-se pertencentes à comunidade.

## 2. Não-lugares: territórios não vivenciados

Na contemporaneidade não existem mais verdades absolutas, convivemos com a impossibilidade de permanência em lugares específicos, com a impossibilidade de defender uma ideologia ou uma teoria como verdade e com a ausência de crenças. Lidamos constantemente com lugares públicos que não permitem nossa permanência, servindo unicamente de passagem, como os

aeroportos, as praças que ligam um espaço ao outro e até mesmo as ruas que compõem a paisagem urbana das comunidades.

Os transeuntes não vivenciam mais as cidades, estão condenados a somente visitar e não a vivenciar as paisagens urbanas. Segundo o teórico Marc Augé (2007: 95), a contemporaneidade evidenciou 'o espaço do não lugar' que 'não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude.'

Augé (2007: 87) ainda nos fala que 'os não-lugares criam tensão solitária,' ou seja, criam lugares sem significações e memórias. Nossa passagem por estes *não-lugares* é tão rápida que não conseguimos vivenciá-los, ou melhor, observar e dar-se conta que eles existem e estão presentes no entorno, são como espaços vazios que, para Bauman (2001), são espaços *não-vistos* onde cada vez mais nos tornamos resistentes em observar os pequenos detalhes que os compõem, servindo somente para uma circulação rápida de pessoas e objetos e não para a sua efetiva vivência.

### 3. Não-lugares: as comunidades contemporâneas

O homem tende a formar grupos sociais, que se dividem em *primários* ou *comunidades*, e *secundários* ou *sociedades*. O termo *sociedade* está ligado a uma forma especial de relacionamento interpessoal em que os homens estão unidos por uma finalidade específica; ao contrário dos *grupos primários* ou *comunidades*, que são caracterizados por uma íntima relação, com uma interação pessoal entre os indivíduos que integram, unidos de forma espontânea e de acordo com os interesses em comum de todas as pessoas, sendo a verdadeira unidade social. Para Vega e Alarcóm (2008), as comunidades tanto podem ser próximas como podem não ter nenhuma proximidade entre si, mas todas elas devem possuir um desejo em comum.

Esses espaços que agregam ideais e objetivos em comum das pessoas que ali vivem, são espaços que raramente encontramos na contemporaneidade. O que vemos é a degradação dos principais valores da comunidade, do pertencimento a um lugar, a convivência destruída entre as pessoas e o aparecimento de *não-lugares*.

Segundo Álvaro Luiz Heidrich (2010: 37-38), para o catálogo *Recartógrafos*, os bairros estão sendo substituídos 'por fechamentos condominiais.' Ou seja, a comunidade passa a ser profundamente marcada por separações, perde seu sentido primário que é a da convivência, o 'sentir-se parte de.' Segundo Vega e Alarcóm (2008), esse sentimento de fazer parte de algo depende das conexões estabelecidas entre as pessoas, da integração e do que cada um busca para o todo. Porém, na sociedade contemporânea, as pessoas não conhecem mais seus vizinhos, não notam as modificações do bairro e nem se interessam em participar dessas mudanças, ações que não ficam fadadas somente a uma única pessoa, mas estendem-se a todas da comunidade, que acaba se tornando um *não-lugar*. Não há mais comunidade, ninguém pertence a lugar algum.

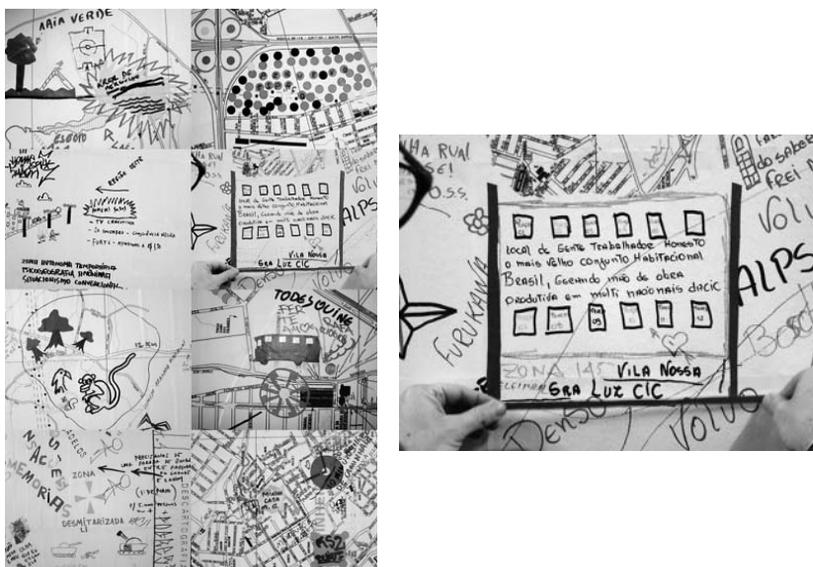


Figura 2 e 3 (À esquerda) detalhes do mapa produzido nas galerias subterrâneas do Terminal Pinheirinho, região sul de Curitiba. Coletivo E/Ou. (À direita): detalhe da figura 2.

#### 4. O sentido de re-pertencimento nas comunidades contemporâneas

Lúcio de Araújo, artista do coletivo E/Ou, fala que o cotidiano, a vivência diária desses territórios, serve como matéria-prima para o desenvolvimento dos projetos do grupo. Ele fala que a partir do momento em que conseguimos criar relações de troca com o território que habitamos, esse espaço sai do mapa, tornando-se outro lugar, o que ele chama de 'lugar-experiência,' um espaço de troca de relações, sonhos, objetivos, um espaço vivenciado. O coletivo propõe uma vivência, um novo olhar para essa rua em que moro, por onde passo, para as pessoas que moram do meu lado. A proposta permite um movimento de re-pertencimento na comunidade que não pode mais ser demarcada num mapa oficial, mas sim num mapa afetivo, de memórias e desejos.

Segundo o artista Newton Goto,

*(...) o procedimento foi o de inventar ou recriar mapas a partir de experiências, memórias e desejos da população. Os grandes mapas que colamos nas paredes da passagem subterrânea, como lambe-lambes cartográficos, transformaram-se eles mesmos em um lugar. De representações de um território passaram a ser um lugar próprio, espaço ressignificado, ambiente criado: lugar para encontro de pessoas, para troca de conhecimentos e conversas, para manifestação e participação (Goto, 2010: 8).*

É o que encontramos nesses mapas, diversas pessoas de comunidades diferentes, unem-se para a confecção de um único mapa, criando assim, laços afetivos através do reconhecimento do espaço através da memória do outro com a minha.

É justamente esse o objetivo da proposta: promover a participação das pessoas, permitir que elas interajam com o mapa, descrevendo de forma criativa seus percursos, seus bairros, sua casa, ou pelo menos, que percebam, mesmo através das memórias de outros, como é a comunidade em que moram, o caminho diário, a cidade.

O mapa é um espaço para falar das memórias afetivas desse lugar, ele possui significação própria, não para uma única pessoa, mas sim, para um grupo, desenvolvendo assim, mesmo que indiretamente, o senso de comunidade, pois, crio um olhar mais crítico para o espaço que, agora com minhas vivências, habito e não mais visito.

### Conclusões

O grupo *E/Ou* permitiu um novo olhar para a comunidade, para esses territórios perdidos e esquecidos pela sociedade contemporânea. Permitiu que as pessoas redescobrissem o que é viver numa comunidade, onde todos lutam por um ideal, mesmo que seja na proteção do mapa – os artistas iam reatualizá-lo quando foram impedidos de o retirarem, pois o mapa não pertencia mais ao coletivo *E/Ou*, e sim, a todas as pessoas que frequentavam o terminal de ônibus, a comunidade.

Os mapas permaneceram por quase dois anos no Terminal Pinheirinho, justamente por esse reconhecimento que os transeuntes tiveram. A participação deles permitiu que esses *não-lugares*, transformassem-se em lugares afetivos, com significância para todos. A partir dele, as pessoas puderam sentir-se como pertencendo a um lugar, ele passou a ser um lugar de encontro, de troca e construção sobre o território vivido, sendo possível, a partir do momento em que as pessoas se veem em coletividade e adotam posturas criativas frente ao território.

### Referências

Augé, Marc (2007) *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 6. ed. Campinas: Papiros,. ISBN: 85-308-0291-8

Bauman, Zygmunt (2001) *Tempo/Espaço*. In: *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar,. p. 107-149.

Goto, Newton (2010) "Contos descartográficos." In: Washington, Claudia. *Recartógrafos*. Curitiba, PR: Edição do autor. ISBN: 978-85-910719-1-3

Heidrich, Álvaro Luiz (2010) "Esquema para dialogar com Descartógrafos." In: Washington, Claudia. *Recartógrafos*. Curitiba, PR: Edição do autor. ISBN: 978-85-910719-1-3

Vega, Joaquín G. & Juan G. V. Alarcón (2008) *Concepto de comunidad y concepto de asociación*. In: *El barrio*. Buenos Aires: Lumem,.p. 67-74.

### Contactar o autor:

joanaaparecida@gmail.com

# Humberto Espíndola e a construção da identidade cultural de Mato Grosso do Sul, Brasil.

Carla Maria Buffo de Cápuia

Brasil, artista plástica. Doctorat d'Ethnologie, Anthropologie. Université Paul Valéry – Montpellier III, Montpellier, França, 2001. DEA Anthropologie des Dynamiques Sociales et Culturelles. Université Paul Valéry – Montpellier III, Montpellier, França, 1992.

Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas. Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, SP, 1977. Professora no Departamento de Comunicação e Arte do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Artigo completo submetido em 18 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este trabalho tem por objetivo mostrar um recorte da produção plástica de Humberto Espíndola, que aborda o universo cultural dos índios Guaikuru/Kadiwéu e revela através dos elementos plásticos e estéticos desse mesmo universo, aspectos do processo de antropofagia cultural existente no estado de Mato Grosso do Sul (MS), Brasil. Conclui-se a relevância da obra deste artista para a construção de uma identidade artística e cultural para o estado de MS.

**Palavras chave:** arte contemporânea, Mato Grosso do Sul, identidade cultural, cultura indígena.

**Title** *Brazil, Mato Grosso do Sul: towards cultural identity on Humberto Espíndola's work*

**Abstract** This article has the purpose to discuss some of the plastic production of Humberto Espíndola, which addresses the cultural universe of Guaikuru/Kadiwéu Indians and reveals through the plastic and aesthetic elements of this same universe, aspects of the process of cultural "cannibalism" in the state of Mato Grosso do Sul (MS), Brazil. It concludes the relevance of this artist's work to the construction of artistic and cultural identity to the estate of MS.

**Keywords:** contemporary art, Mato Grosso do Sul, cultural identity, Indian culture.

## Introdução

O objetivo deste trabalho é mostrar um recorte da produção plástica de Humberto Espíndola que aborda o universo indígena e revela aspectos do processo de hibridismo cultural existente no estado de Mato Grosso do Sul (MS), Brasil. Procura-se igualmente mostrar a relevância da obra deste artista na construção

de uma expressão plástica regional que afirma uma identidade artística e cultural para o estado.

Humberto Espíndola, bacharel em jornalismo e pintor brasileiro, nasceu em 1943 em Campo Grande, no estado de MS, e desde 1967 desenvolve um trabalho que projetou o Brasil Central no cenário artístico nacional e internacional. Destacamos aqui sua participação na XI Bienal Internacional de São Paulo em 1971, e na XXXVI Bienal de Veneza em 1972, como representante do país. Humberto criou um universo temático e formal a partir da relação entre o boi (*pecus*) e o dinheiro (*pecúnia*) que foi descrito pela crítica de arte Aline Figueiredo (1979), mostrando o boi como a força econômica e social desta região do país. Ele é o criador da "bovinocultura," tema onde a imagem do boi é tomada como metáfora para contar simbolicamente a história do MS de maneira sarcástica e crítica.

### Desenvolvimento

Para uma melhor compreensão do assunto, faz-se necessário um breve panorama do contexto histórico e cultural do MS antes que se comece a falar do artista e de sua obra.

De uma maneira geral, a arte contemporânea incentiva a utilização dos traços culturais regionais, seja através da temática ou dos materiais empregados para a confecção da obra de arte com o intuito de conseguir uma expressão artística diferenciada em relação a outras regiões. No caso específico de Mato Grosso do Sul, estado criado em 1977, procura-se uma expressão própria, diferente dos principais eixos culturais do Brasil, localizados nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

A população de Campo Grande, a capital do estado, é heterogênea, constituída por pessoas vindas dos diversos estados do país, por pessoas que aqui moram há várias gerações e por um grande número de índios já aculturados. Pode-se afirmar que essa mistura resultou numa sociedade híbrida cujas manifestações artísticas possuem características regionalistas muito fortes e cujos artistas, em sua maioria, têm como objetivo a criação de uma expressão que revele uma identidade própria, diferente das outras regiões brasileiras.

A presença das culturas indígenas no MS, embora desconhecidas ou ignoradas por uma grande parte da população, oferece aos artistas uma variedade de motivos formais e/ou temáticos para a construção de seus trabalhos.

Nesse sentido, a idéia de antropofagia, desenvolvida originalmente por Oswald de Andrade em 1928, pode ser aqui utilizada enquanto um conceito estético e cultural da arte brasileira. Do nosso ponto de vista, o fato dos artistas sul-mato-grossenses se apropriarem dos padrões de desenho indígenas ou mesmo da figura dos próprios índios para em seguida os transformar e recriar em suas obras, revela e exemplifica este conceito.

Em 1980, Humberto penetrou no universo indígena, mais especificamente no

universo kadiwéu e de seus antepassados Guaikuru. Em entrevista a mim concedida em 24/03/99, Humberto afirma que considera os motivos dos desenhos feitos na cerâmica, nos couros, na pintura corporal, como uma herança cultural guaikuru de uma estética autêntica que pode ser utilizada como uma ferramenta pelos artistas contemporâneos. Para ele, embora a maioria desses motivos, a voluta, a espiral, as gregas, existam em quase todas as civilizações, a maneira com que os Guaikuru/Kadiwéu os utilizam e os ordenam é muito específica, ela possui suas próprias características e revela a sensibilidade plástica desse povo.

Humberto afirma também que esses elementos estéticos particulares desta região e deste povo se encontram no espaço, eles continuam a existir apesar da extinção dos antigos Guaikuru, e de certa maneira, esses elementos são sentidos (percebidos) pelos artistas não indígenas, segundo a sensibilidade de cada um.

Desta maneira, Espíndola começou em 1980 a pintar pequenos bois como se eles fossem peças de cerâmica e os chamou de ícones. Aos poucos o artista aumentou seu repertório de imagens, pintando, como se fossem ícones, tatus, galinhas, jacarés e outros animais da vida cotidiana dos índios.

Na Figura 1, observa-se um tatu pintado como uma peça de cerâmica kadiwéu, estática, ocupando o centro do espaço visual. O fundo, por sua vez, é trabalhado por meio de manchas de cor dispostas entre os mesmos motivos ornamentais utilizados pelas ceramistas desta etnia. Estas manchas, que vão do branco até o preto, passando pelas cores terrosas e pelas cores frias, são pintadas com pinceladas rápidas e leves, e parecem estar em movimento, contrastando com a rigidez do ícone. Elas parecem significar o fogo à esquerda, uma terra ovalada embaixo, água (voluta), os céus e montanhas, os elementos do universo, levados pelo sopro do vento, numa cosmovisão xamanista.

Na tela vista na Figura 2, o artista compôs uma imagem híbrida, feita de ícones-jacarés com motivos kadiwéu que se integram, através das volutas e de algumas áreas coloridas, às representações naturalistas de bois. O fundo, tratado com grandes formas geométricas retangulares e com uma escada diagonal à direita, serve de contraponto ao entrelaçamento de formas que se misturam e se agitam no primeiro plano.

Com esta imagem o artista estabelece uma relação bem estreita entre as duas grandes facções que constituíram o estado de Mato Grosso do Sul: as culturas indígenas, extintas ou vivas e os criadores de gado; estes, muitas vezes responsáveis pelo extermínio dos primeiros, e outras vezes, participantes do processo de mestiçagem que caracteriza uma grande parte da população.

Outra situação particular pode ser observada na Figura 3, mostrando o confronto entre os Brancos, colonizadores e fazendeiros, representados pelo boi branco e preto, e as populações indígenas, representadas pelo jacaré decorado como uma cerâmica kadiwéu. O boi e o jacaré se olham fixamente, agitam as patas, as caudas, e o jacaré, por sua vez, mostra os dentes.



**Figura 1** Humberto Espindola. *Ícone Kadiwéu*. 1995. Acrílica sobre tela. 65 x 85 cm. Fonte: própria.

**Figura 2** Humberto Espindola. *Kadiwéu com Jacaré*. 1996. Acrílica sobre tela. 75 x 95 cm. Fonte: própria.



**Figura 3** Humberto Espindola. *Ícones Kadiwéu*. 1997. Acrílica sobre tela. 95 x 120 cm. Fonte: própria.

**Figura 4** Humberto Espindola. *Ícones Kadiwéu*. 1997. Acrílica sobre tela. 130 x 160 cm. Fonte: própria.

**Figura 5** Humberto Espindola. *Cavalos Kadiwéu - Noturno*. 1998. Gravura digital. 21 x 30 cm. Fonte: própria.

A composição resulta numa forma quase circular, a cauda do boi ligada à cauda do jacaré, a boca deste último quase tocando a cabeça do boi. O fundo, trabalhado através de faixas curvas coloridas reforça a sensação visual do movimento giratório executado pelos animais, num ambiente de água azul e de terra em forma de arena *tauromáquica*.

Os motivos do desenho kadiwéu são utilizados pelo artista de uma maneira diferente na obra vista na Figura 4. Agora, não se vê mais os ícones como peças de cerâmica, mas como animais vivos, cujos couros mostram, contudo, cores e desenhos dessa etnia. Tanto o boi como o cavalo parecem estar alegres, brincando sobre um solo desenhado com os mesmos motivos.

Nesta composição, a luta entre os Índios e os Brancos não é mais vista, mas sim uma integração total entre os personagens e o ambiente. 'A herança guai-kuru' a qual o artista se referiu anteriormente, foi absorvida pela contemporaneidade, transformando-se em um elemento estético e cultural indissociável do Mato Grosso do Sul.

Na década de 90, paralelamente às pinturas, Humberto produziu gravuras elaboradas digitalmente, trabalhando sobre a tela do computador procurando efeitos que não são produzidos apenas pelos programas, mas igualmente pela mão do artista que utiliza o mouse e desenha com ele.

