



: ESTÚDIO 4 · 2011 ————— CORPO

:Estúdio

Artistas sobre Outras Obras

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

CIEBA

Centro de Investigação
& Estudos em Belas-Artes

FBAUL

Faculdade de Belas-Artes
Universidade de Lisboa

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

Volume 2, Número 4, Inverno 2011

Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
& Centro de Investigação
e Estudos em Belas-Artes
www.cso.fba.ul.pt

Imagem da Capa
Fina Miralles, "Dona-Arbre".
Serie *Translacions* (1973). Fotografia b/n,
acción: mujer y paisaje. Sant Llorenç
de Munt. Col. Museu d'Art de Sabadell.

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões:
arbitragem duplamente
cega pelo Conselho Editorial

Direção: 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

Projeto Gráfico

v-a · comunicação visual

Impressão e Acabamento

Peres-Soctip, Indústrias Gráficas S.A.

Tiragem 500 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](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/>)



Conselho editorial do número 4

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 4

Um corpo no Estúdio

João Paulo Queiroz

p.07

1

Corpo: do vestígio à representação

O Rasto de um Corpo no Espaço, ou o Observador como *Sujeito Vidente* em Francisco Afonso Chaves (1857-1926)

Vitor dos Reis

p.12

A experiência da troca como questionamento do corpo

Vivian Herzog

p.19

Pedro Saraiva: o corpo em pessoa: cinco desenhos à procura de um artista

Maria João Gamito

p.23

Antonio Agudo. El velado horizonte entre el cuerpo y el alma

Isabel Sola

p.31

Reservatórios e Lineares: o desenho como anotação gráfica do vivido

Carolina Rochefort

p.36

The New World. Los cuerpos velados de Paco Lara-Barranco

Sergio Romero López

p.42

Um susurro imanente - O corpo na pintura de Miguel Branco

Carlos Correia

p.47

O corpo: objeto de observação, meio de percepção e expressão

Fernanda Manéa

p.55

2

Corpo: da máscara à camuflagem

Trampantojo. El Arte del engaño:

Camuflaje Corporal

Luz Marina Salas Acosta

p.62

Looking Forward to See You.

Rui Calçada Bastos, Arte e Empatia

Maria Leonor de Almeida Pereira

p.68

Lenguaje escultórico-performático

del clown contemporáneo:

Pepe Viyuela.

Ana Cremades

p.75

El umbral del cuerpo en las pinturas de Pablo Amaringo, chamán y pintor de la Amazonia Peruana

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza

p.81

Las Lágrimas de Narciso.

Guillermo Pérez Villalta.

Enrique Quevedo Aragón

p.87

El cuerpo como metáfora:

Otto Dix y el paisaje degradado de lo humano

Paula Santiago Martín de Madrid

p.92

Corpo, objeto e espaço: passagem e sustentáculo

Aline Langendonck

p.99

Persona sota terra. Revisitant obres
de Santiago Sierra i d'Steve McQueen en
l'aniversari dels 33 miners d'Atacama
Jordi Morell i Rovira

p.106

Corpo e Curadoria:
duas propostas brasileiras
Viviane Gil Araújo

p.113

3

Corpo: separação e hipercorpo

Um mundo sem gravidade –
A libertação do corpo na obra
de Sergio Prego
David Etxeberria

p.122

O corpo como suporte nas
linguagens artísticas eletrônicas
Carlos Murilo da Silva Valadares
p.129

Los lugares intermedios del cuerpo
Eugènia Agustí Camí
p.135

El cos, construccions artificials
Marta Negre Busó
p.141

Corporalidad y espacio.
Representaciones del cuerpo
en la fotografía de Juan José
Gómez Molina
Juan Carlos Oliver Torelló
p.147

El cuerpo ausente: De la negación
del cuerpo al espacio deshabitado.
Juan Carlos Meana Martínez
p.154

De Juan Bordes a Javier Marín: Convergencias
y paralelismos en la reinención escultórica
del cuerpo humano.
Enrique Caetano Henríquez
p.161

O Corpo como Vazio na obra
de Alberto Carneiro
Rogério Taveira
p.169

Dona-arbre de Fina Miralles
Àngels Viladomiu Canela
p.174

4

Secção Editorial

El cuerpo: presencia, ausencia
o sustitución. Tres opciones para
representar el concepto de la muerte
Mònica Febrer
p.182