Essas gravuras mostram grande riqueza gráfica e cromática, como pode ser visto na Figura 5, onde as formas vigorosas dos animais se fundem com os motivos dos desenhos kadiwéu num enorme turbilhão de energia cósmica. As escadas kadiwéu confirmam esta idéia de passagem de um mundo a outro, reforçando a idéia de que os elementos estéticos desse povo estão no espaço alimentando a sensibilidade artística contemporânea.

## Conclusão

Há muito tempo Humberto Espíndola não trabalha mais por fases, mas com um repertório desenvolvido ao longo de 40 anos de carreira, que ele revê, atualiza, faz novas versões e recria continuamente. Utilizando a estilização ou a deformação da imagem como recurso plástico, Humberto se apropria das volutas, espirais, gregas, linhas quebradas e curvas dos desenhos kadiwéu para compor, além dos ícones, o espaço que os envolve, e nos transmite a sensação que os elementos que compõe o universo estão em equilíbrio. Segundo o artista, ele "pinça as coisas no inconsciente coletivo e as trás do lado invisível para o lado visível," e neste aspecto, acreditamos que a obra de Humberto Espíndola explora e expõe o universo cultural de Mato Grosso do Sul com total domínio e segurança.

## Referências

Figueiredo, Aline (1979) *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT/MACP.

## Contactar o autor:

carladecapua@gmail.com

# Sila Chanto: Libertad e Introspección.

Patricia Hernández Rondán

Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes. Professora na Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Universidad de Sevilla.

Artigo completo submetido em 30 de Janeiro e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumen** La obra de Sila Chanto nos ofrece su visión crítica de los estereotipos instalados en la vida cotidiana. Establece contacto con el espectador empleando estrategias de creación que generan un fuerte impacto visual. La rotundidad de sus imágenes atrapa y estremece el alma por la presencia latente de su espíritu en ellas. Discernir el contenido y los procedimientos que emplea en sus proyectos es el objetivo de la presente comunicación.

**Palabras claves:** libertad, creatividad, obra monumental, cuerpo y sociedad.

**Title** *Freedom and expression on Sila Chanto's art work*

**Abstract** The work of Sila Chanto offers a vision of the stereotypes set in everyday life. She makes contact with the viewer using strategies of creation that generate a strong visual impact. The strength of her images catches your soul and makes it shudder due to the latent presence of her spirit in them. The aim of this communication is to discern the content and the methods she uses in her projects.

**Keywords:** freedom, creativity, monumental work, body and society.

## Introducción

Sila Chanto nace en Costa Rica en el año 1969. Se forma académicamente en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de San José (1987-1998). Su trabajo se caracteriza fundamentalmente por la monumentalidad de sus proyectos. Durante las dos últimas décadas, su enérgica e intensa producción, objeto de estudio de la presente comunicación, la ha posicionado como una de las artistas centroamericanas de mayor prestigio y reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Más de un centenar de exposiciones individuales y colectivas, entre las que cabe destacar la titulada *Muro*, expuesta en la VII Bienal de la Habana en el año 2000, e *Inversión Histórica*, “proyecto reciente que resume las constantes por trabajar y cuestionar algunas formas de legitimación de las narrativas políticas en el espacio público” (Chanto, 2010), conforman la carta de presentación de esta excepcional y prometedora artista costarricense.



**Figura 1** Sila Chanto (2000). *Grabado instalación*. Xilografía sobre tela de gasa. 2 metros de altura por 80 metros de largo, impresión por ambas caras 160 metros y con la participación de 50 modelos en posición de orinar la pared. Exposición individual "TANGENCIAS," Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, Costa Rica, 2001. Curaduría de Tahituey Ribot. Fotografía de Sila Chanto.

## 1. Concepto

Su obra atesora una larga senda de cambios, alteraciones y reestructuraciones entorno a conceptos tales como el poder, lo cotidiano y la propia vida. Gobierna sus sentimientos reconstruyéndolos a partir de la contemplación de la realidad, mediante un proceso de introspección que le permite dar forma a su propia libertad. En este sentido, resulta innegable la estrecha vinculación que existe entre su vida, su pensamiento y su obra. Su sensibilidad creativa opera como una especie de 'sismógrafo' que capta los más sutiles cambios frente a conceptos, "ideológicos, filosóficos, políticos, morales y religiosos, sociales o puramente humanos" (Salguero, 1997: 39).

Actualmente trabaja en una bitácora poético-iconográfica donde reflexiona acerca del sistema de salud alopático y sobre el trance hospitalario del que fue protagonista debido a una enfermedad. Todas las emociones, sensaciones y vivencias que experimentó en este duro proceso son analizadas e incorporadas a su bitácora enriqueciendo aun más si cabe su repertorio creativo.

Con fina y sutil ironía, denuncia la corrupción, la injusticia y las abusivas relaciones de poder que se establecen y están presentes en la sociedad. En esta absurda realidad, donde el silencio, el conformismo y la resignación debilitan la autoestima y merman los ideales e iniciativas del colectivo, es donde cobra vida la obra de Sila Chanto. En el trabajo titulado *Muro* (Figura 1), xilografía de ciento



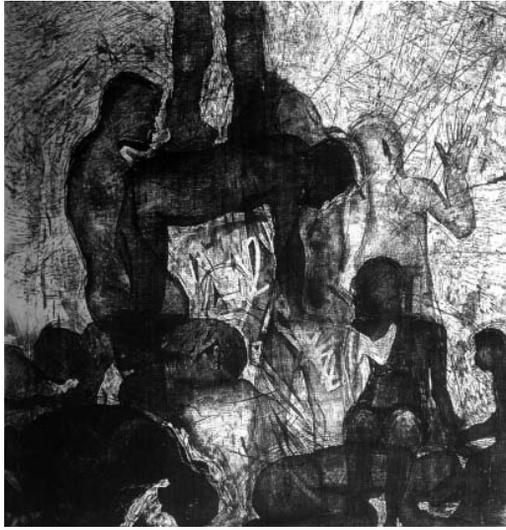
**Figura 2** Sila Chanto (2007), *Kiloarte*. Obra de proceso en la que se vende la obra gráfica en pedazos. Elementos y materiales: Elementos de intervención de espacio: estructura y rollo de tela, tablas de precios con los planes de corte, papelería para el proceso (formularios, bonos, certificados, otros), cuña de audio con voz de vendedor de ofertas proyectada hacia la calle y video animación en proceso permanente incluyendo a los coleccionistas de partes de arte. Dimensiones: Rollo de tela de 23 metros lineales, vídeo, tablas de precios y papelería en dimensiones variables adaptables al espacio. Galería Joaquín García Monge. Fotografía cortesía de Sila Chanto.

sesenta metros de impresión y más de dos metros de altura, censura y condena el machismo y la dominación que el hombre ha ejercido y ejerce sobre la mujer, fenómeno que ella misma califica como una 'gran herida cultural' (Chanto, 2008-2009).

## 2. Técnica

Desde el punto de vista técnico la obra de Sila no confía nada al azar, desgranando minuciosamente cada idea y profundizando en cada detalle, para así abordar su realización con el procedimiento más apropiado. La base primordial de su obra se sustenta en el género del grabado, operando principalmente con la técnica de la xilografía en planchas de gran formato de contrachapado o DM. Si el proyecto artístico lo requiere, no duda en emplear otros recursos y medios de expresión que intervengan como sujetos activos de la obra. Muestra de ello es su trabajo *Kiloarte* (Figura 2) en el que intervienen; el público, un guión musical, una campaña publicitaria y un vídeo (Chanto, 2008).

Los personajes de sus grabados, individuos en su gran mayoría sin una identidad definida, mantienen la huella de su propia existencia, como si de una prolongación de su cordón umbilical se tratase, desde el momento que son dibujados hasta el proceso de la talla y el de la estampación. En alguna de sus obras y para el trazado del dibujo, los modelos le posan de una manera determinada



**Figura 3** Sila Chanto (2001), *Otros acróbatas*. Grabado en madera sobre gasa, impresión por ambas caras, 200x200 cm. Premio en la III Bienarte, 2001. Colección Zurcher, San José de Costa Rica. Fotografía cortesía de Sila Chanto.

(tumbado, en posición fetal, recostado) directamente sobre el soporte. De este modo, Sila los contornea uno a uno hasta finalizar y darle forma a la composición. En esta primera fase de trabajo se apodera del áurea de cada sujeto participante, que permanecerá viva en todo el proceso creativo como si de un ente indisoluble se tratase (Figura 3).

Posteriormente Sila se adentra de lleno en la materia, matrices de contrachapado, extrayendo talla a talla la imagen. Y lo hace con enorme arrojo, valentía y sin ningún temor a equivocarse, ya que entiende que cada surco o huella forma parte necesaria e ineludible del proceso creativo y en definitiva del resultado final. A veces siente que el proceso en sí se torna recóndito y experimenta la más profunda de las angustias.

La impresión refuerza e intensifica el proceso de desbaste gracias a la utilización del método manual. Sila entinta y estampa a mano (Figura 4) las monumentales matrices contando para ello únicamente con la ayuda de una cuchara. Sentada encima de la matriz, presiona y frota con diferentes intensidades hasta lograr la apariencia y el efecto deseado.

Los soportes receptores de la imagen son muy variados y en muchos de los casos se hayan íntimamente relacionados con el concepto de la obra en sí mismo (Figura 5); lonas, tela de sábana de hospital, pelón (tejido que se emplea en la fabricación de prendas), gasa, papel japonés "Tabló" y medios tecnológicos se encuentran entre los tutores mediáticos que, tanto desde el punto de vista con-

ceptual como técnico, han guiado su quehacer artístico hasta la fecha.

La literatura, así como la investigación histórica y las instalaciones, son igualmente géneros partícipes en su obra, lo cual permite hacernos una idea de la heterogeneidad técnico-conceptual en la que se mueve su creación.

Para finalizar y como la propia artista afirma en relación a lo explicado anteriormente

*El primer paso debería ser siempre olvidarse de los pasos. El grabado requiere ya en sí mismo una metodología de aproximación a un subproducto que se vislumbra en la impresión, pero antes de eso, todo es sumirse en la materia y descargar contra ella esa necesidad de destrucción que subyace inherente al proceso creativo* (Sila Chanto, comunicación personal, noviembre 2010).

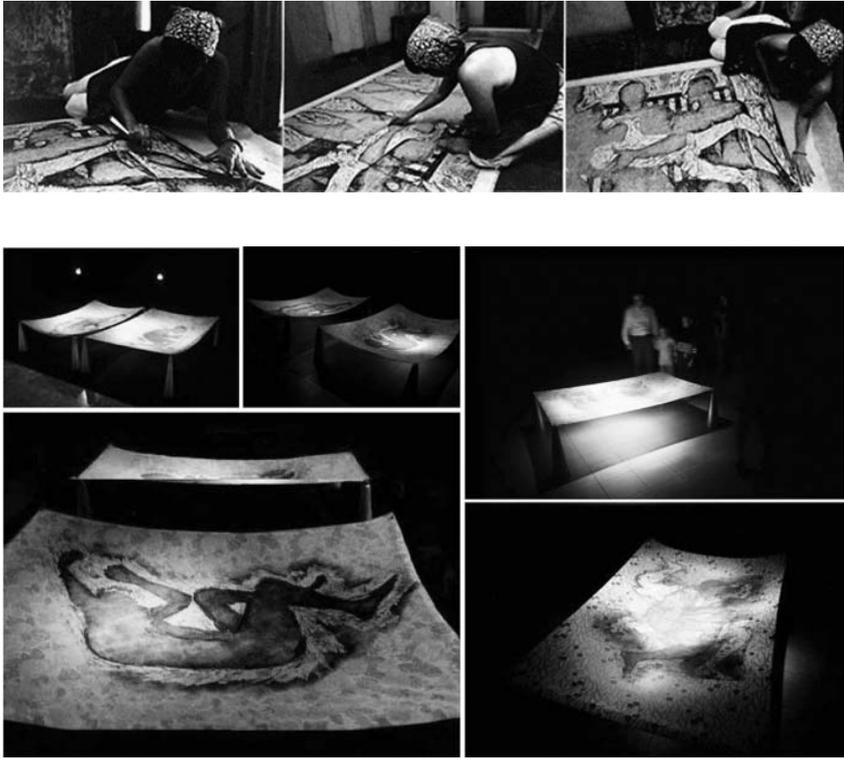
### 3. Influencias

En su formación académica fue determinante la dirección y tutela ejercida por el maestro Juan Luis Rodríguez, impulsor del grabado en metal en Costa Rica (Rodríguez, 2004: 224), cuyo método de trabajo promovía y fomentaba una labor de introspección que permitía establecer un estrecho vínculo entre el concepto de la obra y las más profundas sensaciones y emociones que guiaban y conducían cada una de las creaciones de sus estudiantes. Asimismo, Sila destaca la experiencia adquirida con un grupo de compañeros de la escuela, entre los que cabe destacar a Jorge Crespo, Ileana Moya, Rolando Ríos, Rolando Garita, Héctor Burke, Alejandro Villalobos y Hernán Arévalo, con los que pasaba semanas enteras aprendiendo, compartiendo y profundizando en las posibilidades técnicas del grabado en metal. Las visitas al taller de poesía en el auditorio de la escuela organizadas por el maestro Rodríguez y a las que se sumaron Diego Hidalgo, Emilia Villegas o Klaus Steimetz, son durante estos años, igualmente, un aspecto determinante en la orientación y evolución de su obra.

Entre el año 1997 y el 2000, junto con las artistas Carolina Córdoba, Rebeca Alpízar y Marcia Salas, llevó a cabo en el Taller de Estampa “Grana,” una serie de proyectos que se plantearon cuestiones relativas a la revisión, reordenación, reestructuración y desmantelamiento de los conceptos y las técnicas tradicionales del grabado.

Por último, la investigación ha sido igualmente un aspecto relevante y de suma importancia en su trayectoria como creadora. Destacar en este sentido el estudio titulado *Las Peras del olmo: obra gráfica de Emilia Prieto* galardonado con el Premio Áncora en el 2004, realizado junto con Carolina Córdoba, y donde Sila manifiesta lo siguiente:

*problematizamos sobre la construcción de la narrativa de las artes plásticas, el trabajo de mujeres, y la participación de la izquierda radical en el plano cultural con respecto a la gráfica* (Peña, 2010).



**Figura 4** Sila Chanto (1998) *La espera*. Grabado en madera impreso sobre entretela blanca, 112 cm x 436 cm. Imagen de la artista estampando manualmente la obra. P/a 1- Colección privada de Kaveh Vahedipour, Colonia, Alemania. P/a 2 - Colección privada de Pedro Oller, San José, Costa Rica. Fotografía de Wilhelm Bolaños.

**Figura 5** Sila Chanto (1999), *Noches Blancas*. Grabado objeto, instalación. Objetos: camas. Serie de módulos. Xilografía sobre sábanas de algodón usadas y estructuras metálicas con arena. Se ha expuesto en: 1- Dos módulos en Bienal de Santo Domingo\* 2001, República Dominicana. Curador: Rolando Barahona. 2- Dos módulos en exposición "XX mujeres del siglo XX," Museo de las Américas, Madrid, España, 2000, curaduría Museo de Arte Costarricense. 3- Módulo en exposición individual "Tangencias"\*\*, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2001, curaduría Tahituey Ribot. 4- un módulo en "4 en casa 5," dentro de Retrospectiva paródica, 2007, curaduría David Gutiérrez Jalet.

#### 4. Visión del arte

El arte le ha servido para hacer frente y plantar cara a conceptos, ideas y significaciones que le atormentan en su quehacer diario. Cada una de sus creaciones se presenta como un fiel autorretrato de sí misma y de su existencia, en las que la libertad y la creatividad fortalecen su propio discurso.

Respecto al arte contemporáneo nos explica que “le consume el snobismo y las discusiones vacías centradas en las limitaciones del ego.” Su interés se centra en mayor medida en la iconografía popular o en cualquier tipo de representación realizada de un modo inteligente sin una intención comercial y libre de cualquier tipo de manipulación.

#### Conclusiones

Sila Chanto no puede contener el acelerado ritmo de sus operaciones mentales. La interrelación de datos de un modo perspicaz y atrevido en aras de convertirlos en percepciones legibles, es un aspecto determinante a la hora de entender y dar sentido a su obra. Su producción es digna de seguimiento por la valentía, esfuerzo y libertad creadora que imprime en cada una de sus obras, lo que sin lugar a dudas le augura un brillante futuro en el siempre difícil mundo del arte.

#### Referencias

- Chanto, Sila (2008) “Kiloarte.” [Consult. 2010-11-05]. Disponible en <http://kiloarte.blogspot.com>
- Chanto, Sila (2008) “Noches Blancas.” [Consult. 2010-11-22]. Fotografía. Disponible en <http://silachanto.blogspot.com/2008/12/noches-blancas-1999.html>
- Chanto, Sila (2008-2009) “Muro.” [Consult. 2010-11-01]. Disponible en <http://murosila.blogspot.com>
- Chanto, Sila (1998) *La espera*. 112 cm x 436 cm. Fotografía. Disponible en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHAH04chanto.htm>
- Peña, Alfonso (Enero 2010) “Sila Chanto y su vigilia de múltiples espejos.” [Consult. 2010-10-28]. Disponible en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHAH04chanto.htm>
- Rodríguez, Eugenio (2004) *Costa Rica en el siglo XX*. San José, Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia. ISBN: 9968-31-380-7.
- Salguero, José (1997) *Los cuatro elementos del arte*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur. ISBN: 84-7959-191-9.

#### Contactar o autor:

[patriciapahr@gmail.com](mailto:patriciapahr@gmail.com)

# Olhando Reverón (Venezuela, 1889–1954): O processo criativo, a dupla articulação e a imagem especular

Jorge Cabrera Gómez

Venezuela, Artista Visual. Mestrando em Artes Visuais. Universidade Federal de Minas Gerais-Brasil. Máster en Restauración Arquitectónica, Universidad Politécnica de Madrid-España. Graduação em Arquitectura y Artes Plásticas, Universidad de los Andes, Venezuela.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** A obra artística de Armando Reverón, no trópico venezuelano, realizada a partir de 1939 apresenta procedimentos criativos que chamaremos de dupla articulação e imagem especular. Este primeiro recurso é similar ao utilizado por Nicolas Poussin, só que Reverón confeccionava bonecas de pano e simulacros de objeto, inclusive posava para ele mesmo imitando outros personagens. Os objetos simulacros, hoje, adquiriram valores artísticos não reconhecidos pelo artista na sua época.