Sobre o II Congresso
Internacional CSO'2011
João Paulo Queiroz
p.187

Breves recensões dos livros
oferecidos à *:Estúdio*
Conselho editorial
p.193

Notas biográficas, comissão científica
p.218

:Estúdio, condições de
submissão de textos
p.223

Manual de Estilo da *:Estúdio*
Meta-Artigo
p.225

Chamada de trabalhos:
tema "Livro de artista"
p.237

Um Corpo no Estúdio

João Paulo Queiroz

O presente número da Revista :Estúdio colocou aos artistas, através de chamada de trabalhos, o desafio de abordar o tema do Corpo dentro da perspectiva que caracteriza a linha editorial da :Estúdio: artistas escrevem sobre outros artistas, seus colegas de profissão.

Responderam à chamada 39 autores apresentando resumos diversificados. Destas 39 submissões resultaram selecionadas, pelo nosso conselho editorial internacional, 26 artigos. Os procedimentos de seleção decorreram em duas fases, fase de resumos e fase de texto completo, e seguiu-se a metodologia que a :Estúdio assume desde o primeiro número, a arbitragem duplamente cega. Nem os autores sabem quais os membros do conselho editorial fizeram a apreciação dos seus artigos, nem os membros do Conselho editorial sabem a autoria do artigo que apreciaram. Salvaguardou-se igualmente um procedimento que garantiu que artigos provenientes de um país, ou estado, não fossem apreciados por membros do conselho editorial oriundos desse mesmo local. Por exemplo os três artigos oriundos de autores de Lisboa não foram apreciados por elementos de Lisboa.

Este conjunto de 26 artigos, uma vez apreciados no seu conjunto, permite arriscar o lançamento de subtemas de interesse comum dentro do tema global "corpo," e assim sistematizar algumas zonas de principal interesse que ocuparam os seus autores, neste ano, e nesta época.

Assim se organizaram três agrupamentos de artigos, formando três capítulos maiores:

- *Corpo: do vestígio à representação,*
- *Corpo: da máscara à camuflagem,*
- *Corpo: separação e hipercorpo.*

O primeiro capítulo reúne artigos que refletem sobre o corpo e o seu vestígio indicial. A indexicalidade conduz a interrogação identitária em Vítor dos Reis (que se debruça sobre a indicialidade da fotografia de Francisco Afonso de Chaves) e em Vivian Herzog (que aponta a possibilidade de multiplicar o corpo na artista Carolina Rochefort). O registo parte sempre do corpo e não interroga

o corpo na sua instância transitória: acompanhamos os corpos mumificados de Pedro Saraiva (por Maria João Gamito), corpos que se mostram na inutilidade do riso daquele que já não vive, recordando-nos Yorick, ou, com mais verosimilhança, Bentham. A representação aguça o engano, o *trompe l'oeil* do naturalismo de Antonio Agudo, onde se interroga o tempo fazendo a barba (por Isabel Sola). Carolina Rochefort devolve olhares, agora sobre Vivian Herzog: os desenhos mostram os corpos que os fizeram, agora gestos em "reservatórios." Paco Lara-Barranco (por Sergio Romero Lopez) esconde o corpo na sua representação velada (ecrã) para provocar o desejo do espectador. Miguel Branco é visitado por Carlos Correia: os corpos são suportes para a sua antítese, que é a separação, a ausência, a representação. Fernanda Manéa visita no erotismo de Bellmer a ironia pós feminina de Kiki Smith.