**Palavras chave:** dupla articulação, efeito colagem, arranjos, imagem especular.

**Title** *On Armando Reverón (Venezuela, 1889-1954)*

**Abstract** The artistic work of Armando Reverón, in the Venezuelan tropics, starting from 1939, presents creative procedures that we will call 'double articulation and mirror image.' This first feature is similar to that used by Nicolas Poussin, except that Reverón made cloth dolls and mock objects, and he even posed himself imitating other characters. Today, the mock objects acquired artistic value that was not recognized by the artist in his time.

**Keywords:** double articulation, collage effect, arrangements, mirror image.

## Introdução

Armando Reverón é um artista venezuelano nascido em Caracas em 1889 e falecido na mesma cidade em 1954. O conjunto de sua obra tem sido estudado como precursora do Modernismo latinoamericano e seu trabalho adquiriu mais

um degrau de importância internacional com a exposição individual de suas telas, organizada em 2007 pelo MoMA de Nova York. Contudo, podemos afirmar que “as abordagens especializadas em algum tema em particular [da obra de Reverón] continuam sendo escassas” (Huizi, 2005: 46).

Nesta reflexão pretendemos olhar três aspectos da obra artística de Armando Reverón: o processo criativo, a dupla articulação e a imagem especular. Para atingir este objetivo utilizaremos como referência os conceitos utilizados por Claude Lévi-Strauss na análise da obra de Nicolas Poussin e de outros artistas que utilizaram o efeito colagem em suas composições artísticas.

Reverón possuía um processo criativo particular: o conjunto de suas telas revela a utilização de bonecas de pano e simulacros de objetos como modelos. Assim, Reverón construía primeiro quadros vivos antes de serem transformados em obras bidimensionais. Outro conjunto particular de seu trabalho revela que além de incorporar as bonecas de panos como personagens, o artista se autorretratava imitando outros personagens, utilizando sua imagem refletida no espelho. Observados estes procedimentos valorizamos a existência de três produções artísticas no conjunto reveroniano: os objetos simulacros e as bonecas de pano como esculturas moles, os arranjos artísticos ou instalações e as telas como tal.

### **A dupla articulação e a imagem especular**

A dupla articulação é um conceito utilizado por Claude Lévi-Strauss para se referir ao efeito imagético utilizado por Katsushika Hokusai, Nicolas Poussin e Georges Seurat na suas telas e de Proust na Literatura. Este conceito é transferido da linguística para as artes plásticas como uma técnica de colagens e montagens. Isto significa que existem unidades de primeira ordem que representam uma obra de por si e que combinadas e dispostas de outra forma produzem uma obra de um nível ainda mais elevado (Lévi-Strauss, 1997). Em outras palavras, unidades imagéticas justapostas dão como resultado um conjunto que, por sua vez, pode dar resultado a outros conjuntos dependendo de suas possíveis combinações. No livro deste mesmo autor, *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss chama de *bricolage* a um tipo de pensamento, de narrativas míticas, que são resultado da junção de imagens pré-fabricadas.

Na obra de Georges Seurat, a *Grande Jatte*, observamos um conjunto de personagens imóveis que, apesar de estarem num local público, cada uma parece muda e inerte, sem nenhum tipo de articulação entre elas. O conjunto é resultado de uma justaposição de figuras que poderiam sair ou entrar no conjunto sem grandes conseqüências. Segundo Lévi-Strauss, o procedimento de construção desta obra, a *Grande Jatte*, é comparável com a forma como Hokusai compôs as *Cem vistas do monte Fuji*. Em Hokusai, a *dupla articulação* é o resultado de uma colagem ou junção de fragmentos de esboços com uma aparente falta de unidade no

conjunto, devido às diferenças de escala entre os elementos. Esse procedimento de Hokusai é relacionado com aquilo que Proust realizava nas suas composições literárias:

(...) como Proust com seus papeizinhos, ele [Hokusai] reutilizou, justapondo-os, detalhes, fragmentos de paisagem provavelmente desenhados in loco, anotados em seus carnês, e posteriormente transferidos para a composição sem levar em conta as diferenças de escala (Lévi-Strauss, 1997: 12).

Esses resultados de colagem presentes na obra de Seurat e Hokusai estão presentes também na obra de Nicolas Poussin, o que nos lembra Delacroix se referindo às obras de Poussin: “[existe] uma secura extrema [das] figuras sem ligação umas com as outras e [que] parecem recortadas” (Lévi-Strauss, 1997: 12). Só que em Poussin, assegura Lévi-Strauss, a dupla articulação é tratada de maneira diferente. Por exemplo, se observarmos a obra *Vénus montrant ses armes à Enée*, a deusa, que flutua no centro, parece ter sido concebida fora e depois transferida para a tela, como se estivesse costurada, enquanto que a figura do personagem Enée parece petrificado ou mineralizado. Observando na mesma obra as figuras femininas deitadas, notamos uma diferença de escala em relação aos outros personagens do conjunto. Em Hokusai e Proust este resultado é consequência da junção de esboços que constroem o conjunto da obra. E em Poussin, como ele chega a esse resultado?

Sabe-se que Poussin gostava de preparar maquetes e modelar as figuras em cera antes de iniciar a pintura. Vestia os bonecos de cera com papel úmido ou tafetá fino e marcava as dobras dos tecidos com um pequeno bastão pontudo para posteriormente passar a cena para a tela, afirma Lévi-Strauss (1997: 3). A luz e a sombra da composição tridimensional eram controladas com a inserção de pequenos furos numa caixa que continha a maquete. Poussin também deslocava de um lado para outro os bonecos até definir a composição final. O conjunto da obra deste artista apresenta as maquetes como obra tridimensional, por trás da obra pictórica. Afirma-se ‘por trás’ pela visão da arte na época de Poussin, mas que sem dúvida, numa perspectiva contemporânea, as telas em relação às maquetes seriam obras com um mesmo grau de importância.

Este procedimento criativo de dupla articulação em Poussin, representado pela criação de maquetes e bonecos de cera que posteriormente seriam representados na tela, pode ser relacionado com o procedimento utilizado por Armando Reverón no trópico venezuelano.

Uma vez instalado em *El Castillete*, sua moradia e atelier, Reverón constrói um ambiente propício para o que seria sua obra de maior maturidade artística. Nesse espaço de convívio artístico criaria também as *bonecas de pano* e os objetos que habitariam suas obras:

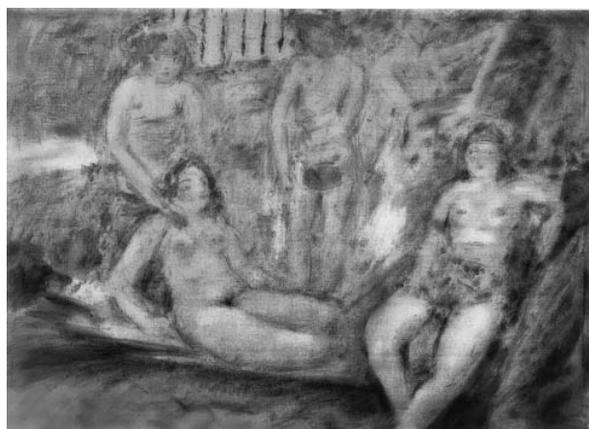


**Figura 1** Armando Reverón. Detalhe das partes íntimas das bonecas de pano. Foto Luis Brito (2005).

*Junto com Reverón e Juanita, as grandes donas e anfitriãs do lar eram as bonecas, de imponente tamanho de mulher humana. Serafina, Graciela, Alicia, Niza. Terríveis e hieráticas, de antecipada modernidade dentro da plástica venezuelana, as bonecas exibem uma difícil e enaltecida beleza em sua fenomênica fealdade* (Huizi, 2001: 55- 83).

Reverón confeccionava as bonecas costurando panos e criando os recheios com papel jornal. Sobre a superfície de pano pintava as partes íntimas e modelava os detalhes do rosto. Quando observamos o produto final, é inegável o sentimento que despertam estes seres: uma mistura de temor e respeito ao mesmo tempo. São criaturas particulares, cheias de mistério e erotismo (figura.1). Observando os detalhes de suas partes mais íntimas não podemos evitar lembrarmos da famosa obra de Gustave Courbet, *A origem do mundo* (1866).

O processo criativo de Armando Reverón passa pela *dupla articulação* se comparado a Poussin. Em primeiro lugar, o artista monta os quadros vivos ou instalações com as *bonecas de pano* e outros objetos simulacros. Para mantê-las em pé, Reverón pendurava as bonecas do teto com arames ou similar (figuras 2 e 3). Temos assim uma obra com três produtos artísticos acabados: as bonecas como esculturas moles, as instalações e as telas, o que ilustraria um paralelo e uma articulação ao mesmo tempo entre diferentes produções artísticas, percorrendo nove anos de trabalho, entre 1939 e 1948 aproximadamente. Dos produtos



**Figuras 2 e 3** (À esquerda) arranjo com bonecas de pano (Anônimo. Palenzuela, 2007). (À direita) tela resultado final. Fundación Museos Nacionales, Venezuela.

**Figura 4** *Cinco figuras*. 1939. Pintura a água e óleo/ tela. 162,8 x 227,5 cm. Galería de Arte Nacional, Venezuela.

confeccionados por Reverón, apenas as telas pussuiam valor artístico para ele, pois eram as únicas que expunha e comercializava na época (Elderfield, 2007).

Para Reverón não era suficiente incorporar as *bonecas de pano* e os objetos na suas telas. Ele fez várias obras utilizando a sua imagem refletida no espelho. Através deste objeto conseguiu se incorporar como um sujeito a mais entre os personagens da obra, como em *Cinco figuras* (1939) (figura 4). Nesta tela o artista se localiza detrás das bonecas do primeiro plano, à direita, sem olhar o espectador e como se estivesse executando aquela mesma composição na frente de um espelho. Observamos também as figuras femininas detrás como suspensas de um fio.

### Conclusão

Em Reverón podemos afirmar que o efeito colagem ou de *dupla articulação* manifesta-se no início do processo criativo, representado pela montagem das instalações e sua transfência, posterior, para as telas. Observamos assim o mesmo conceito, como procedimentos artístico, com diferente resultado plástico quando comparado com as obras citadas de Seurat, Hokusai e Poussin.

O conceito de dupla articulação na obra de Armando Reverón o aproxima às escolas européias que utilizaram este procedimento já em des-uso na época de Nicolas Poussin. A imagem especular, por suas vez, é característica da obra *Las Meninas* (1656) de Diego Velásquez. Em Reverón, este funciona como autorretratos em primeira ou segunda pessoa. Quando feitos em segunda pessoa é possível que o artista imitasse outros personagens misturados com as bonecas, sendo que a imitação de personagens definiu em vida sua afeição pelo teatro e as encenações que Reverón improvisava para aqueles que o visitavam em *El Castillete*.

Por último, em relação aos objetos confeccionados pelo artista asseguramos que para ele representavam, aparentemente, simulacros que atendiam seu procedimento artístico, além de moradores de seu universo criativo. Podemos, ao contrário de Reverón, dar para seus objetos um valor artístico ou simplesmente seriam objetos autorais?

### Referências

- Huizi, Maria Elena (2001). *Armando Reverón: el lugar de los objetos* [Cat. Exp.] Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas. S/ISBN.
- Huizi, Maria Elena (2005) *Están allí. Fotografías de Luis Brito*. Galería Spazio Zero. [Cat.Exp.] Ex Libris: Caracas. S/ISBN.
- Elderfield, John. *Armando Reverón*, [Cat. Exp.] (2007). The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York. ISBN: 978-0-87070-746-9.

- Lévi-Strauss, Claude (1997). *Olhar, escutar, ver*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 85-7164-6331-7.
- Palenzuela, Juan Carlos (2007). *Reverón la mirada lúcida*. Caracas: Banco de Venezuela. ISBN: 98012-2416-9.

### Contactar o autor:

jorge.cabrera.gomez@gmail.com

# O sonoro imaginário de Carrapa do Cavaquinho

Rosana Gonçalves da Silva & André Felipe de Araujo Arraes

Rosana Gonçalves da Silva: Brasil, artista visual. Mestre em Educação pela Universidade de Brasília. Educação Artística Aplicada (Lato-Senso) pela Faculdade de Educação São Luiz Jaboticabal São Paulo. Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Brasília. Professora de artes visuais da Secretaria de Educação do Distrito Federal.

André Felipe de Araujo Arraes: Brasil, músico.  
Graduando em música pela Universidade de Brasília.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este artigo faz uma reflexão sobre a música como processo social ao apresentar quatro músicas do Compositor e Instrumentista Brasileiro Carrapa do Cavaquinho. O texto analisa os aspectos poéticos, conceituais e técnicos das composições, explorando o universo de relações que a multiculturalidade devolve aos sujeitos em um mundo em constantes mudanças.

**Palavras chave:** música, Cavaquinho, imaginário, ousadia.

**Title** *Carrapa do Cavaquinho: sounds, imagination*  
**Abstract** In this article, four musical pieces of the Brazilian composer and musician Carrapa do Cavaquinho are introduced as representative of music as a social process. Here, musical composition aspects such as the poetical, conceptual and technical are analyzed in the light of a seething social sea of multicultural relationships that are reflected back to individuals in a world that is constantly changing.

**Keywords:** music, Cavaquinho, imagination, daring.

## Introdução

A reflexão deste artigo faz considerações sobre a música como processo social. Pois a música, também, apresenta-se com os traços inquietantes do caos e da ordem, da ambiguidade, da incerteza, características da complexidade que vivificam ainda mais os aspectos da estrutura organizacional tradicional em constante diálogo com as mudanças contemporâneas. Para conciliar tamanha dinâmica, há que se urdir novas formas de conhecimento e conectar as pessoas a uma nova maneira de produzir seu próprio conhecimento. Assim, se concretiza a escolha pelo compositor e instrumentista Brasileiro Carrapa do Cavaquinho.

Luis Carlos Orione de Alencar Arraes, nascido no Rio de Janeiro em 1961,

chega à Brasília em 1974 e adota a cidade como paisagem sonora. Ao se profissionalizar, assume-se Carrapa do Cavaquinho e redesenha com sons e gestos sua trajetória sujeito-artista.

A metodologia descreve a recursividade nos processos de auto-co-formação dos sujeitos e se fundamenta na 'transversalidade' (Barbier, 2002), que sinaliza a autonomia na leitura de mundo como prática da realidade e implica em reconhecer nosso lugar no contexto coletivo. Foram feitas várias entrevistas com o artista, traçando o seu memorial com o objetivo de lapidar os elementos essenciais à escrita do texto.

### **1. O constituir-se artista**

Carrapa do Cavaquinho evoca tramas, nas quais podemos pensar a unidade e a diversidade, o global e o local, o sujeito enraizado em sua cultura, as interações e retroações que favoreçam as perspectivas para o debate sobre seu jeito único de fazer música. Sua ambiência musical é a coexistência de várias culturas. As influências mais marcantes são Jacob do Bandolim, Hermeto Pascoal e Waldir Azevedo. O artista se dedica ao choro e ao samba, mas admite outras afiliações estéticas sob a influência de Jimi Hendrix e Armandinho. Essa combinação de orientações estéticas polarizadas é o que acentua aspectos poéticos diferenciados em sua obra e lhe conferem o caráter de ousadia e inovação.

As composições refletem a atmosfera multicultural vivida em Brasília. É um denso repertório de emoções, que revela as múltiplas faces brasileiras, co-existindo com a cidade, forjando identidades. Assim, é preciso considerar as questões sobre alteridade, pois, esta co-constrói as identidades dos sujeitos.

A relação música e alteridade é um debate que vem ganhando destaque no campo musical. A alteridade promove a constante afinação entre presente passado e futuro nas dimensões individual e coletiva entre culturas distintas. A recursiva produção de si mesmo, mas sempre com o outro, fortalecendo a compreensão de subjetividade, redefinindo-a a partir dos conceitos de alteridade e 'toda polissemia que essa palavra comporta' (Cambria, 2008: 69).

A abertura ao outro favorece o encontro do sujeito com o mundo e implica na interiorização que produz conhecimento, como resultado da tensão dialética entre os dois pólos: o mundo externo e o mundo interno do sujeito em uma recursividade constante.

### **2. Quatro cordas em diálogo**

Na linha de pensamento de que música não se reduz a fazer som, e sim, música vai desde a intenção e a mobilização para criar sons, passa pela indústria de fabricação, distribuição e propaganda. 'Música é, assim, um recurso social que, em certos momentos, vai ser utilizado a outros recursos sociais' (Seeger, 2008: 20). Em Carrapa do Cavaquinho encontramos o processo completo, ele compõe,

produz e grava o cd. O processo de distribuição e propaganda é realizado em suas apresentações.

Esse nível de detalhamento merece ser registrado, pois, fortalece uma ideia de poésis que deve enraizar-se nas ideias de 'gênese e generatividade (...) conserva e continua a ideia de circulação e movimento; de transformação' (Morin, 1997: 152-153).

O desafio agora é analisar quatro músicas, que compõem a obra de Carrapa do Cavaquinho. As composições são instrumentais e refletem a apurada sensibilidade sobre os acontecimentos circundantes.

Em *Choro Candango* (inédita) a melodia é calcada no ritmo e gênero choro/instrumental brasileiro. O esquema harmônico apresenta uma estrutura, que faz menção ao fraseado tradicional do choro. Em sua macro estrutura a peça apresenta forma ABAC que pode ser um resumo da forma rondó ABACABA, da qual o choro deriva. O compasso 2/4 cuja métrica representa a maioria das variações de samba e choro.

Essa composição se baseia em uma impressão melódica na qual a sequência rítmica imprime valor a peça. O deslocamento de síncopes sugere uma reinvenção da métrica melódica do gênero. A melodia possui duas estruturas distintas em sua métrica, onde podemos identificar a parte A e B. A primeira, possui maior movimentação harmônica que é subvertida pela melodia. A segunda parte contrasta com a movimentação da parte A. A parte C possui um baixo pedal e uma resolução inesperada no primeiro tempo do último compasso da mesma parte.

A música *O violão da viola do Cerrado* (1998) apresenta melodia pontuada nos apoios de acentuação do ritmo da peça. A harmonia apresenta pouca movimentação e presença de baixo pedal. A primeira parte se configura com forte sugestão modal, uma vez que, possui melodia no mixolídio com a presença dos acordes GM e F6. Há uma ponte com baixo pedal em sol, com melodia pontuada pela escala mixolídia mas, com uma variação rítmica distinta da primeira parte. O autor ainda relaciona o ritmo da melodia ao trote de um cavalo que passa por paisagens sertanejas da Região Centro Oeste.

*O violão da viola do Cerrado* é uma peça executada em um instrumento de grande popularidade no sertão brasileiro, em distintos estados. O instrumento consiste em dez cordas e é uma variação da guitarra espanhola. Possui variadas afinações como: rio abaixo, rio acima, cebolão, entre outras. Cada afinação atende a cultura local e a predileção pessoal do artista. Em um ambiente de tradição oral, as variações são virtualmente infinitas. Nesse sentido, a música pretende manifestar os maneirismos de uma execução, onde a viola imita o som do violão com uma melodia típica do ritmo Baião, que é encontrado em sua forma tradicional nos estados: Pernambuco, Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte. Tais elementos se misturam a um gênero musical do Maranhão, que é o Boi.

Assim, o compositor ressignifica suas referências ao fundir, inovadoramente, distintas tradições regionais.

*Siribakstaxtakiobiobiobiô* (1998) é o título de uma música, que segundo o autor, faz referência onomatopéica ao som do cavaco ao executar a frase inicial da composição. A melodia começa com um Lá 6 (referência dó 3), em uma escala pentatônica de G descendente, percorrendo toda tessitura do instrumento, findando em um ré 3 no bordão do cavaquinho. Tal salto é executado com uma rítmica que lembra o título da peça e possui alto teor técnico.

Harmonicamente, a primeira parte consiste nos acordes em Gmaior e C7. A parte B se estrutura em uma sucessão de acordes diminutos. Consequentemente, há um improviso cromático *rubato* que o autor alude a um *free jazz*.

A rítmica consiste em um samba que é caracterizado em um 2/4 com acentuação no segundo tempo. Uma característica marcante da peça em relação a densidade de informações em uma curtíssima duração de tempo: 1'12.

A melodia da música *Viva o céu de Brasília* (1998) possui em sua base a escala diminuta com variações e acentuações de síncopes, propiciando o deslocamento do pulso original da rítmica do frevo. Em contraponto a uma melodia bem angular com saltos, é uma alusão do compositor às matizes do céu do Planalto Central Brasileiro, mais especificamente na região da Capital Federal.

Por possuir um ritmo bem quebrado cheio de interrupções e pausas inusitadas, pode-se inferir uma fusão bem livre e particular de estilos em uma abordagem interpretativa.

Esse aspecto atribui uma sonoridade e uma abordagem técnica inovadora ao cavaquinho, cuja função tradicional é de centrar a harmonia do samba e do choro. Isso faz com que a função do instrumento ganhe novas dimensões em uma peça musical. A forma ABABC atribui elementos de inteligibilidade de seu discurso atípico na execução de um gênero tão tradicional quanto o frevo.

As peças analisadas dão notícias do percurso artista-sujeito, revelando o imaginário como criação autêntica, originado no sujeito que é por natureza um sem-fundo.

### Conclusão

O processo de criação de Carrapa do Cavaquinho que é basicamente intuitivo encontra o imaginário instituinte, a criação de algo que introduz o novo. Ao adotar a experimentação como uma porta aberta que provoca a liberdade de entrar e sair, ir e vir, transitando em culturas distintas revela a multiculturalidade. Sua obra é um perene diálogo entre a tradicional batida do choro e do samba com a complexa composição contemporânea para o cavaquinho, como tradução das diversas Brasilidades. Está em andamento a escrita de um livro que aprofunda o universo de relações que a multiculturalidade devolve aos sujeitos em um mundo em constantes mudanças.

### **Referências**

- Barbier, René (2008) *A pesquisa-ação*.  
Brasília: Plano Editora.
- Cambria, V. (2008) *Música e Alteridade*.  
In: Araújo, S.; Paz, G.; Cambria, V.  
(Orgs) *Música em Debate: perspectivas  
interdisciplinares*, Rio de Janeiro:  
MAUAD X : FAPERJ.
- Morin, Edgar (1997) *O Método. Vol. I -  
A Natureza da Natureza*. Lisboa:  
Publicações Europa-América.  
3ª Edição (Editions du Seuil, 1977).
- Seeger, Anthony (2008) "Etnomusicologia/  
Antropologia da Música : Disciplinas  
distintas?" In: Araújo, S.; Paz, G.; Cambria,  
V. (Orgs) *Música em Debate: perspectivas  
interdisciplinares*, Rio de Janeiro:  
MAUAD X : FAPERJ.

### **Contactar os autores:**

renaisrenais@yahoo.com.br /  
andrefelipearraes@hotmail.com

# 9. Realidades

enquadramento

Artur Ramos

autores

Luciana Beatriz Chagas

Nara Sílvia Marcondes Martins

Viviane Gil Araújo

Isabel Maria Sola Márquez

Márcia Dilar da Conceição Pereira

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza

# Realidades

*Realities*

**Artur Ramos**

conselho editorial

A aceitação da realidade impõe por vezes uma redefinição da sua forma do seu contorno da sua lógica e de como se nos apresenta. A meditação em torno da nossa vivência pode ser como os seguintes autores demonstram um exercício que utiliza directa ou indirectamente o desenho como utensílio de redefinição dos limites e das certezas do que vemos, do que é e também do que não é e está para lá dos nossos sonhos. Através do artigo de Luciana Beatriz Chagas sobre a obra de Manoel Galdino, descobrimos como é por vezes curta a distancia entre dois pólos opostos. A introdução de pequenas alterações no desenho subentendido das esculturas do artista, consegue subtilmente mudar o aspecto aterrador de monstros sumérios para algo mais grotesco e cómico. Por outro lado, tanto o tema como o material e processo devolve-nos um pouco aos domínios mais primitivos da nossa imaginação e memória. Talvez por isso, as obras de Galdino modeladas em argila são o produto de um ingénuo e primitivo mas poético devaneio.

Mudando o material de suporte para o plástico, encontramos na obra de Ivo Pons, exposta por Nara Martins, a recuperação, por meio da transfiguração e transmutação, de formas que sem exactidão aparente podem despoletar a nossa imaginação e a nossa capacidade de sonhar. Falamos daquilo que nos surpreende mas que enche o espírito de consolo e que é a resposta imprescindível para a recuperação da dignidade perdida perante a agressividade do bulício mundano.

Seja pelo modernismo seja pela globalização a procura da identidade pessoal tornou-se legítima e uma lúcida consciência da condição humana. A obra de Ismael Nery, apresentada por Viviane Gil Araújo, é um exemplo claro da projecção do seu corpo questionado pelos domínios da representação e pela plasticidade dos meios. Entre a idealização e a desintegração do corpo tanto a vida como a morte estão presentes para nos levar a rever os nossos próprios limites. Quer por alongamento quer por dissolução do corpo o artista medita sobre si como um alívio para as suas ansiedades.

Isabel Sola Márquez fala-nos da obra de Francisco Borrás onde a realidade é uma saudável ilusão que nos permite um olhar sempre renovado e diferente. Desde a escala, até à indefinição da configuração passando pela transparência

de planos, o artista usa os processos de representação e de composição para transformar as suas obras numa espécie de imagem dupla suficientemente dúbia, para estimular a nossa capacidade de recriar a realidade. O processo segue a lógica da coincidência e cada pintura é uma livre revisitação do real. Entre o devaneio e o instinto, as obras de Borrás são uma reinterpretação da realidade que rompe com os seus limites mais geométricos e opacos para consolo das nossas memórias.

A recriação da realidade a partir de um texto permite sempre ao artista uma margem folgada para recriar e estabelecer metaforicamente novos mundos. As ilustrações de Júlio Pomar, estudadas por Maria Dilar Pereira, exemplificam a capacidade do desenho de concretizar mas simultaneamente de sugerir deixando sempre a realidade aberta à nossa imaginação. A linha e a linha que se faz mancha são os elementos estruturantes dos desenhos de Júlio Pomar. A linha ininterrupta, sem quebra, sem erro que ronda a forma ou que a atravessa mas que não a contém. É a intangibilidade de uma síntese que é usada para se reinventar os limites do que é de um modo mais verdadeiro e optimista.

Passando da fluidez para a rectidão e quebra da linha encontramos a obra de Herbert Rodríguez, apresentada por Mihaela Radulescu. Aqui a fragmentação da imagem, a hibridez da forma e o seu sentido simbólico aliados ao poder da cor convocam forças constitutivas do ser e da vida. Para o artista a obra não deve ser autónoma pois tem que se articular com a problemática política e social. Assim, ao ser um objecto da realidade, ou seja, da vida das pessoas pode transmitir aquela vitalidade essencial para qualquer reapropriação do destino e da realidade de cada um.

O trajecto destes textos mostra-nos como a reflexão sobre os limites da realidade por nós percebida não deixa de ser uma meditação em torno do mundo, da vida e do homem. O desenho, quer seja subentendido ou autónomo, directa ou indirectamente é um elemento determinante e fundamental para propor novas leituras da realidade e do sonho.

**Contactar o autor:**

artur.ramos@fba.ul.pt

# O labirinto grotesco de Manoel Galdino

Luciana Beatriz Chagas

Brasil, Ceramista. Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Bacharel e Licenciada em Educação Artística pela UNICAMP. Professora do curso de Artes Aplicadas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

Artigo completo submetido em 21 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** As figuras em cerâmica produzidas pelo brasileiro Manoel Galdino vêm de uma tradição figurativa, mas o artista inova ao criar obras que se aproximam do grotesco. Este artigo propõe uma análise não-interpretativa de algumas de suas esculturas, contestando a definição de 'surrealista' já recebida por elas, citando a metáfora do labirinto e discutindo seu processo criativo.

**Palavras chave:** cerâmica, escultura, grotesco, zoomórfico, labirinto.

**Title** *Manoel Galdino: a 'grotto' labyrinth*  
**Abstract** The ceramic figures produced by the Brazilian artist Manoel Galdino were made after a figurative tradition, but he innovates by creating grotesque-like works. This article comes up with a non-interpretive analysis on some of his sculptures, refuting the 'surrealist' definition already given to them, using the 'maze' metaphor and discussing his creative process.

**Keywords:** ceramics, sculpture, grotesque, zoomorphic, maze.

## Introdução

A trajetória do artista e poeta brasileiro Manoel Galdino de Freitas (1924-1996) – conhecido também por *Mestre Galdino* – funde-se com a história da cerâmica figurativa do Alto do Moura (distrito de Caruaru), iniciada pelo *Mestre Vitalino* (1909-1963). Galdino (Figura 1) chegou ao Alto do Moura em 1974 a trabalho, era pedreiro. Foi imediatamente atraído pelo trabalho dos ceramistas locais e viu nessa atividade uma oportunidade de melhorar de vida. Ao mudar de profissão, contava então com mais de 50 anos de idade.

A obra desenvolvida por Galdino, apesar de inicialmente influenciada pela tradição de Vitalino, adquiriu identidade própria. Suas esculturas distanciam-se da representação e aproximam-se do grotesco, ao apresentar seres zoomórficos, animais fundindo-se entre si e estruturas anatômicas improváveis. Eram conhecidas como 'os bichos feios de Seu Mané.'

A despeito de Galdino, em vida, ter sido um artista conhecido, são escassas



**Figura 1** Manoel Galdino em seu atelier (sem data). Reprodução Memorial Mestre Galdino, Caruaru, Brasil. Fonte: própria.

as referências bibliográficas sobre ele. A maioria dos dados sobre sua biografia é transmitida oralmente por um de seus filhos, Joel Galdino, que cuida do Memorial Mestre Galdino.

Em algumas referências sobre Manoel Galdino encontramos a afirmação de que suas obras seriam surrealistas. O objetivo deste artigo é contestar esse rótulo que consideramos equivocado. Analisando sua obra com distanciamento crítico, sem tentar interpretá-la ou buscar conclusões apressadas, pretende-se aqui discorrer sobre ela pelo viés do grotesco e de suas manifestações nas artes visuais, sem ignorar, porém o processo criativo do artista.

### 1. O Grotesco nas artes visuais

O termo *grotesco* deriva do italiano *grotta*, e foi originalmente cunhado para designar um tipo de arte decorativa da antiguidade clássica, que influenciou largamente os artistas do século XVI. São conhecidos os grotescos de Rafael (1515) nas *loggie* do Vaticano. Nesses afrescos, predominavam elementos não factíveis, baseados na imaginação do artista, como animais brotando de plantas e metamorfoses de todo tipo. Afora o propósito originalmente ornamental, há algumas características determinantes do grotesco, como seu aspecto fantasioso, porém 'algo angustiante e sinistro' (Kayser, 2009: 16-19), tendo como desdobramentos posteriores características como o desproporcional, o monstruoso, o desordenado e o assustador, assim como uma tendência para o caricatural e o ridículo.

“O elemento paranóico do maneirismo(...) procura no monstro e no monstroso uma ‘encarnação’ demasiadamente grande da deformação.” (Hocke, 1974: 18, 145)

Em Bruegel (o Velho) e Bosch, por exemplo, a essência do grotesco se manifesta através de representações do sobrenatural e do demoníaco. A partir do Romantismo, o grotesco adquire um caráter sinistro, mas com a vinculação do grotesco com a *commedia dell'arte*, surge a tendência para igualá-lo com o burlesco e o cômico (Kayser, 2009: 26, 27). Nas manifestações das artes visuais do século XX, o Surrealismo é imediatamente associado ao grotesco.

### 1.1 O Surrealismo

O surrealismo tem origem na literatura e mesmo suas manifestações visuais carregam consigo elementos narrativos e metafóricos. A proposta do surrealismo, segundo André Breton, estava relacionada com as teses de Freud. Suas primeiras obras tridimensionais, os 'objetos surrealistas' de Dalí, Man Ray e Giacometti, entre outros, eram produto da ideia de 'acaso objetivo,' e se propunham a “estimular as projeções inconscientes do observador,” a partir de associações díspares entre diferentes objetos, criando metáforas (Krauss, 1998: 130-145). Existem alguns aspectos no surrealismo que o aproximam à ideia do grotesco, principalmente a pintura de De Chirico, Dalí e Tanguy, além das ‘fantasias grotescas’ de Ensor .

Nas obras produzidas em torno do Manifesto Surrealista, de André Breton – em especial a pintura metafísica – “atinge-se o estranhamento (...) pela união do heterogêneo,” porém, “pode faltar inteiramente caráter ameaçador, horror, elemento abissal – e com isto conteúdos dos mais essenciais do grotesco” (Kayser, 2009: 141).

## 2. O Labirinto

A metáfora do labirinto nos vem à tona no universo imagético de Galdino. O artista refere-se constantemente a sonhos como fonte de idéias para suas peças. O 'pesadelo do labirinto,' como descrito por Bachelard, e sua 'dimensão angustiada,' relacionam-se com algumas das características básicas do grotesco e das obras observadas neste artigo.

O labirinto, nas civilizações antigas, representa uma “metáfora 'unificadora' para tudo aquilo que o mundo apresenta de previsível e imprevisível” (*apud* Hocke, 1974: 167). A imagem do labirinto está relacionada ao subterrâneo e também ao onírico. Bachelard especifica o arquétipo do labirinto como possuindo uma 'dimensão angustiada,' pois liga o indivíduo sonhador com suas impressões profundas. O autor descreve os 'sonhos labirínticos' como aqueles nos quais o caminhar inconsciente revive a 'situação típica do *estar perdido*' e nos quais anda-se com dificuldade (Bachelard, 2003: 161-164).

### 3. Os 'Bichos Feios' de Manoel Galdino

Das esculturas de Galdino, foram escolhidas algumas que serão aqui analisadas. O critério de escolha obedece à própria morfologia da obra, ou seja, peças que apresentam características marcantes relacionadas ao objetivo deste artigo.

*Seres da Natureza* (Figura 2) é figurativa, apesar de os seres nela representados não estarem próximos da representação realista. Parecem-nos animais fantásticos, híbridos ou monstros. Segundo Hocke, o monstro é encarado como a antítese do 'bom gosto,' criação da natureza 'mágica.' (Hocke, 1974: 146,114). A escultura é verticalizada, frontalizada e simétrica, pressupõe um ponto de vista único. A cabeça é de um animal bizarro, com orelhas de rato, nariz de porco, grandes olhos, dentes pontiagudos e língua de cobra que, num esgar escancarado, mantém uma das mãos dentro da boca, de onde sai uma cabeça humana. Seu corpo é coberto de uma textura de escamas. A criatura possui duas cabeças, uma em cima e uma embaixo, além de dois pares de braços e de pernas, colocados ao longo do corpo. Tudo nessa criatura é duplo, traduzindo-se num estado de ambivalência. Parecem duas criaturas conectadas entre si, ou duas fases de uma mesma criatura: bípede (o topo) e quadrúpede (a base).

*O Guará*, (Figura 3), mostra uma pequena criatura de constituição quimérica, com asas nas costas, chifres na cabeça numa postura insolente e debochada. No Brasil, Guará é uma espécie de lobo. Existe também uma ave com este nome, porém não se consegue identificar traços do referencial na escultura. Parece-nos que Galdino nomeava suas obras sem critérios narrativos, ou de similaridade ou analogia.

Em *O Símbolo de Salomão*, (Figura 4), avistamos inicialmente quatro cabeças fundidas, para em seguida identificar as duas cabeças humanas do eixo lateral, como objetos carregados por uma criatura tentacular de expressão tristonha.

“Cabeças e membros de animais e seres fabulosos, desfigurados fantásticamente(...), interpenetram-se e podem fazer brotar em qualquer parte gavinhas, inchaços ou novos membros do corpo” (Kayser, 2009: 22). Esta descrição de gravuras de grotescos do século XVII pode ser aplicada tal e qual a essas obras.

#### 3.1 Processo criativo

Manoel Galdino modelava em argila peças tridimensionais, que posteriormente são queimadas em baixa temperatura dentro de fornos a lenha típicos da região (Figura 5). Após a modelagem e a secagem, iniciava a queima dentro do forno num total de dez horas de queima e quatro para o resfriamento.