Os artigos agrupados no segundo capítulo, *corpo: da máscara à camuflagem*, debruçam-se sobre a ressignificação do corpo, ou o seu oposto, a camuflagem. O disfarce é uma necessidade vital que diferencia os seres vivos, plantas ou animais. A camuflagem mimetiza o inerte escondendo o vivo. O seu contrário é a significação ostensiva da ameaça, da guerra (tema abordado por Luz Marina Salas Acosta). Interroga-se a identidade, os olhos que nos são ora estranhos, ora familiares (as fotografias de Rui Calçada Bastos, por Maria Leonor de Almeida Pereira). O teatro do rosto é observado no *clown*, o actor do corpo e da máscara (Pepe Viyuela, por Ana Cremades). O xamanismo peruano é revisitado em Pablo Amaringo (por Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza) onde a selva amazónica esconde todos os corpos, para mostrar os espaços entre eles. Guillermo Pérez Villalta, não muito longe destas experiências que superam a realidade, visita novos espaços não euclidianos, onde o monstro se contempla (por Enrique Quevedo Aragón). Os monstros humanos e urbanos têm muito poucos segredos para Otto Dix (por Paula Santiago Martín de Madrid): a modernidade exhibe a decadência brilhante do seu fim. Nino Cais explora o excesso de possibilidades expressivas do corpo e as suas inutilidades objetuais (observadas por Aline Langendonck): questiona-se a natureza. No texto de Jordi Morell a natureza engole homens alienados pelo trabalho que ela não inventou. Neste pretexto visitamos as obras de Steve McQueen e Santiago Sierra, onde, neste último, os corpos são remunerados para se alienarem, numa posição crítica e algo pós marxiana, e decerto pós estruturalista: onde está o homem vivo. Viviane Gil Araújo traz-nos notícias dos projetos de curadoria que aconteceram em São Paulo (1997 e 2005) e que tomaram o corpo como parâmetro.

O terceiro capítulo, *corpo: separação e hipercorpo*, apresenta artigos que abordam o corpo separado de si, em transição. David Etxeberria apresenta Sergio Prego libertando corpo das suas obrigações físicas (o peso, por exemplo) para uma hiper corporalidade, a porta pós identitária que se reflete em muitas instâncias virtuais contemporâneas. Carlos Murilo da Silva Valadares debruça-se no novo

suporte para interfaces que parecem querer substituir sentidos e construir outro corpo distanciado do seu original, ou melhor, um corpo amplificado, estendido. Montse Carreño (por Eugènia Agustí Camí) expõe a doação do órgão e a criação de tecidos como um simulacro de retorno ao paraíso, paraíso de carne sintetizada: o meu corpo já não me pertence. A imagem do corpo é sintetizada, melhorada, transformada nos trabalhos de Azis e Cucher, de Inez van Lamsweerde e Keith Cottingham (por Marta Negre Busó). Juan Carlos Oliver Torelló apresenta o fotógrafo Juan José Gomez de Molina desde os seus primeiros trabalhos foto-conceptuais de 1932 até às suas derradeiras obras debruça-se sobre as marcas que diferenciam o território: o corpo é o espaço, a fotografia é o seu mapa. Juan Carlos Meana apresenta Juan Loeck, que visita a paisagem vazia do seu próprio corpo, uma vez obtidos os seus tasselos, o seu vazio. A obra é onde o artista não está, e o seu lugar pode-se visitar com minúcia. Os escultores Juan Bordes e Javier Marín (por Enrique Caetano Henríquez) procuram as almas entre os corpos, com desespero: fragmentos, valas comuns, desamparos, cirurgias. Alberto Carneiro (por Rogério Taveira) trata de espaços entre corpos, espaços mais intensos que os próprios corpos: o espaço nunca está vazio.

O caso de Fina Miralles, trazido por Àngels Viladomiu Canela, é um caso singular de silêncio do corpo, logo na própria artista (que se silencia após uma trajetória muito assertiva nos anos 70). A imagem forte do seu corpo que parece regressar à terra ou erguer-se dela foi escolhida para a nossa capa: um silêncio que parece saber que o corpo, pelo pensamento, contraria o tempo e a carne.

Na secção editorial apresenta-se o texto de Mònica Febrer que se debruça sobre a morte do corpo e a sua carga de atração: das flores à morfina, do herói morto ao peso do amante em chocolates. Ainda nesta secção editorial apresenta-se uma nova zona de recensões, onde se resumem alguns dos livros trazidos à :Estúdio por ocasião do II Congresso Internacional CSO' 2011.

O tema corpo já foi abordado em anteriores números da :Estúdio, por exemplo, em Carvalho (2010), Fregoneis (2010), Rodríguez Caldas (2010), Pereira (2011), Miguens Ferro (2011), Martínez Salazar & Hurtado Rodríguez (2011), Barachini (2011), Crespo Fajardo (2011), Cabrera Gómez (2011), Sola Márquez (2011), para referir apenas alguns dos dois últimos números.

O tema do corpo não se esgotará por certo neste número temático da :Estúdio. Tal como alguns artigos já o abordaram espontaneamente antes, é bastante possível que o tema venha a surgir de novo, para suscitar sempre renovados novos pontos de vista.