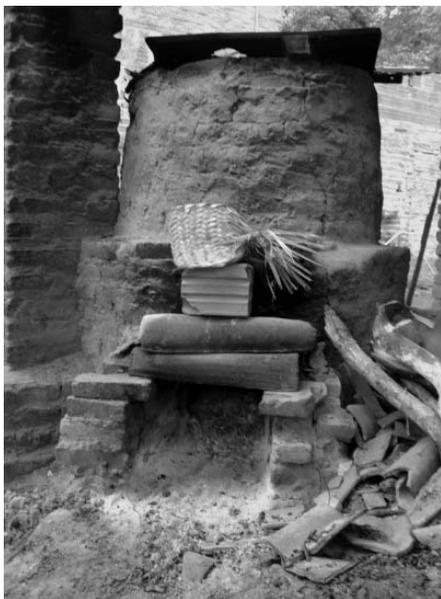
Sua relação com o processo criativo, apesar de calcada na ideia da 'iluminação divina,' na prática era bem objetiva: Galdino era contrário à réplica de obras de outros artistas ou da reprodução de uma mesma obra, prática recorrente no Alto do Moura. Sustentava que o artista necessitava desenvolver uma linguagem própria.

O exemplo mais emblemático é a peça *Mané Pãozeiro*, (Figura 6) considerada



esquerda-direita / cima-baixo

**Figuras 2, 3 e 4** Manoel Galdino: *Seres da Natureza, Guará* e *O Símbolo de Salomão*. Cerâmica, sem data. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru, Brasil. Fonte: própria.



**Figura 5** Forno a lenha utilizado pelos ceramistas do Alto do Moura (Caruaru, Brasil). Fonte: própria.

**Figura 6** Manoel Galdino: Mané Pãozeiro. Cerâmica, sem data. Acervo Museu do Barro, Caruaru, Brasil. Fonte: própria.

uma de suas primeiras criações autônomas, feita após uma 'crise criativa.' Referindo-se a seu primo, que era padeiro e estava sempre sem dinheiro, Galdino modela a figura de um personagem que tem uma mão sobre a cabeça e a outra estendida, pedindo dinheiro emprestado.

Juntamente com o *Mané Pãozeiro*, Galdino criou o seguinte poema, que descreve o processo criativo de maneira extremamente lúcida:

*SE CRIA ASSIM*

*Quem cria tem que dormir/Pensar bem no passado/De tudo ser bem lembrado/  
Tirar o juízo como louco/Ter a voz como um pipoco/Ter o corpo com energia/  
Ler o escudo do dia/Conservar uma oração/Fazer sua oração/Ao deus da poesia./  
Deve dormir muito cedo/Muito mais cedo acordar/Muito mais tarde sonhar/  
Muito afoito e menos medo/Muito honesto com segredo/Muito menos guardar/  
Muito mais revelar/Pra ter mais soberania/Muito pouca covardia/Não dormir  
pra sonhar.*

(Extraído de folheto distribuído aos visitantes no Memorial Mestre Galdino)

**Conclusão**

Na escultura de Manoel Galdino encontramos elementos formais do grotesco. Pois "o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho) (...) Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. (...) O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco" (Kayser, 2009: 159).

Mas a escultura de Galdino não deve ser considerada apavorante ou macabra. Suas monstruosidades têm uma faceta cômica ou caricatural, elemento incorporado à categoria estética do grotesco. O grotesco foi designado como *sogni dei pittori* no século XVI (Kayser: 20), referindo-se àquilo que não era criado a partir da observação, mas da imaginação. O caráter onírico está presente tanto no grotesco quanto no surrealismo. O próprio Manoel Galdino referia-se sempre ao sonho quando explicava suas obras.

Sua obra, apesar de apresentar uma conexão forte com o sonho, nada tem de surrealista. O surrealismo solicita ao espectador uma interpretação semântica para seus enigmas, enquanto no grotesco a comunicação é icônica, labiríntica, visual.

**Referências**

Bachelard, Gaston (2003) *A Terra e os Devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1775-5

Hocke, Gustav R. (1974) *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. São Paulo: Perspectiva. ISBN 978-85-273-0371-2

Kayser, Wolfgang (2009) *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0514-3

**Contactar o autor:**

lbchagas@yahoo.com.br

# Arte e Design: Projeto poético na contemporaneidade

Nara Sílvia Marcondes Martins

Brasil, artista visual. Doutora em Arquitetura e Urbanismo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, USP. Mestre em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, UNESP. Professora do Curso de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** O presente artigo caracteriza a obra/ design do paulistano Ivo Pons no mundo contemporâneo. Apresenta a metodologia utilizada no processo criativo caracterizada pela lógica fuzzy e a não definição de limites rígidos. São também discutidas questões estéticas, poéticas e aspectos construtivos, ações sociais e ecológicas nos objetos criados/ projetados pelo designer.

**Palavras chave:** design, organização não governamental, Design Possível, ecológico, mutante.

**Title** *Ivo Pons: Art and design*

**Abstract** This article describes the work / design of Ivo Pons in the contemporary world. It presents the methodology used in the creative process characterized by fuzzy logic and the definition of non-rigid boundaries. It also discusses aesthetics, poetics and constructive aspects, as well as social and environmental actions on objects created / designed by the designer.

**Keywords:** design, non-governmental organization, Design Possible, ecological, mutant.

## Introdução

Diante das transformações da arte, da tecnologia, da comunicação, da história, do complexo sócio-econômico e do meio ambiente, o designer deve propor soluções criativas que inovem a cultura material e a cultura comportamental além de promover idéias e conceitos também voltados à problemática da ecologia humana e social. O presente artigo apresenta o design como uma atividade interdisciplinar, a qual a arte faz parte, assim como outras áreas do conhecimento. O universo é um sistema distante do equilíbrio com suas instabilidades e bifurcações. Como ressalta Ilya Prigogine, é o fim das certezas (Marcondes, 2002).

Atualmente varias são as teorias utilizadas, às vezes, para a interpretação do



**Figura 1** Ivo Pons orientando o processo criativo de objetos em conjunto com os outros designers no atelier. Foto do autor.

objeto artístico/design outras participam do processo criativo. Torna-se necessário, no entanto, ressaltar que o design possui sua poética; mesmo tendo uma função primeira, a qualidade do ato de uso, a idéia Arte está impreterivelmente incrustada na concepção e elaboração do fazer artístico do produto design.

O processo criativo no design é alimentado pela capacidade do designer de explorar e relacionar associações, combinações, cenários, elementos do subconsciente, experiências passadas e novas informações assim como a arte. O design se aproxima da arte no momento de experimentar linguagens e procedimentos.

De frente à (des) sustentabilidade, às mutações ambientais causada pelo aquecimento global surge novas metas para o desenvolvimento e a fabricação de produtos. Deve oferecer soluções alternativas para inovar, pois hoje se confirma a idéia de que o design pode encarregar-se de outras ligações entre usuário e objeto, além da funcionalidade (Pons & Lotti, 2005).

Mundo imaginal, mundo fenomenal é preciso provocá-lo e interpretá-lo com a associação de teorias, idéias filosóficas e ideológicas, teorias da arte ou da arquitetura, da física ou da matemática (Morin, 1992). Entre alguns exemplos é preciso salientar o jovem artista e designer, o brasileiro Ivo Pons, professor e pesquisador, desenvolveu diversos produtos e foi premiado no Brasil e no meio internacional. Em 2006 no Concurso Planeta Casa, na Mostra *Design & Natureza*, também foi finalista no 1º Prêmio Objeto Brasileiro. Seus designs exploram jogo de formas, promovem as mais variadas manifestações artísticas que levam a significados e direções, que extrapolam o sistema circular fechado



**Figura 2** Pufe *Ouriço* (2005) criado por Ivo Pons na ONG Design Possível com matéria-prima reutilizada, apresentado no 7º Circuito Craft Design, São Paulo, Brasil. Foto do autor.



**Figura 3** Coleta e separação da matéria prima (resíduo de jeans) na comunidade de Paraisópolis, São Paulo, Brasil. Foto do autor.

e proporciona a leitura como visualização de um teatro, cuja máquina pode ser desarmada e rearmada segundo intenções do receptor, em pacto lúdico. Palco e espectador, objeto e usuário em efeito de artifício e densidade estabelecem a visualização poética da forma. Em 2007 desenvolveu apresentações durante o período do Salão do Móvel em Milão conjuntamente com a Galeria Brasilartes e o IBRIT (Instituto Brasil Itália) e na Bienal Internacional de Design da França em Saint'Etienne. Entre 2008 e 2009 participou da Mostra Craft Design. Em 2010 venceu novamente o Prêmio Planeta Casa em ação social e o Prêmio de Tecnologia Social promovido pelo Banco do Brasil.

A maioria dos objetos de Ivo Pons reinventa o cotidiano e introduz novos usos e hábitos diante de uma estética do design; produz nova geração de design mais coerente com o padrão da sociedade artística contemporânea. O objeto é uma interface entre o usuário assim como a arte é para o espectador. A interface é então o espaço no qual se estrutura a interação do objeto ou signo e objetivo da ação. A interface transforma sinais em informação interpretável. Esse domínio orienta o design além do domínio da forma e da estética (Bonsiepe, 1999).

Depois de alguns anos trabalhando no mercado, hoje Pons coordena a ONG Design Possível, com *sangue e* experiência em design sócio-ambiental. Denominado por Design Possível, o grupo surgiu em novembro de 2004, como projeto de extensão na Universidade Presbiteriana Mackenzie, na cidade de São Paulo, Brasil para desenvolver ações de cunho social e ecológico. O Design Possível hoje é uma ONG - Organização Não Governamental que utiliza o design como ferramenta de inserção comercial para comunidades carentes e, mais do que isso, promove a pesquisa em design.

A ONG prtatica o design baseado em métodos e ideal ecológicos (Papaneck,



**Figura 4** Pufe Gomos (2006) de Ivo Pons.  
Foto do autor.

1995), mas sem se esquecer a linha artística. O Design Possível desenvolve projetos de objetos em parcerias com comunidades da periferia da cidade de São Paulo, Brasil. Estes são projetados com resíduos sólidos dentro da perspectiva glocalista.

O mundo glocal aparece e é sustentado por iniciativas da produção regional, do espaço local, realçando aspectos culturais e buscando a identidade, esquecidas com o advento da globalização (Martins, 2006). O objetivo final do trabalho coordenado por Ivo Pons é proporcionar às comunidades melhoria de vida, geração de renda e oportunidade de inclusão social, colocando em prática o slogan: “design ecologicamente correto, socialmente envolvido, economicamente justo.”

Em época de contextos da pós-modernidade e sob o efeito da globalização os projetos que levam a assinatura ou orientação do designer Ivo Pons, permeiam outras áreas do conhecimento no processo criativo, tais como o uso da lógica fuzzy. No mundo da arte, da história, da cultura, do design é comum, que interpretações tomem conta de nossas pesquisas. Pela importância filosófica como por suas aplicações técnicas, a lógica fuzzy ocupa um lugar central no pensamento contemporâneo e Bart Kosko (1995), autor do livro *Pensamento Borroso* ressalta, que foi nos anos 60 lança as bases da fuzzy logic. Kosko traduziu como lógica borrosa, a lógica da inexatidão, definida como pensamento não lógico, que suporta os modos de raciocínio aproximados, em vez de exatos como estamos acostumados a trabalhar. Essa lógica é um formalismo para representação de conhecimento não preciso. A partir da percepção ambiental visualizada nos hábitos e em situações do cotidiano, surge como resultado outro pensamento, outro novo, outro artefato, expressando as inquietações e estados descontínuos. O outro novo expressa-se a partir da lógica difusa, lógica nebulosa ou borrosa, a lógica *fuzzy*, que pode ser definida, como pensamento não lógico, que suporta os modos de raciocínio aproximados, em vez de exatos, como se costuma trabalhar, portanto mais apropriados à situação atual. Um dos resultados da aplicabilidade

do pensamento *fuzzy* nos projetos de design é a procura da não função específica, da forma não precisa e das possíveis mutações e liberdades de composição (Martins 2004). Diante da esquizofrenia da sociedade contemporânea a transfiguração e a transmutação da arte e do design é perceptível e necessária, pois promove a liberdade na maneira de sentir, de pensar e de agir.

### Conclusão

Nesta contemporaneidade faz-se a aplicação da lógica nebulosa na interpretação do objeto artificial contemporâneo, pois imitar a habilidade humana de tomar decisões adequadas a um ambiente de incerteza e de imprecisão e observar o comportamento do ser humano no cotidiano como instrumento de transformação do design. Ivo Pons tem o compromisso de continuar refletindo e projetando formas e soluções para agregar qualidade de vida aos usuários que vivem, trabalham e sonham em um mundo mutável, onde o que predomina é a variedade, a dispersão, a adaptação, a experimentação e a flexibilidade. Nos objetos de Ivo Pons é perceptível a fusão de tipologias, tecnologias. Os objetos seguem em direção ao mercado emocional, apresentam formas lúdicas e se aproximam da fronteira entre a arte e o design. São objetos mutantes que satisfazem o consumidor e suas necessidades subjetivas, motivadas por mudanças de humor e de comportamento, mas ao resultado adicionam-se as questões ecológicas, sociais, comerciais, estéticos e de inovação. O design de Pons propõe a composição de procedimentos analógicos e de similariedade de formas, de idéias e de materiais para a projeção, constroi metáforas e poéticas visuais que proporciona ao usuário várias reflexões e interpretações com potencialidades de significação para cada intérprete.

### Referências

- Bonsiepe, Gui (1990). *Del objeto a la interface*. Mutaciones del diseño. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Kosko, Bart (1995). *Pensamento Borroso. La nueva ciencia de la logica borrosa*. Trad. Juan Pedro Campos. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Marcondes, Neide (2002). *(Des)Velar a arte*. São Paulo: Arte&Ciência
- Martins, Nara Silvia M. (2004). *Design fuzzy em mundos possíveis e de incerteza*. In: 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Paulo. P&D Design 2004. São Paulo, 2004. v. 1. p. 50-60
- Martins, Nara Silvia M. (2006). *The conscience of sustainability in Brazilian contemporary design*. The sustainable design is realized in the São Paulo city at Florescer an Aldeia do Futuro. In: 2006 Design Research Society Internacional Conference. Anais. Lisboa Design Internacional Congress. pp. 01-04 novembro, Lisboa.
- Morin, Edgar (1992). *O método, O conhecimento do conhecimento*. Publicações Europa-América.
- Papanek, Victor (2002). *Arquitectura e design: ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70.
- Pons, Ivo. E. R & Lotti, Giuseppe (2005). *Design Possible*. In: Design+INFINITO. Lê vie del progeto critico Firenze/ Allá memória di Egidio Mucci. 6-7 outubro, Firenze.

### Contactar o autor:

nsmartins@terra.com.br

# A modernidade de Ismael Nery

Viviane Gil Araújo

Brasil, artista têxtil. Bacharelado em Desenho, Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica de Artes, UFRGS. Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Artes, UFRGS. Professora no Centro Universitário Ritter dos Reis / UniRitter.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** O presente artigo visa refletir sobre parte da obra do artista brasileiro Ismael Nery (1900-1934), realizada entre os anos de 1922 a 1934 - período que coincide com as primeiras manifestações artísticas do modernismo no Brasil - e as temáticas auto-referenciais de suas pinturas e desenhos, que o aproximam de uma parcela da produção de arte contemporânea, que apresentam o artista e seu corpo como parâmetro para realização da obra.

**Palavras chave:** pintura moderna brasileira, obra auto-referente, arte contemporânea, o artista como parâmetro de sua obra, corpo.

**Title** *Ismael Nery and modernism*

**Abstract** This article aims to reflect on part of the work of Brazilian artist Ismael Nery (1900-1934), conducted between 1922 to 1934 - a period that coincides with the first artistic expressions of modernism in Brazil. The self-referential themes of his paintings and drawings, which connect him to an area of contemporary art production, show the artist and his body as a parameter for the artwork.

**Keywords:** Brazilian modern painting, self-referential work, contemporary art, the artist as a parameter of his work, body.

## Modernidade Brasileira

O período que pressupõe a modernidade brasileira e, que não está relacionado somente às artes plásticas, foi marcado por diretrizes singulares, definidas principalmente pelas vanguardas artísticas internacionais. Na cidade de São Paulo, considerada modelo de cidade industrial desenvolvida, a pintura moderna dos anos 1920 apresentava:

*(...) duas diferentes características interligadas: a primeira apontava a relação que alguns artistas mantinham com as escolas europeias que propunham um retorno à ordem (neutralização das rupturas e a reinserção da produção artística da época na 'tradição' e 'valores eternos da arte,' àqueles da tradição clássica - procedente da constituição dos sistemas de signos do Renascimento - como o*

*espaço perspectivo, hierarquia que determinava o valor dos personagens na cena, relação dos homens com o sagrado, entre si e a organização da cena e dos objetos (...). A segunda indicava o desejo de atualização em face de produção artística existente na Europa, o que fez os artistas unirem de maneira complexa os conceitos da vanguarda e reconstrução, ruptura e ordem (Cattani, 1994: 154).*

Nesse sentido, a complexidade resultante da união desses diversos conceitos permitiu o surgimento de obras singulares como do artista Ismael Nery. Em suas pinturas e desenhos, de temática auto-referente, aspectos da sua vida afetiva, seus amigos e o próprio pintor eram retratados. Nery contrariava assim, as particularidades do 'retorno à ordem' das escolas européias, os conceitos da vanguarda ou temas regionais e exóticos, tópicos comuns, entre os diferentes grupos artísticos brasileiros, das primeiras décadas do século XX.

### **O artista**

Ismael Nery (Belém, PA, 1900 - Rio de Janeiro, RJ, 1934) freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio Janeiro, mas desistiu dos estudos ao entrar em conflito com os modelos acadêmicos impostos pela instituição. Em 1927, seguiu para Academie Julian, em Paris, que lhe proporcionou uma relação real com o vanguardismo europeu.

Artista e poeta, Nery ficou conhecido como um dos pioneiros do surrealismo no Brasil, que desenvolveu a maior parte de sua produção no Rio de Janeiro, distante das vanguardas paulistas, mas que no entanto, acompanhou atentamente os acontecimentos artísticos do Brasil e da Europa.

A produção de Ismael Nery está concentrada em um curto período de tempo, estimado dos anos de 1922 aos anos 1934, sendo intensamente marcada por uma linguagem pessoal, voltada à problemática do corpo humano e sua permanência no mundo, assunto que colocava suas pinturas e desenhos fora dos temas nacionais e dos interesses da cartilha modernista brasileira.

De certa forma equivocado, o discurso da crítica de arte da época, situava os trabalhos de Nery como manifestações do cubismo ou expressões oníricas do surrealismo, entretanto parte dessa mesma crítica sabia que devia estar atenta a modernidade que se processava fora do seu eixo hegemônico, nesse caso, no seu próprio país.