Referências

- Sola Márquez, Isabel María (2011) "Francisco Borrás: La doble imagen de la realidad." *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 2 (3): 374-381.
- Cabrera Gómez, Jorge (2011) " Olhando Reverón (Venezuela, 1889-1954): o processo criativo, dupla articulação e imagem especular." *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 2 (3): 342-347.
- Crespo Fajardo, José Luis (2011) "El escultor Román Hernández: la proporción como temática artística." *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 2 (3): 287-291.
- Barachini, Teresinha (2011) "Contraposições do performer Flávio de Carvalho." *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 2 (3): 199-205.
- Martinez Salazar, Guillermo & Hurtado Rodriguez, José (2011) "Escultura y ciencia en la obra de Juan Manuel Miñarro: representación científica del hombre de la Síndone." *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 2 (3): 171-177.
- Miguens Ferro, Francisco José (2011) "Juan Paparella: retratos de la penumbra." *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 2 (3): 163-170.
- Pereira, Maria Leonor de Almeida (2011) "Coabitar: um modelo de presença na obra de Helena Almeida." *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 2 (3): 37-42.
- Carvalho, Fernanda (2010) "A autorrepresentação como fator de rejeição do público." *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 1 (2): 8-12.
- Fregoneis, Gabriela P. (2011) "A auto representação de Orlan" *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 1 (2): 84-88.
- Rodríguez Caldas, María del Mar (2011) "Delante y detrás de la cámara: las estrategias de Jo Spence y Cindy Sherman." *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 1 (2): 8-12.

Autores

Vítor dos Reis

Vivian Herzog

María João Gamito

Isabel Sola

Carolina Rochefort

Sergio Romero López

Carlos Correia

Fernanda Manéa

**DO VESTÍGIO
À REPRESENTAÇÃO**

1 — CORPO:

O Rasto de um Corpo no Espaço, ou o Observador como Sujeito Vidente em Francisco Afonso Chaves (1857-1926)

Vítor dos Reis

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

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Em 1920, Francisco Afonso Chaves realizou um peculiar retrato fotográfico constituído por três imagens estereoscópicas sucessivas. Além da sua inegável qualidade cinemática, esta série tem uma qualidade que se poderá designar por visionária: a de mostrar a transformação de um corpo, desde a sua presença até à sua ausência, num dinâmico rasto luminoso no espaço. O sujeito visual é, assim, também transformado em sujeito vidente: aquele que vê o que de outro modo seria invisível.

Palavras-chave fotografia, estereoscopia, visão, vidência.

Title *The observer as a viewing subject in Francisco Afonso de Chaves (1857-1926)*

Abstract In 1920, Francisco Afonso Chaves made a peculiar photographic portrait composed of three successive stereoscopic images. Besides its undeniable cinematic quality, this series possesses a quality that we can call visionary: the displaying of the transformation of a body from its presence into its absence, by means of a dynamic luminous trail through space. The visual subject is therefore also transformed into a visionary subject: the one who sees what would otherwise be invisible.

Keywords photography, stereoscopy, vision, visionary.

Introdução

A 12 de Junho de 1920, na cidade de Laon, em França, o naturalista e fotógrafo açoriano Francisco Afonso Chaves (1857-1926) registou em três imagens estereoscópicas sucessivas o seu colega e amigo Berthrant. As fotografias foram feitas na casa deste, no seu gabinete de trabalho. As três imagens formam uma

série, um exemplo entre muitos na obra fotográfica de Afonso Chaves, que assim demonstra a sua *descrença fotográfica* na completude, autonomia e auto-suficiência da imagem única. Esta série em particular, pela sua coerência temporal e narrativa, tem uma inegável qualidade cinematográfica: apresenta-nos três momentos sucessivos da relação de um corpo com o espaço. Mais importante, tem uma qualidade que se poderá designar por *videncial*: ao apresentar três momentos de transformação da nossa percepção visual, desde a percepção do visível até à mera memória dele, dota-nos, no decorrer deste processo, da capacidade de ver o que sem a fotografia nunca seríamos capazes de ver: a metamorfose do visível em invisível, do material em imaterial, do aparentemente sólido em pura luz. Neste sentido, Francisco Afonso Chaves transforma o sujeito visual em *sujeito vidente*: aquele que vê para além do visível e, nesse acto, é capaz de ver o que de outro modo seria invisível.