### **Do corpo ao corpo de Ismael Nery**

Um crítico em especial considerou que outro universo bastante pessoal se apresentava na obra de Ismael Nery: Mário de Andrade (São Paulo, SP-1893-1945), que, entre outras importantes atividades culturais exercidas, participou ativamente da *Semana de Arte Moderna de 1922* e da renovação literária e artística brasileira. Andrade se viu desobrigado da missão de enquadrar a obra de



**Figura 1** Ismael Nery, *Sem Título*. Início da década de 1920. Nanquim e aquarela sobre papel, c.i.d. 51,5 x 36,5 cm Coleção Vilma e Rodolpho Ortenblad Filho. Reprodução fotográfica Sérgio Guerini/ Itaú Cultural.



**Figura 2** Ismael Nery, *Casal em Vermelho*, s.d.. Aquarela sobre papel 30,1 x 19,5 cm. Coleção Chaim José Hamer (São Paulo, SP). Reprodução fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural.

**Figura 3** Ismael Nery, *Origem Nº 4 - Etapa Final*, s.d. Aquarela e lápis sobre papel, c.i.e. 31,7 x 27,4 cm. Coleção Chaim José Hamer (São Paulo, SP). Reprodução fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural.

Nery no discurso modernista e, desta forma, pode perceber que, “com exceção duns poucos quadros, toda obra do artista se ressentia de um ‘inacabado muito inquieto;’” além de compreender que “o artista era preocupado com uns tantos problemas plásticos, principalmente a composição com figuras e a realização dum tipo ideal humano” deixando a impressão de que “os problemas se enunciavam nuns quadros, e eram desenvolvidos noutros para terminar noutros” (Andrade ap. Amaral, 1984: 59), como é possível perceber nas obras que seguem, quando a representação do encontro amoroso se desdobra cuidadosamente, de uma superfície à outra.

Nas figuras 1, 2 e 3 percebemos que não há grande preocupação, por parte do artista, em obter o domínio da técnica e, que suas pinturas e desenhos sugerem além das reflexões sobre o corpo, indagações sobre gênero, sexualidade e morte.

Os corpos apresentados nessas obras de Ismael Nery foram multiplicados em diversas formas de representação: o corpo descritivo do manequim que seduz, a integração dos corpos consumada na intersecção dos materiais e suas transparências e o corpo que é mostrado através de seus os órgãos, manchas e fluídos sob a consciência da morte inevitável que se aproximava.



**Figura 4** Ismael Nery. *Auto-Retrato*, 1927, óleo sobre tela. 129 x 84 cm. Coleção Domingos Giobbi (São Paulo, SP). Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural

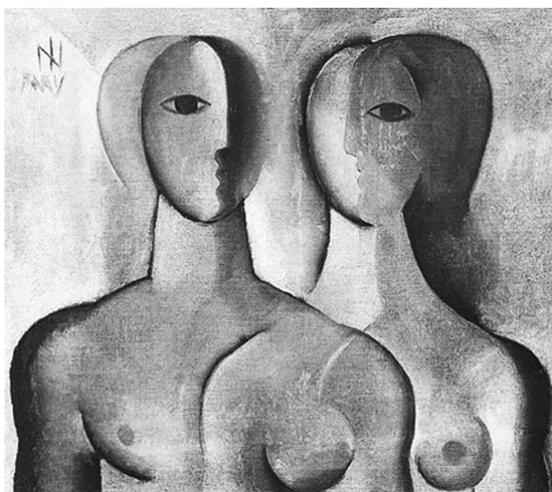
Nas pinturas, desenhos e aquarelas de Nery há quase sempre um corpo que trespassa o outro, o masculino e o feminino que em sua diafaneidade revelam-se como um só corpo. Assim, os temas do modernismo mantiveram-se afastados, salvo de maneira crítica, como pode ser observado na obra *Auto-Retrato*, de 1927 (Fig. 4).

Observa-se que o autor se representa no centro da tela (Fig. 4), quase de corpo inteiro. Está sentado e leva a mão direita em direção à paisagem do subúrbio carioca, conferindo lugar de destaque a mulata, que de braços estendidos, apresenta as tradicionais casas coloridas. A palmeira, o mar azul e o Pão de Açúcar ao fundo, realçam a paisagem do Rio de Janeiro.

À esquerda do artista, em desequilíbrio, a representação das árvores e dos prédios parisienses, confirmam o diferenciado eixo da cena, que se confirma através da inclinação da torre Eiffel. A mão esquerda do artista descansa sobre a perna enquanto dois vultos homem/mulher parecem influenciar o pintor. Aqui Nery aparece figurado como alguém que se percebe dividido, enfrentando um impasse, talvez ideológico, em sua relação com os dois mundos distintos.

Diálogos possíveis da obra de Ismael Neves com a Arte Contemporânea

Uma profunda subjetividade e abertura para o inconsciente se mostram nas obras de Nery, mas não apenas isso, principalmente nos desenhos e aquarelas, se percebe a confirmação do ideário do artista referente ao gênero, sexualidade e a morte - sua própria morte - (conforme as figuras 5, 6 respectivamente).



**Figura 5** Ismael Nery, *Figura Decomposta*, 1927, óleo sobre tela, 42 x 47,5 cm. Coleção Yara e Roberto Baumgart (São Paulo, SP). Reprodução Fotográfica Gráficos Brunner Ltda/Itaú Cultural.

**Figura 6** Ismael Nery, *Morte de Ismael Nery*, ca. 1932. Aquarela sobre papel, c.s.d.17,5x27 cm. Coleção Particular. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural.

O autor igualmente se destaca como artista múltiplo, que conservou sua identidade e, do figurativo ao abstrato manteve-se em constante busca pela representação dos seus anseios.

Durante seus 34 anos de vida, (o artista faleceu em 1934 devido a complicações geradas pela tuberculose), Ismael Nery participou somente de três exposições individuais e quatro outras coletivas. Seu trabalho foi reconhecido apenas por uns poucos intelectuais e artistas progressistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Mario de Andrade, Antônio Bento entre outros. A partir de VIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, que confirmava o fim do tema nacional, sua obra foi revitalizada, lembrada e homenageada por diversas exposições, além de constar em dezenas de importantes referências bibliográficas.

Atualmente, o contingente da produção de Ismael Nery segue colocando diversas questões tanto à crítica como à recente história da arte brasileira, pontos inesgotáveis sobre as investigações formais realizadas entre o desenho e a pintura, a temática do corpo e a obra auto-referente. Dessa forma, sua produção sugere afinidades com parte da recente produção artística do país, como por exemplo, os trabalhos realizados pelas artistas Karin Lambrecht e Vera Chaves Barcelos – que muitas vezes têm o seu corpo como parâmetro para realização de suas obras – resultando que partilhem do mesmo espaço, como aconteceu na exposição *Panorama da Arte Brasileira*, MAC, São Paulo, 1997 e na mostra *O corpo na arte contemporânea brasileira*, Itaú Cultural, São Paulo, 2005 .

Todavia, outros eventos merecem atenção, mas prevalece o fato que Ismael Nery teve uma produção ímpar, que não foi ‘desvendada’ a seu tempo, mas que representa uma possibilidade de diálogo entre a arte moderna e a arte contemporânea. Principalmente quando ambas, entre outras particularidades, partem do sujeito artista que se revela em sua obra, matéria de destaque e parte de nossa pesquisa atual, a qual vem suscitando diversos desdobramentos sobre o tema.

### Referências

Cattani, Icleia Borsa. "As representações do Lugar na Pintura Moderna Brasileira: As Obras de Tarcila Amaral e Ismael Nery." *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*: Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. Vol .11, n. 11, Abril de 1994. CDD-709.81

### Contactar o autor:

vgil.vgil@gmail.com

# Francisco Borrás. La doble imagen de la realidad.

Isabel María Sola Márquez

Espanha, pintora. Doctora em Bellas Artes. Professora na Facultad de Bellas Artes da Universidad de Sevilla.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumen** Francisco Borrás, importante exponente del Realismo Mágico Sevillano presenta en sus obras recientes una doble representación de la realidad a través del uso de la pareidolia para sugerir al espectador imágenes construidas a partir de la asociación de otras que aparecen conectadas en sus obras.

**Palabras clave:** Realismo Mágico, percepción visual, pareidolia.

**Title** *Francisco Borrás: reality double image*  
**Abstract** Francisco Borrás, important exponent of the Magic Realism of Seville presents in his recent works a double representation of the reality through the use of the pareidolia to suggest, to the spectator, images constructed from the association of others that seem to be connected in his works.

**Keywords:** Magic Realism, visual perception, pareidolia.

## Introducción.

Francisco Borrás Verdadera nace en 1938, en Sevilla, España, desarrollando su actividad profesional como pintor y también como docente en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla siendo Catedrático del Departamento de Dibujo e impartiendo la asignatura de Dibujo en Movimiento. Actualmente es Profesor Emérito.

Representa un importante exponente dentro del Realismo Mágico sevillano. Nos descubre a través de su obra un mundo de realidades ocultas, imágenes que se transmutan y determinan nuevos personajes, objetos que misteriosamente construyen nuevas formas, texturas, o se convierten en hipocampos u otros seres.

Después de haber observado su trabajo de cerca, así como su proceso creativo, y a través de los diálogos mantenidos con dicho autor, pretendemos ofrecer una visión profunda de ese análisis de la realidad que establece la doble visión recreada por él y surgida de su propia imaginación, a veces guiado por el azar

en la ejecución de la obra y en otras ocasiones dirigido por el poder evocador de las imágenes ya construidas. Una realidad soñada escondida en aquella que se muestra a los ojos del artista.

### 1. Del azar y la experiencia.

La obra de Francisco Borrás se ha desarrollado esencialmente a través de la metáfora visual. La realidad contemplada como modelo evocador se convierte en elemento constructivo para describir nuevas formas, generalmente en torno a la figura humana. Pero son substancialmente sus últimas obras las que pretendemos analizar, la mayoría inéditas, aquellas en las que aparece como reflejo del azar, pero con la firme intervención de la experiencia, una doble realidad ambivalente, que recrea dos mundos conectados por la creatividad, el sólido conocimiento de las formas y el lenguaje del dibujo y la pintura. Apoyados sobre los seguros cimientos de la composición y la perfección en el dominio de la técnica.

Como quien quiere imaginar figuras evocadas por las nubes buscando en su memoria la imagen idónea, como la pareidolia que surge de la recreación de una realidad oculta en las formas azarosas del trazo sobre el papel y después vuelve a tomar forma para convivir con esa nueva realidad sugerida por la primera, Francisco Borrás busca patrones dentro de ese aparente caos que den forma a sus intuiciones, guiadas por su experiencia visual en el mundo de las artes plásticas.

Así definen la pareidolia un grupo de médicos del Hospital Universitario del Aire, en Madrid, en sus estudios de Neurología:

*El término pareidolia, actualmente en desuso, es el que mejor designa las alteraciones perceptivas en las que, a partir de un campo real de percepción escasamente estructurado, el individuo cree percibir algo distinto, mezclando lo percibido con lo fantaseado. En este sentido es una forma de ilusión o percepción engañosa que se diferencia claramente de las alucinaciones, pseudoalucinaciones, alucinosis o metamorfopsias (Martín et al, 2002: 633-642).*

Christofher French, psicólogo de la Universidad de Londres, en una de sus conferencias, dedicada a la psicología del autoengaño, pone de manifiesto lo que la psicología conoce desde hace siglos, que al igual que el oído no funciona como una grabadora, tampoco el ojo lo hace como una cámara de fotos, sino que es nuestro cerebro, capacitado y diseñado para encontrar patrones incluso donde no los hay, el que interpreta la realidad según nuestra experiencia.

A través del fenómeno de la pareidolia se pone de manifiesto la búsqueda inconsciente del orden en el caos a través del sentido de la vista, elemento clave en el caso que nos ocupa.

Pero también posee un componente cultural que provoca que nuestras propias expectativas y creencias ejerzan una poderosa influencia en nuestras percepciones.

Así es como reunimos fragmentos inconexos de luz y oscuridad e, inconscientemente, tratamos de ver una cara, una figura humana, un animal, etc., los procesos cognitivos y perceptivos, universales en nuestra especie, explican esta asociación de imágenes que también se produce en la obra de Francisco Borrás; pero, ¿qué influencias determinan su particular interpretación de esos elementos azarosos e inconexos?

A través de la experiencia docente, hemos podido comprobar cómo en el dibujo juega un papel importantísimo el saber ver la realidad para que resulte posible su posterior representación e interpretación. No es posible describir algo que se desconoce y a través del conocimiento vamos ganando experiencia a la hora de entender aquello que deseamos analizar. Al igual que conectamos fragmentos para reconstruir una imagen es necesario establecer un orden y una relación de las partes en el dibujo de la figura humana. Cuando a los alumnos se les advierten estas relaciones entre elementos próximos o distantes en el modelo a representar, éstos se percatan de sus errores, perciben el problema con mayor claridad y se disponen a resolverlo con la información que necesitan, observando al modelo. Después de determinar estas relaciones en cada uno de sus ejercicios, se van consolidando sus conocimientos sobre la figura humana a nivel de proporción, volumetría, morfología, movimiento, etc. y mejora su capacidad de retentiva que les hace depender en menor medida de la observación del modelo. Es esta experiencia visual, iniciada en la etapa de aprendizaje y acrecentada a través del dibujo del natural, por medio del trabajo constante, la que va produciendo una serie de patrones que, posteriormente, pueden ser asociados a ese trazado azaroso, la que convierte lo casual en causal y le imprime significado a lo que realmente no lo tiene.

En el dibujo y la pintura se recurre con frecuencia a ese juego visual para aportar vibración al trazo o a la pincelada. Se desdibujan contornos para provocar esa ilusión que recrea la realidad reconstruyéndola y proyectándola con la ayuda de ambiguas impresiones que dejan abierto el proceso interpretativo al espectador. El artista aún reflejando la realidad como no es intenta que parezca lo que es.

La clave está, por lo tanto, en la forma en que percibimos la realidad a nivel visual y cómo nuestro cerebro realiza la lectura de la obra artística. Ese es el paralelismo que el artista establece para crear una conexión entre la realidad y la ilusión que produce la contemplación de su obra.

Y aquí es donde establecemos como ejemplo la obra de Francisco Borrás para plantear sus soluciones interpretativas, las que surgen de sus planteamientos individuales, comparándolas y diferenciándolas de aquellas que han determinado otros autores.

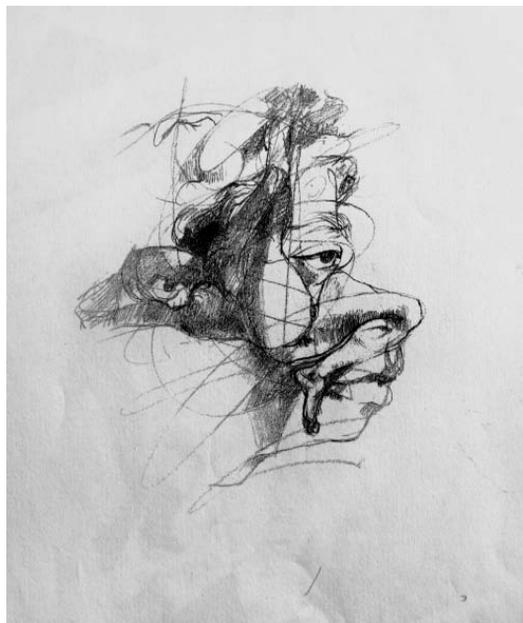
## **2. La obra de Francisco Borrás.**

Cuando contemplamos la obra reciente de Francisco Borrás podemos advertir

la doble interpretación de la realidad que convive en sus composiciones. Él deja fluir primero la idea a través del dibujo y después la completa en la obra pictórica. El lápiz se desliza sobre el papel de manera involuntaria, guiado por el gozo estético del trazo sentido como una melodía que establece cadencias, que se hace sutil y casi imperceptible o se torna intensa, que se ondula y se quiebra, vibra y se hace sinuosa, voluptuosa... pero en lo que podría ser caos, y desorden sin sentido, existe un patrón oculto guiado por su experiencia. No podemos decir que ese trazado sea fruto absolutamente del azar, porque en él van impresas sensaciones y ritmos, marcados, de manera inconsciente, por el conocimiento previo, que van constituyendo en armonía una amalgama de formas, aún no definidas, que esperan como caldo de cultivo el orden impuesto a posteriori por la mano experta de su creador, que dicta lo que le traslada su mente. Es ese divertimento similar al que se produce cuando se domina la técnica, cuando no se depende de ella por haber superado sus dificultades a través del aprendizaje, llevado a cabo con la práctica. En ese estado la mente dispone de recursos suficientes para actuar casi de manera automática, dejando paso a la emoción que se hace presente con mayor fuerza en la obra, sin trabas ni ataduras, sin titubeos y sin miedos.

Este es el primer paso en el desarrollo de su obra, pero una vez vislumbrada esa imagen oculta, condicionada por sus preferencias, que le hacen girar en torno a la figura humana, los elementos inertes y seres marinos, las telas, la música, el mito o lo exótico, comienza la segunda fase. En esta etapa las formas ya ordenadas a través de los patrones reconocidos en esos trazos, azarosos en mayor o menor medida, pero eso sí, sin intención a priori de buscar ninguna forma preconcebida, esas imágenes, como decíamos, ya resueltas, sugieren de nuevo otras, inducidas por las primeras. Si bien las primeras son reconocibles, porque lo que en principio fue sugerencia se ha consolidado a nivel constructivo y se define claramente a los ojos del espectador, las segundas sí que ofrecen una imagen producida por el fenómeno de la pareidolia. También se valió el artista de este recurso para construir la primera imagen, pero únicamente lo utilizó como medio para elaborar su obra. En esta segunda fase deja esta manifestación, objeto de su percepción, abierta al espectador y lo hace partícipe de su visión, de su ilusión.

Archimboldo ha llegado a ser mucho más conocido por esas obras donde también está presente la pareidolia, sus rostros compuestos por flores, frutas, hortalizas, aves, seres acuáticos, etc. que por sus otras producciones. Aunque en él se encuentra presente el contenido simbólico. Es precursor de otros pintores que también se han sentido atraídos por este fenómeno asociativo de la mente, este es el caso de Salvador Dalí, el denominado por él método paranoico-crítico le lleva a explorar las relaciones que los paranoicos establecen entre elementos inconexos dándoles sentido y así intentando explorar el subconsciente, él prefería



**Figuras 1 y 2** Bocetos preliminares realizados por Francisco Borrás (2010). Fuente: propia.



**Figuras 3 y 4** Bocetos preliminares realizados por Francisco Borrás (2009/2010). Fuente: propia.



**Figuras 5 y 6** La pareidolia sugiere la imagen de estos dos rostros en estas obras realizadas por Francisco Borrás (2009/2010). Fuente: propia.

partir de una referencia externa para proyectar sobre ella los contenidos del subconsciente y así poder controlarlos de manera consciente, de forma crítica.

La obra de Borrás no posee un sentido simbólico, ni pretende explorar el subconsciente, a él le gusta deleitarse a través del disfrute estético del dibujo y la pintura. La propia mancha o el grafismo, desprovistos de sus referentes dejan constancia de su experiencia y conocimiento de la técnica para sugerir sensaciones visuales, la que produce la luz al incidir sobre las superficies, o la que nos hace percibir el espacio sobre el plano bidimensional o nos sugiere un elemento real sin serlo, la belleza que surge de esa capacidad del ser humano de intuir la realidad donde no está como si de un espejismo se tratara y que hace que el arte a veces se acerque mucho más a nuestras percepciones visuales que la propia fotografía. El goce que la belleza desnuda de sentidos ocultos produce a quien contempla y a quien la hace portadora del mensaje de la emoción.

Francisco Borrás busca a través del realismo otorgar un componente mágico a su obra, recrear su mundo a través de la ilusión y con la poderosa fuerza de su experiencia. Así nos descubre el fascinante ámbito de la percepción humana, que hace que la obra de arte sea entendida de un modo distinto conectado a el todavía enigmático e inexplorado don del artista que le hace codificar e interpretar la realidad de un modo prodigioso.

## **Conclusión.**

La obra de Francisco Borrás nos descubre, a través de su estudio, el terreno fascinante de la percepción visual humana, es fruto de su experiencia, pero, sin duda, ésta no es el único elemento que influye en las soluciones que aporta, sino también ese particular talento del artista que es capaz de unir elementos sin aparente conexión y codificar la realidad para después reinterpretarla. Lo verdaderamente interesante es cómo usa esta capacidad que le permite por medio de la retentiva dibujar y pintar de memoria.

Existen varios mecanismos que creemos indispensables para entender esa capacidad del artista de codificar lo que ve con destreza. La observación es imprescindible, como ya dijimos anteriormente, para hacer una correcta lectura, conocer y poder describir el elemento a representar. Cuando se representa una figura humana de memoria, es necesario conocerla en profundidad y eso supone establecer una amplia serie de patrones que recojan toda la información posible sobre su morfología, su dinámica y conocer de qué manera esas formas se distorsionan al representarlas en perspectiva. El estudio del espacio, la forma y el movimiento, también presente en su obra, nos muestra una de las claves. Ese análisis espacio-temporal que hace el artista le permite manejar una serie de modelos registrados en su mente. Pero resulta innegable que esa biblioteca de la que extrae la información necesaria requiere una gran memoria pero también la capacidad de asociar todas esas informaciones para ofrecer un resultado coherente.

Es precisamente ese trazado azaroso el que posiblemente active en la mente del creador las soluciones que necesita. Algo similar a lo que ocurre cuando trazamos unas líneas de tanteo y finalmente decidimos el resultado correcto.

Así surgen en la obra de Francisco Borrás esas imágenes que guarda en su memoria, modeladas por su conocimiento e interpretadas por su creatividad, guiadas por su emoción y rescatadas del caos, proyectadas sobre el plano para descubrir al espectador un mundo paralelo a la realidad que va más allá de ella, un mundo soñado, una ilusión, que contiene las claves de la percepción que nos hacen entender esa realidad plasmada de manera similar a como entendemos la realidad percibida pero a la vez de un modo muy particular que hace del arte un apasionante objeto de estudio.

### **Contactar o autor:**

solmar@us.es

# Ilustração da Guerra e Paz – Júlio Pomar

Maria Dilar da Conceição Pereira

Portugal, artista visual. Licenciatura em Educação Visual e Tecnológica, Escola Superior de Educação de Lisboa (ESELx). Mestre em Teorias da Arte, FBAUL. Frequenta o Mestrado em Desenho, FBAUL. Professora na Escola Básica 2/3 Professor Delfim Santos.

Artigo completo submetido em 31 de Janeiro e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumo** Este texto toma como objecto as ilustrações que Júlio Pomar realizou entre 1955 e 1957 para Guerra e Paz, de Léon Tolstoi (1828-1910). Partindo de uma entrevista com o próprio pintor, propõe-se uma abordagem à relação entre os universos da literatura e do desenho, pressupondo uma interpretação que considera as ilustrações como elucubração.

**Palavras chave:** Júlio Pomar, ilustração, desenho, caligrafia, elucubração.

**Title** *Júlio Pomar's War and Peace*

**Abstract** This paper takes as its subject the illustrations that Julio Pomar produced between 1955 and 1957 for War and Peace by Leo Tolstoy (1828-1910). From an interview with the painter himself, we propose an approach to the relationship between the worlds of literature and drawing, assuming an interpretation that considers the illustrations as lucubration.

**Keywords:** Júlio Pomar, illustration, drawing, calligraphy, lucubration.

## Introdução

As ilustrações surgiram no itinerário de Júlio Pomar (n.1926) praticamente desde o início da carreira artística. Desde 1946 Pomar participa na ilustração de edições literárias. Fruto de propostas de editores que, como afirmou em entrevista, na sua maior parte eram pessoas das suas relações ou que o conheciam, e que reconheciam as suas opções ideológicas, a ilustração literária era uma fonte de subsistência à entrada da década de 1950.

### 1. Ilustração, elucubração e caligrafia

As ilustrações de *Guerra e Paz* provêm de um vasto conjunto de desenhos que o pintor realizou entre 1955 e 1957. Em Portugal, como era costume, a obra foi publicada em fascículos mensais, entre 1955 e 1958, com tradução de João Gaspar Simões, edição da Editorial Sul. A cada fascículo, hoje reunidos em três volumes, foram dedicadas 2 ilustrações, num total de 57 que formaram toda a edição.



**Figura 1** "No campo de Batalha" - Ilustração de Júlio Pomar para a *Guerra e Paz* de Tolstoi. Fonte: Júlio Pomar *Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi*. Lisboa:Arte Mágica Editores, 2003.

Segundo Júlio Pomar, a iniciativa de editar *Guerra e Paz* partiu de um amigo seu, o escritor Castro Soromenho, numa altura em que era usual os escritores enveredarem pela actividade editorial, desenvolvendo um tipo de edição particular.

Para além das ilustrações que acompanharam a edição de 1957/58, Pomar realizou cerca de duzentos estudos preparatórios. Estes desenhos, não haviam nunca sido expostos até que, em 2003, João Lobo Antunes e o próprio pintor decidiram fazer uma obra em conjunto, o álbum *Júlio Pomar Desenhos para a Guerra e Paz de Tolstoi*. A obra, prefaciada por Lobo Antunes, compõe-se de 71 desenhos, escolhidos entre o total dos cerca de 200 conservados pelo próprio autor. Decorrente desta publicação, fizeram-se nesse ano duas exposições em Lisboa. Uma na Fundação Arpad Szénes-Vieira da Silva, e, a outra, na Galeria João Esteves de Oliveira, onde foram expostos mais 46 desenhos, actualmente propriedade da Fundação Júlio Pomar.

*Guerra e Paz* foi também adaptada ao cinema, numa obra do realizador King Vidor, com estreia em 1956, em Nova York e, em 1957, em Portugal. Embora exista uma coincidência com a data da realização das ilustrações, o pintor não teve qualquer influência vinda do cinema. As suas fontes, como o próprio indicou, foram a pintura francesa da época, especialmente, de Géricault ou de Delacroix, Hokusai e as estampas japonesas, que haviam chegado à Europa no século XIX. Em relação a fontes teóricas, no que ao desenho diz respeito, Pomar refere aqueles autores que um 'candidato a artista deve ler' (Pomar, comunicação pessoal, 2005), como os tratados de Leonardo da Vinci, de Cennino Cennini, ou os tratados japoneses que, na época, lhe suscitaram uma certa curiosidade em termos de 'conhecimento relacional' (Pomar, 2005). Afirma que estas leituras, como testemunhos escritos de uma experiência, foram para si muito importantes na medida em que não teve mestres directos: "tudo o que tive como professores eram extremamente medíocres, [...]. Não eram *pr'á* fome que a gente tinha" (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Os estudos e ilustrações apresentam uma espontaneidade estonteante, em parte dada pelo instrumento com que foram executados, o pincel chinês, mas também, resultado de um entendimento do trabalho artístico como pesquisa constante, um fazer aturado que a prática do desenho exige (Figura 1). Executadas a tinta-da-china e com o pincel chinês (inventado por japoneses) trazido de Paris, as ilustrações foram o resultado do entendimento do desenho como uma caligrafia. Como afirmou, o instrumento possui uma relação intrínseca com toda a prática do desenho e da escrita, e possibilitou o efeito de síntese desejado, onde a linha e a ausência dela, são partes integrantes e igualmente importantes, tal como na escrita. Os desenhos acontecem sem possibilidade de correcção, neles não pode haver hesitações ou erros. Uma linha é escrita do princípio ao fim, sem interrupções, tendo o artista que começar tantas vezes quantas as necessárias, até conseguir o desenho que considera mais verdadeiro, o que mais se aproxima na aparência de ter sido executado de um só fôlego:

*Havia que preparar cada desenho como um trapezista prepara o seu voo. A execução tem que ser perfeita, e experimenta-se o exercício ou faz-se o percurso tantas vezes quantas o necessário. É por isso que existem muitas versões dos desenhos, [...]* (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Os estudos são repetidos até que aconteça a síntese que satisfaça o seu autor. No caminho, é destruída uma parte desses desenhos, só começando a ser guardados quando a ideia se torna mais precisa, quando o todo se harmoniza. Para que essa harmonia aconteça é necessário que, a uma observação atenta, e a um fazer rigoroso, se junte uma pequena imperfeição, algo que surge no momento da execução, e que faz com que esse desenho seja o que dá mais prazer, considerado a melhor versão:



**Figura 2** "Meditação pessimista de Pedro" - Ilustração de Júlio Pomar para a *Guerra e Paz* de Tolstói. Fonte: *Júlio Pomar Desenhos para Guerra e Paz de Tolstói*. Lisboa:Arte Mágica Editores, 2003.

**Figura 3** "O pecado de Natasha" - Ilustração de Júlio Pomar para a *Guerra e Paz* de Tolstói. Fonte: *Júlio Pomar Desenhos para Guerra e Paz de Tolstói*. Lisboa:Arte Mágica Editores, 2003.

*[...] curiosamente, muitas vezes o melhor, o desenho mais sensível, impressivo, mais... o que nos dá mais prazer a ver, o nos dá mais que pensar não é o último, é antes do último* (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Não há lugar a hesitações e o que acontece é uma espécie de combinação entre aquilo que o autor prevê, ou intenção, e aquilo que vai surgindo, uma espécie de imprevisto, que é o que faz com que cada desenho seja outra “possibilidade de uma nova etapa e de uma nova pesquisa, ou de... outra maneira de sentir” (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Através dessa síntese pela qual regista o movimento intrínseco e extrínseco das formas, Pomar dá rosto às personagens de Tolstoi, percorrendo, com uma linha vigorosa e inebriante, a narrativa que transporta o leitor para essa profusão de incontáveis episódios de guerra, amor, morte e, finalmente, paz.

Tolstoi recorreu à repetição de inúmeros elementos fisionómicos particulares, que permitem ao leitor identificar os personagens no decorrer da narrativa. Esses elementos, como o buço da princesa Maria, a graciosidade de Natasha, ou os óculos de Pedro, são pistas que possibilitam a criação de figuras específicas. Pomar utilizou estas indicações para retratar as personagens, embora aquilo que maior atenção lhe suscitou, tenha sido o registo do movimento de massas (preocupação que será ensaiada posteriormente na tela *Maria da Fonte* (1957), saída directamente dos desenhos para *O Romance de Camilo*, datados do mesmo período). Esse movimento interessou-lhe muito mais que o tratamento individual das personagens, mais que o registo de fisionomias. Embora haja grande fidelidade no retrato, a sua curiosidade incidiu no que está para além disso, no ir ao encontro do que não está lá:

*Descobrir esses caudais ou descobrir essas torrentes, o ir ao encontro das forças que vão para além da identificação de um detalhe ou outro, [...], acho que é [...] uma lei do meu trabalho* (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Evocação, mais do que descrição, elucubrações que fornecem a natureza de cada personagem, o seu retrato, um retrato vivo e verdadeiro.

Tomando o processo artístico como forma de pesquisa e investigação, os inúmeros estudos executados definem uma procura contínua no sentido de uma representação mais sintética, harmoniosa, ritmada e coerente, que irá ser repercutida na obra pictórica do artista, de que é exemplo a tela *Cegos de Madrid* (1957-59). Esta é uma obra charneira no percurso de Pomar, que rompe com um certo ‘realismo, ou naturalismo’ (Pomar, comunicação pessoal, 2005). É o resultado do encontro com Goya no início dos anos 1950, que havia impressionado bastante o pintor:

*[...] quando eu vi os quadros a primeira vez ao vivo, o choque foi realmente muito*

*grande e deu-me, deu-me a influência que é visível e que vem desde os Cegos de Madrid até à Maria da Fonte* (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Especialmente nas ilustrações que representam as cenas de guerra, o observador sente imediatamente a invocação de Goya (Figuras 2 e 3). Nas características plásticas do desenho, no movimento das formas, no modo como as figuras tombam no chão, como se enrolam, nas posturas de dor e terror, é inegável a presença de um universo *goyesco*.

É o início da definição de novos rumos na obra de Júlio Pomar. O interesse pelo movimento e um corte com o realismo, tal como era entendido na altura, definiram uma relação do pintor com realidades próximas de um universo mais imaginativo e do mundo da ficção literária. Características que se desenvolvem, depois, noutras obras, onde está patente o uso de uma pincelada menos comprometida com a representação da realidade, muito mais inventiva e ficcionada. Essa característica do movimento e do registo do gesto marcará, posteriormente, quer os seus quadros, quer futuras ilustrações.

### **Conclusão**

Segundo Pomar, muitas vezes os estudos são preferíveis às ilustrações, por serem mais espontâneos. Observa-se, quer nos estudos, quer nas ilustrações, a mesma sensação de segurança, de que cada desenho foi feito de um jacto, sem hesitações. Contudo, os estudos põem a nu o processo artístico, o caminho percorrido, como é o caso, por exemplo, dos desenhos da série do sonho de Pedro. Os primeiros esboços são evidentemente mais trabalhados que os últimos. Nestes há um despojamento do traço, a eliminação de pormenores, que denota a evolução do processo artístico ao longo do período em que foram desenvolvidos. Um processo de síntese, resultado de um olhar que selecciona e elimina o excesso.

Cada desenho representa a aventura da descoberta, do risco, da investigação, da procura, o prazer de percorrer o caminho. Observado como constante devir, contínua metamorfose, em que a teimosia é mais persistente que a habilidade, o acto de criação, fundamentalmente no que ao desenho diz respeito, é praticado como um acto de riscar que, em *Guerra e Paz*, equiparou desenho e caligrafia.

### **Referências**

Antunes, João Lobo (2003) *Júlio Pomar  
Desenhos para Guerra e Paz de Tolstói*.  
Lisboa: Arte Mágica Editores.

*Júlio Pomar: Outros Desenhos para Guerra  
e Paz de Tolstói* (2003). Catálogo. Lisboa:  
Galeria João Esteves de Oliveira.

*Júlio Pomar: Desenhos para Guerra e Paz de  
Tolstói* (2003). Catálogo. Lisboa: Fundação  
Arpad Szénes-Vieira da Silva.

### **Contactar o autor:**

dilarp@netcabo.pt

# El otro Herbert Rodríguez

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza

Peru, artista visual. Licenciatura, maestrado e doutoramento.  
Professora na Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Artigo completo submetido em 29 de Janeiro  
e aprovado a 14 de Fevereiro de 2011.

**Resumen** El objetivo de este artículo es rescatar el enfoque antropocéntrico de la obra pictórica de Herbert Rodríguez, artista visual peruano conocido principalmente por sus proyectos artísticos y culturales con mensaje social y político, para luego analizar e interpretar la interacción entre las dos dimensiones de su obra, en el contexto de la cultura peruana y de la redefinición contemporánea del estatus del arte.

**Palabras clave:** estatus del arte, representación, significación, contexto, enunciación enunciada.

**Title** *The other Herbert Rodríguez*

**Abstract** The purpose of this article is to rescue the anthropocentric approach of the paintings of Herbert Rodríguez, Peruvian visual artist essentially known for his art and cultural projects with social and political message, and then to analyze and interpret the interaction between both dimensions of his work, in the context of the Peruvian culture and the contemporary redefinition of the state of the art.

**Keywords:** state of the art, representation, meaning, context, enunciated enunciation.

## Introducción

Herbert Rodríguez (n. Lima, 1959) es conocido en el Perú por ser un importante activista cultural, desde los 80 hasta ahora, y un artista visual que abrió nuevos horizontes a la vanguardia en el Perú, incorporando a la manifestación artística el sentido de la conciencia y del rescate de la memoria a través de exposiciones temáticas, murales, instalaciones, intervención de espacios públicos, proyectos comprometidos con la realidad peruana. Pero esta es sólo una dimensión, la más conocida, de su obra. Hay una segunda dimensión, que recorre las últimas 3 décadas, que este artículo pretende rescatar y enfatizar: su obra pictórica sobre soportes diversos, que pone de manifiesto una visión telúrica, de gran fuerza visual, en la cual convergen las figuras míticas del Perú precolombino y las experiencias de la estética del primitivismo, con los rasgos existenciales que ésta convocaba. No faltan huellas del arte graffiti, por ejemplo, pero lo que fluye como una gran corriente a través de los tantos rostros crispados es una explosión de vitalidad, unida profundamente al dramatismo del ser. En totems,



Figura 1 Herbert Rodríguez (década 2000),  
Máscaras. Pintura digital.

máscaras , objetos , pinturas, dibujos, murales, estas representaciones del ser conjugan lo sagrado y lo profano para manifestarse como una dimensión transversal de la condición humana, desde la perspectiva de un artista que encontró la manera de autorreferencializarse a través de ellas.