1. A série: entre aparição e desapareção, o rasto luminoso de um corpo no espaço

Em 1920, apenas dois anos após o final da Grande Guerra, Francisco Afonso Chaves esteve mais uma vez em França. Tratou-se de uma das suas muitas viagens internacionais e, como era habitual desde, pelo menos, 1901, usou recorrentemente a sua máquina fotográfica estereoscópica *Vérscope*. Em Laon, a 12 de Junho (com a precisão que ele tanto gostava de cultivar nos seus registos), relativamente perto da fronteira com a Bélgica, visitou um amigo e, na intimidade do seu gabinete, fotografou-o em três imagens sucessivas que juntas formam um retrato ao longo de três momentos temporais consecutivos. No entanto, além de ser um peculiar retrato, esta pequena série é também a representação – feita de registo e de ficção visual – da relação dinâmica de um corpo com o espaço. Na primeira imagem vemos o corpo imóvel, veridicamente tridimensional e perceptivamente reconhecível, do amigo Berthrant sentado à secretária (Figura 1); na segunda, com o enquadramento da anterior, intuímos (mais do que vemos) o corpo em movimento, transformado num dinâmico rasto luminoso, imaterial e indeterminado (Figura 2); na terceira e última, na ordem estabelecida e registada pelo próprio autor nas chapas de vidro, o gabinete está desabitado, a cadeira afastada e a ligeira alteração no enquadramento, por rotação horizontal da câmara, permite-nos inferir, pela porta aberta que vemos do lado esquerdo da imagem, que o corpo antes presente se ausentou do espaço visível (Figura 3).

Sendo devedora das investigações de Eadweard J. *Muybridge* (1830-1904) e de Étienne-Jules Marey (1830-1904), indissociável da nova arte do cinema e estabelecendo curiosas relações com a obra do futurista Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), esta série tem, no entanto, uma natureza própria. Além de ser o retrato de alguém e a representação da relação dinâmica de um corpo com

Reis, Vítor dos (2011) "O Rasto de um Corpo no Espaço, ou o Observador como Sujeito Vidente em Francisco Afonso Chaves (1857-1926)."



Figura 1, 2 e 3 Francisco Afonso Chaves (1857-1926).
Em Casa de Berthrant (Laon, França), 12 de Junho de 1920.
Gelatina sal de prata sobre vidro, 4,5 × 10,7 cm.
Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.

Figura 1 Inv. n.º CAC3511;

Figura 2 Inv. n.º CAC3512;

Figura 3 Inv. n.º CAC3513.

o espaço em que se insere, é também uma narrativa acerca do próprio espaço e do modo subjectivo como ele se transforma perante os nossos olhos à medida que é habitado, atravessado e desabitado por esse corpo.

2. O vidente e o visível: ver, ver mais, ver através de

A ideia perspéctica e ficcionalmente moderna, nascida no Renascimento, do observador como aquele que *vê através de* (isto é, da superfície de representação) e a consequente ideia da superfície como *janela aberta*, segundo Alberti (1435-1436: I, 19: 83, 227), ou *vidro transparente*, segundo Leonardo da Vinci (c.1478-1518: I, n.º 53), é aqui duplamente explorada: as representações de Francisco Afonso Chaves são efectivamente em vidro (tanto em negativo como positivo) e é através dele que, com um dispositivo estereoscópico, o observador é levado a ver um *outro* mundo que, sendo ficcional, é perceptivamente verídico e sensorialmente convincente. Assim, o *sujeito vidente* não é apenas aquele que é dotado da capacidade de ver – no sentido em que, como afirmou Merleau-Ponty, «imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível» o corpo do observador é «ao mesmo tempo vidente e visível» (Merleau-Ponty, 1961: 20) – mas aquele que é dotado da capacidade de *ver mais* (mesmo que para isso seja necessário encontrar numa máquina a necessária extensão das faculdades visuais do seu corpo). *Ver mais* tanto significa ver o que, estando presente no mundo visual, é habitualmente invisível, como ver o que é invisível porque, simplesmente, está ausente do mundo visível.

Nesse sentido, contrariamente ao que afirma Richard Wollheim (1923-2003), a imagem, na sua capacidade de representar objectos, lugares e acontecimentos, não se refere essencialmente ao que é visível mas antes a tudo aquilo que por via da representação pode ser *tornado visível*, isto é, «ser visto face a face» (Wollheim, 1987: 64) – não no mundo real mas no mundo ficcional da representação. Enquanto invenções ou ficções, as representações, pictóricas ou fotográficas, não são puras transcrições do mundo mas criações imaginárias que integram informação obtida através desta para que o que é representado permaneça reconhecível (Arnheim, 1986: 159). Também não se referem a algo necessariamente visível no nosso mundo imediato, mas relacionam-se com o conteúdo e o significado mais vasto do conceito de mundo, entendido como tudo aquilo que tem existência na esfera cognitiva do sujeito ou constitui uma experiência colectivamente partilhada. Por isso, a representação, na sua complexa relação com o real, a ficção e a ilusão, está centrada tanto no mundo invisível quanto no visível, procurando mostrar o que não pode ser visto, tornar concreto ou representável o que é irrepresentável e, em última análise, o que é espiritual (cf. Kubovy, 1986).

A imagem como representação baseia-se, portanto, no estabelecimento de uma relação de comunicação, ao mesmo tempo intensa e particular, entre o artista e o seu observador, despoletada e reforçada pelo facto do primeiro ser,

simultaneamente, autor e observador, não apenas no sentido em que todo o artista – e o fotógrafo, por maioria de razão – é um observador mas, sobretudo, porque ele é, desde logo, o seu primeiro observador (Gombrich, 1974: 182) e, para si próprio, modelo de todos os posteriores observadores (Wollheim, 1987: 100). Por isso, ser observador não é ser um certo tipo de pessoa mas sim desempenhar um certo tipo de papel: alguém que procura compreender o sentido da representação e em cuja mente o autor procura criar uma determinada experiência (Wollheim, 1987: 43-44). Porém, ao contrário do que afirma Wollheim, a compreensão da imagem pelo observador dificilmente poderá depender da recriação na sua mente da «exacta condição mental a partir da qual o artista pintou» (Wollheim, 1987: 44) ou fotografou – algo que se afigura manifestamente impossível do ponto de vista cognitivo. De facto, à semelhança da representação artística, a criação de representações mentais a partir da informação sensorial envolve adição e supressão, atenção e desatenção, reconhecimento e interpretação. Em ambos os casos, o conceito de representação distingue-se do de reprodução ou cópia, pelo seu carácter necessariamente inexacto e ambíguo resultante dos processos de construção e transformação envolvidos: face ao estímulo ou modelo de que parte ou que a despoleta, uma representação fotográfica possui sempre, de forma simultânea, informação a mais e informação a menos. Mais do que um espelho ela é um mapa: não apresenta a realidade mas representa-a. Por isso, a compreensão da imagem depende antes da participação visual e mental do observador na ficção.

No modelo *albertiniano* da representação – a imagem como *janela* – a definição de um ponto de vista e, conseqüentemente, a existência de um observador é estrutural a essa mesma representação. Não só a imagem não existe sem este, como o espaço da representação não é apenas o espaço *dentro* da representação mas também o espaço *fora* dela, aquele que alberga o observador. A imagem como representação do invisível ou do ausente significa, assim, a transformação da experiência de observação numa experiência transcendente: numa *experiência visionária* (Gombrich, 1976: 43). Este efeito visionário da representação conduz, de forma conseqüente, à transformação do observador numa testemunha de acontecimentos excepcionais ocorrendo frequentemente num mundo e num espaço extraordinários: numa *testemunha visionária*. Na obra de Afonso Chaves, devido à sua natureza estereoscópica e ao facto da observação ser mediada por um artefacto construtor de uma verosímil (quase táctil ou *paratáctil*) espacialidade, a imagem não é apenas uma janela mas um credível mundo tridimensional e o sujeito alguém visual e emocionalmente imerso na sua própria visão, no mundo da ficção ou, se quisermos, na experiência visionária. O tal *sujeito vidente*.

Esta qualidade videncial que corresponde a um alargamento do *visual* por transcendência do *visível* é, assim, inseparável de uma reflexão e reavaliação do conceito e do papel de observador, temas recorrentes da vasta e original obra



Figura 4 Francisco Afonso Chaves (1857–1926). *Rocha (Vista do Mar)* e *Vista de uma Rua em Santa Maria*, 1902. Gelatina sal de prata sobre vidro, 4,5 × 10,7 cm. Ponta Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC325).