### 1. El arte, en la visión del Herbert Rodríguez

Para Herbert Rodríguez (HR) el proceso artístico no tiene como finalidad la producción de un objeto autónomo y separado de la dinámica de lo real, sino – todo lo contrario – debe relacionarse intencional y explícitamente con lo social y lo político, para criticar y reformula nociones que son parte de estas esferas. Su visión queda ampliamente demostrada por sus proyectos y prácticas artísticas centradas en la generación de valores simbólicos – verdad, justicia, derechos, memoria, identidad - destinados a intervenir en la memoria colectiva para reforzar la conciencia de sí como ser social. Queda demostrada también por su intervención constante como activista cultural que asigna al arte un rol social activo, promotor de cambios. HR postula para el arte contemporáneo un estatus que supera la satisfacción estética como propósito, para valorar su capacidad formativa, a través de la generación de conocimiento: arte crítico, que conlleva el análisis de la realidad basado en la interpretación de las necesidades de las personas.

Su enfoque se generó en la confluencia de la realidad nacional y la reconsideración del estatus del arte a nivel global. La realidad nacional convulsionada de

los 70, 80 y 90, planteó ante los artistas la necesidad de representarla, con recursos propios de la cultura peruana, con el fin de hacer pensar y actuar, tomando distancia de los modelos externos. No todos reaccionaron en este sentido.

HR lo hizo, desde 1981 con el colectivo EPS Huayco, hasta ahora.

Por otro lado, el estado de autoreflexión del arte contemporáneo, propuesto por Danto (1999) para caracterizar lo que él llama el tercer momento del arte (donde todo puede ser arte pero no todo es arte), junto con la condición difusa de los límites expresivos y la heterogeneidad constituyente de la obra expuesta enfáticamente, llamó la atención sobre la enunciación enunciada como cuadro fundacional de la comunicación artística, es decir sobre el proceso artístico como receptor de los signos de la realidad, llevando adelante una intención comunicativa, cuyo mensaje no se limita al resultado – pintura, objeto, instalación, performance – sino obliga al observador a pensar en sus referentes. En consecuencia, las representaciones artísticas se deben actualmente a las luchas simbólicas concretas que recorren los contextos, más no a la naturaleza de las cosas (Bourdieu, 2003), lo que asigna al arte un carácter de representación intencionalmente local. Este carácter, en la perspectiva de la abolición de las jerarquías y la liberación de los sistemas de valores y receptividad en la cultura actual (Rancière, 2005) le ofrece al artista contemporáneo el escenario para una creación discursiva, atenta a las características de su sociedad y libre de obligaciones normativas en cuanto a la expresión artística se refiere.

## **2. Crear para comunicar**

La obra de HR es recorrida por una dimensión comunicativa esencial: intervenir en la memoria colectiva con obras – discurso, que se significan a través de una percepción lúdica, lo que permite de - estructurar y re-estructurar las representaciones de una comunidad a manera de juego simbólico, invitando al observador a participar en la fiesta de los sentidos y tomar actitud. El resultado es un arte discursivo irreverente e trasgresor, cuyo recurso corriente es la hibridación convertida en procedimiento fundacional tanto conceptual como expresivo, que actúa a través de operaciones enunciativas como la intertextualidad, la ironía, de re-contextualización, la apropiación del espacio público, la mezcla de géneros, la disolución de las fronteras entre información y expresión, la infracción a las reglas académicas, la interdisciplinariedad.

## **3. Discursos y enfoques**

Aunque HR es conocido básicamente por sus proyectos artísticos y culturales con mensaje social y político, el objetivo de esta investigación es rescatar aquella línea de creación pictórica que aborda la representación simbólica del ser humano. Efectivamente, el arte de HR se define por un lado en un escenario local, sustentado en un enfoque sociológico del arte, y por otro en un escenario

global, sustentado en enfoque antropocéntrico (psicológico y antropológico). En la obra que se construye en una perspectiva básicamente sociológica, prevalece el discurso sobre la integración / desintegración social de los peruanos; en la obra que incorpora valores antropocéntricos, el discurso se centra en la condición humana. ¿Cómo dialogan estas dos dimensiones que confluyen en la creación de HR? La primera percepción es que mantienen a lo largo de los años una interacción de tipo “lo público y lo privado” o “lo particular y lo universal.” La dicotomía y la interacción gozan de la diferencia entre los soportes de cada una de las dimensiones: pop urbano en un caso, expresionista en el otro. La segunda, que se trata de dos lecturas de lo vivido, complementarias, que se originan desde la misma visión, enfocada una en el individuo social, partícipe de estructuras y redes de la comunidad (el estar en el mundo), mientras la otra se enfoca en el individuo *per se*, energía emocional mirándose en el espejo (el ser en el mundo).

### **3.1 El discurso sociológico para la escenificación de la memoria peruana**

J.F. Lyotard, en su evaluación epistemológica en el campo de la estética (1994) postula un enfoque regional, no universal, para abordar las cuestiones de historia, política, lenguaje, arte, sociedad. El discurso artístico con dimensión sociológica de HR incorpora los conceptos de legitimación, poder, violencia, injusticia, corrupción, diferencia, identidad, a través de los signos de su manifestación local. Para ello recurre a la escenificación de la memoria peruana, lo que implica referencias locales de contenidos y formas, articuladas en torno a tensiones y problemas del Perú.

Jugar con las tensiones de una realidad cultural fragmentada, desordenada y evidentemente transitoria conduce a una legitimación desde el *entre* de la hibridación: la creación se centra en su poder de articulación de lo diverso. Buscando similitudes, es fácil evocar a Rauschenberg. El collage funciona como visión articuladora fundamental, en la cual convergen sobreposiciones, interacciones, justaposiciones, en la mayoría de los casos con una carga ideológica fuerte. El poder, manejado desde la periferie, se transforma en un espectáculo en el cual todo simboliza y que permite de / re-estructurar el poder oficial.

### **3.2 El discurso antropológico de la condición humana**

El discurso artístico de HR que explora la condición humana pone en acción un nivel simbólico que se traduce principalmente en el uso de la máscara, transformando el referente en valor y creando una disposición de interpretación en el destinatario. Lo lleva de lo práctico a lo mítico, del objeto al signo, de la función al valor, haciendo reinar el carácter, lo sintético, la empatía, la seducción. Pone en marcha una retórica implicativa, de índole expresionista, al partir del carácter modelizador de la máscara: reconstituir una realidad a partir de las



Figuras 2 y 3 Herbert Rodríguez (década de los 80). Afiches.

Figura 4 Herbert Rodríguez (1989). Murales contra Sendero.



**Figuras 5 y 6** Herbert Rodríguez  
(izquierda: 1999; derecha 2005).

**Figura 7** Herbert Rodríguez (la década de los 90).

características pasionales de su interpretación. HR crea un idioma pictográfico que se extiende de los dibujos a los murales y objetos. Los referentes estéticos son el arte popular, el arte bruto, el arte primitivo. La composición es densa pero dinámica, con estructuras formales basadas en la circunvolución y colores brillantes. Buscando similitudes, podríamos pensar en Karel Appel o Corneille. El carácter rudimentario y emblemático del ídolo prehistórico y arquetípico se humaniza en figuras con dramatismo vehemente y expresividad apasionada.

### **Conclusión**

En la obra de HR hay una convergencia y una interacción central. El discurso sobre el ser humano se hace desde "adentro"; el discurso sobre la sociedad, desde "afuera." Los vínculos con el contexto son evidentes en el segundo caso. A un sujeto fragmentado le corresponde una realidad fragmentada. La reconstrucción del mundo a través del arte – collage – conduce a una situación anárquica o un mosaico, en continua reestructuración. Pero el acto creativo es constructivo, incluso cuando sus mensajes son críticos, agresivos o destructivos. A la posible disolución del mundo, se le opone una visión organizadora, la cual articula el mundo y legitima la práctica artística como discurso sobre la realidad. La misma visión organizadora es patente en el segundo caso. La máscara dramática y sus estructuras expansivas, por la composición y la invasión de los objetos y espacios procede a una apropiación del mundo, por las fuerzas de la pulsión vital. El mundo tiene un centro, éste es el ser humano que expande su identidad emocional sobre las cosas. Estamos ante dos estrategias de integración: la primera, por la articulación de los fragmentos de realidad en un discurso que proyecta el cambio de lo existente por la voluntad y los derechos de la comunidad; la segunda, por la apropiación del mundo por la fuerza vital del ser. Los efectos conceptuales son diferentes pero las estrategias que relacionan al ser y al mundo tienen un punto de partida común y un impacto emocional parejo.

### **Referencias**

- Bourdieu, Pierre (2003) *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Plaza edición.
- Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Liotard, Jean Francois (1994) *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo.

### **Contactar o autor:**

mradule@pucc.edu.pe

# **:Estúdio, um local de criadores**

# Notas Biográficas, conselho editorial & comissão científica

*Scientific committee*



**Álvaro Barbosa** (Portugal, 1970) é Professor Associado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, assumindo nesta instituição a posição de Diretor 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). Licenciado em Engenharia Electrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra -Barcelona e concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes e Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).



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

a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projectos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



**J. Paulo Serra** (Portugal) 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 coorganizador de várias outras obras, entre as quais *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização* (2008), e *Informação e Persuasão na Web* (2009).



**Fernanda Maio** (Portugal) Licenciada em Pintura (Faculdade de belas Artes da Universidade do Porto, 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 na

revista *Arte Ibérica*. 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). Colaborou recentemente no Mestrado em Comunicação e Arte da FCSH da UNL e é actualmente investigadora na Universidade de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na FBAUL.



**João Paulo Queiroz** (Portugal) Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor auxiliar na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pela licenciatura de Arte Multimédia. Co-autor dos programas de Desenho do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores. Leciona nos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento da FBAUL. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Coordenador do Congresso Internacional CSO e director da *:Estúdio*. Diversas exposições individuais de pintura, sendo a última *Outeiro dos Valinhos*, Galeria Cirurgias Urbanas, Porto, 2009. Subdirector da FBAUL. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



**Artur Ramos** (Portugal) nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica onde tem realizado e publicado desenhos de reconstituição.



**Nuno Sacramento** (Maputo, 1973) é Director da Scottish Sculpture Workshop (Lumsden, Escócia) e investigador de Pós-Doutoramento da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBA-UL, Curso Avançado da Escola Maumaus, Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (Amsterdão) e Doutoramento em curadoria pela University of Dundee, com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Entre 2000 e 2007 organizou projectos internacionais como *Art Cup*, *B-Sides*, *A-Tipis*, *Speaker's Corner*, *Exposure*, *Six Cities Design Festival*. As suas reflexões sobre curadoria crítica e investigação académica resultaram em *Shadow Curator*, uma nove posição de 'agonismo' em relação ao curador, implementada em organizações como *Deveron Arts*. Organizou três workshops de *Shadow Curating* na FBA-UL, e desenvolveu os programas das cadeiras de *Shadow Curating* e *Projecto* do Mestrado de Museologia e Museografia da mesma Faculdade, onde também leccionou. Desenvolveu o projecto *NÓ - Colectivo de Colectivos*, dando apoio curatorial a alunos recém graduados em Belas Artes, organizando exposições, discussões, sessões de filmes entre outras actividades. Foi residente da *Blue House* de Jeanne van Heeswijk, contribuindo um texto para o

catálogo *Blueprint*, e participou em *Parade*, organizado por *Critical Practices*, Chelsea College of Art & Design. Mais recentemente presidiu ao evento *Hospitality* (Leeds) parte de *Artists and Curators Talking*, organizado em parceria entre *a-n The Artists Information Company* e *Axis*. Fez parte do júri nacional de *Vital Sparks* na distribuição de apoios para projectos de colaboração pela *Creative Scotland*. É convidado regularmente para dar seminários em instituições académicas como Gray's School of Art (Aberdeen), GRADCAM, Leeds College of Art, e Glasgow School of Art, etc. Foi convidado pela BBC Radio Scotland para falar sobre *Shadow Curator* com Mary Jane Jacob, e sobre Arte Pública com outros dois especialistas nesta área. É co-autor do livro de curadoria *ARTocracy: Art, Informal Spaces and Social Consequence* (Jovis 2010), e mais recentemente autor da reflexão em curadoria *Expanded Fields* (2011). Com João Paulo Queiroz, e enquanto membro da comissão executiva, desenvolveu a primeira edição do Congresso CSO' 2010. Actualmente faz parte da comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio.



**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 e Interiores do Centro Universitário Metodista do Sul-IPA. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



**Maristela Salvatori** (Brasil), graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenadora do Programa de

Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



**Mònica 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.



# ▽ :Estúdio, condições de submissão de textos

## *Submitting directions*

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, mas de qualidade.
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 4 da *:Estúdio*, cada participante pode submeter até dois artigos.

**A revista promove a publicação de artigos que:**

- Explore 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](mailto: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 sem espaços), excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras

de citação, deve seguir o meta-artigo auto exemplificativo.

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 na fase de submissão. 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 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 são enviados dois exemplares da revista.

#### **Crítérios de arbitragem:**

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

# Manual de Estiloda :Estúdio Meta-Artigo

*:Estúdio style guide*  
*Meta-paper*

## 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 formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da :*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 aspas

verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);

– Citação longa, em bloco destacado.

– Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

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

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

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

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

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

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à 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.** Fotografia de Tomas Castelazo, *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, Mexico* (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).

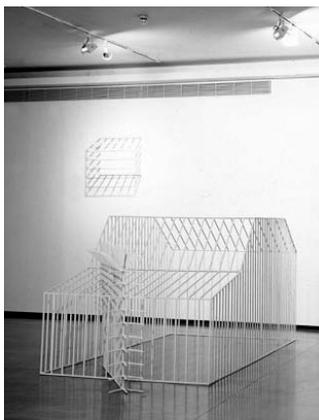
[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

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).

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.** Apostolado na ombreira do portal 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 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell\\_door\\_detail.jpg](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 <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 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz\\_statue:Mwc00715.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue:Mwc00715.jpg)

- Morberg, Niklas (2009) Juicy Salif. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy\\_Salif\\_-\\_78365.jpg](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 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa\\_cordeiro-pascal.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg)
- Starck, Philippe (1990) Juicy salif. [Objecto] Crusinallo: Alessi. Iespremedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) PLUMBBOB/STOKES/dirigible - Nevada test Site. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS\\_Barrage\\_Balloon.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg)



# Chamada de trabalhos: n.º temático da :Estúdio (Dez'2011)

*Call for papers: next  
thematic issue of :Estúdio*

**Revista :ESTÚDIO,  
Artistas sobre outras obras  
Número 4, 2011**

**Tema do número 4 da :ESTÚDIO: "Corpo"**

Incentivam-se artigos sobre um artista ou criador que, na sua obra, tenha trabalhado o tema do Corpo.

Dá-se a maior preferência a artigos sobre autores oriundos dos países de expressão nas línguas ibéricas.

## **Datas importantes**

Data limite de envio de resumos/abstracts:

15 de Julho 2011

Notificação de pré-aceitação do resumo:

30 de Julho 2011

Data limite de envio de artigo completo:

05 de Setembro 2011

Notificação de conformidade ou recusa:

19 de Setembro 2011

Publicação da *Estúdio* 4:

Novembro 2011

## **Condições para publicação**

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Incentivam-se artigos que se debruçam sobre um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.
4. Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos, de qualidade.

5. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo avaliado definitivamente após confirmação do Conselho Editorial, devendo seguir o manual de estilo da revista :ESTÚDIO (cf. meta-artigo :ESTÚDIO) e cumprir os custos de publicação (ver abaixo).
6. Para este número 4 da :ESTÚDIO, cada participante pode submeter um só artigo.

## **Primeira fase:**

Envio de Resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à :ESTÚDIO envie-o para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt) até 15 de Julho 2011, com dois anexos distintos (formato word ou rtf) seguindo as indicações que poderão ser consultados no sítio da revista :ESTÚDIO em <http://www.cso.fba.ul.pt>

## **Segunda fase:**

Envio de Artigos

Após aprovação do resumo provisório, cada artigo final tem quatro / cinco páginas (máx. 9000 caracteres no corpo do texto). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo (cf. detalhes sítio web da :ESTÚDIO <http://www.cso.fba.ul.pt>)

## **Apreciação pelo Conselho**

**Editorial da revista :ESTÚDIO**

O ficheiro de cada comunicação recebido pelo secretariado é enviado a três, ou mais, dos membros da comissão científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes. No procedimento privilegia-se também a a distância geográfica entre origem de autores e de revisores científicos.

## **Custos de publicação:**

A publicação de um artigo na :ESTÚDIO pressupõe uma participação de cada autor nos custos associados, no valor de 60€ se liquidado em tempo, até 31 de Setembro, subindo depois dessa data.

**Critérios de arbitragem:**

- o artigo versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, dentro do tema proposto para o número 4, "Corpo";
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correcta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

**Contacto**

estudio@fba.ul.pt



# Chamada de trabalhos: III Congresso CSO'2012 em Lisboa

*Call for entries:  
3<sup>rd</sup> CSO'2012 in Lisbon*

CSO'2012

III Congresso Internacional CSO'2012

"Criadores Sobre outras Obras"

30, 31 Março e 1 de Abril de 2012,

Lisboa, Portugal.

<http://www.cso.fba.ul.pt>**1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas.**

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

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas - seus colegas de

trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão. Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos 'óbvias.' É desejável a delimitação: 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:

12 de Dezembro 2011.

Notificação de pré-aceitaçãoou recusa do resumo: 29 Dezembro 2011.Data limite de envio da comunicação completa: 20 de Janeiro 2012.Notificação de conformidade ou recusa: 7 de Fevereiro 2012.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas no número 5 da Revista :Estúdio de Abril 2012, lançada em simultâneo com o Congresso CSO'2012. Todas as comunicações são publicadas nas Actas online do III Congresso (dotada de ISBN).

**4. Condições para publicação**

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

- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como 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://www.cso.fba.ul.pt>

#### — 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 e em capítulo dedicado na *:Estúdio*.

### 6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado 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 comparticipação de cada congressista nos custos associados.

#### Conferencista com UMA comunicação:

80 euro (cedo), 120 euro (tarde)

#### Conferencista com DUAS comunicações:

160 euro (cedo), 200 euro (tarde)

No material de apoio incluem-se exemplares da revista *:Estúdio*, além da produção *on line* 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](mailto:congressocso@gmail.com)  
<http://www.cso.fba.ul.pt>

# 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 600 milhões de habitantes – pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

## **Uma revista internacional**

A maioria dos autores publicados pela :*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 pares são temáticos e não são adstritos ao Congresso CSO. 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.

ISSN: 1647-6158



9 771647 615803

:E3

*Artistas sobre Outras Obras*  
Revista Internacional  
com Comissão Científica  
e revisão por pares  
(sistema *double blind review*)