Figura 5 Francisco Afonso Chaves (1857–1926). *No Vapor Vasco da Gama, Tejo (Lisboa)*, (1920?). Gelatina sal de prata sobre vidro, 4,5 × 10,7 cm. Ponta Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC3549).

de Afonso Chaves. É o que ocorre noutras fotografias onde, por via da sobreposição no mesmo suporte de registos espaciais e temporais diferentes (isto é, da fixação no mesmo vidro de imagens diferentes), a unidade, opacidade e materialidade do mundo e dos corpos dá lugar à sua multiplicidade, transparência e imaterialidade (Figura 4, Figura 5). Ver através da superfície torna-se então ver mais e ver diferente: ver através dos corpos.

Conclusão: o sujeito vidente como sujeito extático ou fora de si

Entre duas representações sucessivas e dois momentos perceptivos diferentes, aquele onde se afirma a presença de um corpo e aquele onde se demonstra a sua ausência (ou desaparecimento) do mundo visível, o sujeito é levado a testemunhar esse outro momento extraordinário e habitualmente invisível que medeia entre ambos: aquele em que o corpo em trânsito (e em transforma-

ção) se apresenta como mera hipótese, manifestação fugidia e, acima de tudo, fantasmática – como um rasto no espaço. Se este é um dos muitos enigmas da visibilidade celebrados tanto pela pintura (Merleau-Ponty, 1961: 26) como pela fotografia, é também, afinal, o da transformação do real num mundo de fenómenos e prodígios perante o qual o *sujeito vidente* é sempre um *ser extático*: absorto, arrebatado, pasmado – que está, no sentido etimológico da palavra, fora de si.

Referências

Alberti, Leon Battista (1435-1436) *De Pictura / Della pittura*. MSS., Florença [La Peinture: *texte latin, traduction française, version italienne*. (Org. por Thomas Golsenne e Bertrand Prévost) Paris: Éditions du Seuil, 2004. ISBN: 978-2020662031].

Arnheim, Rudolf (1986) Inverted Perspective and the Axiom of Realism. In Rudolf Arnheim *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press; p. 159-185. ISBN: 0-5200-5554-3.

Gombrich, E. H. (1974) Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation. In E. H. Gombrich *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press, 1982; p. 172-214. ISBN: 0-7148-2428-3.

Gombrich, E. H. (1976) Paintings on Walls: Means and Ends in the History of Fresco Painting. In E. H. Gombrich *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. Oxford: Phaidon Press, 1999; p. 14-47. ISBN: 0-7148-3969-8.

Kubovy, Michael (1986) *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 978-0521368490.

Merleau-Ponty, Maurice (1961) *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard [O Olho e o Espírito. Lisboa: Vega, 1992. ISBN: 972-6993520].

Vinci, Leonardo da (c.1478-1518) *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. (Org. por Jean Paul Richter) London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883 [agora *The Notebooks of Leonardo da Vinci, Compiled and Edited from the Original Manuscripts*. (2ª ed.) (2 vols.) Nova York: Dover, s.d. ISBN: 978-0486225722, 978-0486225739].

Wollheim, Richard (1987) What the Spectator Sees. In Richard Wollheim *Painting as an Art*. Londres: Thames and Hudson; p. 43-100. ISBN: 978-0500234952.

Contatar o autor:

vdosreis@fba.ul.pt

A experiência da troca como questionamento do corpo

Vivian Herzog

Brasil, artista visual. Mestrado em Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre. Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas, RS. Professora, Centro de Artes da UFPEL, Pelotas, Rio Grande do Sul.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Partindo do trabalho intitulado “Leve-me” da artista brasileira Carolina Rochefort temos certos questionamentos que nos fazem perceber o trabalho como uma sucessão de etapas que se sobrepõem a um produto final coeso. A proposição de partilhar uma impressão feita a partir da palma da mão da artista nos leva a pensar nas trocas estabelecidas entre sujeito e propositos desmanchando distâncias e hierarquias, considerando que o trabalho se dá a partir dessa imbricação.

Palavras-chave corpo, impressão, proposição, troca, partilha.

Title *The Exchange experience as a questioning of the body.*

Abstract Building on the work titled “Take-me” by Brazilian artist Carolina Rochefort certain questions arise that make us perceive the work as a succession of steps that overlap in a cohesive final product. The proposition of sharing a printout from the palm of the hand of the artist leads us to think of the changes made between subject and dismantling proponent distances and hierarchies, considering that the work starts from this overlap.

Keywords body, imprint, proposition, Exchange, sharing.

Leve-me e a possibilidade da troca

Este artigo parte de algumas considerações expostas por Suely Rolnik relacionadas ao trabalho da artista brasileira Carolina Rochefort (n. 1980, Pelotas, RS) intitulado *Leve-me* (Figuras 1 e 2). No texto *Subjetividade em obra, Lygia Clark artista contemporânea*, Rolnik (2002) coloca que certas práticas contemporâneas problematizam aspectos da vida cotidiana, pois atuam diretamente na materialidade do mundo. *Leve-me* é um trabalho que age como um convite a trocas e a percepção do corpo não necessariamente material, mas sensivelmente potente, transformável. Trata-se de uma impressão feita a partir da palma da mão da artista que é distribuída a certo número de pessoas. Ela pede que esses partici-

pantes retornem com registros, e/ou comentários sobre a existência do trabalho em suas habitações, passando assim, a serem colaboradores/participantes. As pessoas convidadas que recebem o trabalho são próximas da artista, fato que reforça o desejo da troca e de uma comunicação mútua estabelecida através do trabalho. Segundo a mesma: "*Leve-me* diz do desejo de permanência, do que se mantém em suspenso e ao mesmo tempo, pode ser refeito a cada encontro" (Rochefort, 2010: 59). *Leve-me* é feito a partir da mão da artista que tem suas marcas impressas no alginato (material de uso dentário que é utilizado para imprimir marcas e realizar moldes). A experiência docente da artista no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas é marca visível em seu trabalho que aponta para a prática em atelier como um fazer partilhado em que o processo e a experiência se sobrepõem a um resultado único e fechado.

A forma ou contra forma obtida através de vestígios do corpo da artista é apresentada em pequenas caixas brancas abertas, que convidam o sujeito a guardá-las como uma espécie de fragmento. Este fragmento aponta para uma presença anterior de um corpo, ao mesmo tempo em que dá a perceber sua ausência. Assim, presença e ausência são oscilantes e instáveis. Didi Huberman no livro *O que vemos o que nos olha* (1998) fala sobre a proximidade e distância expostas por algo que oscila entre o estar presente e o seu possível desaparecimento. Guardar algo é uma tentativa de aproximar-nos. Paradoxalmente nos aproximamos em situações de um iminente desaparecimento. Segundo o autor: "[...] a noite revela para nós a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos" (Didi-Huberman, 1998: 99). A noite quando as coisas parecem desaparecer aos nossos olhos, percebemos a proximidade e a necessidade de vê-las próximas justamente porque escapam ao nosso domínio.

1. O desejo de guardar, o corpo e o desaparecimento iminente

Afinal que corpo é esse que a proposição *Leve-me* parece apresentar? Carolina propõe a idéia de um corpo mutável transformável, desejante e desejável. O corpo do qual se discorre, vai ao encontro daquele que Maria Rita Kehl (2004) denomina como sendo o corpo que vive, sofre, que se comunica e estabelece trocas com o meio circundante. Essas trocas são como possibilidades de experiências. A experiência é a chave para entender as trocas estabelecidas entre os sujeitos. Trata-se de um corpo fenomenológico que existe e se mostra quando é colocado em relação a outros corpos, a outros sujeitos. Rolnik (2002) nos fala desse corpo através dos trabalhos de Lygia Clark que ao mudar as relações entre sujeito propositor e participante possibilita instaurar mundos, transformar relações cotidianas. "O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua representação, para oferecer-se como matéria trabalhada pela vida enquanto potência de variação [...]" (Rolnik, 2002: 04).



Figuras 1 e 2 *Em cima: Leve-me.* Alginato sobre caixa branca, 20 × 15cm. Carolina Rochefort, 2009/2010. Fonte própria.

Em baixo: Leve-me. Alginato sobre caixa branca, 20 × 15cm
Carolina Rochefort, 2009/2010.

Desse modo não existe um objeto final como resultado de uma prática é a prática como um todo que aponta para o sentido latente de transformação. O cenário de apresentação do trabalho se modifica ao pensarmos que é o registro da existência dele em meio a casa, a habitação que o faz existir e ter sentido. O espaço da galeria dá lugar às habitações, aos relatos de sua existência.

As trocas estabelecidas através de *Leve-me* podem ser consideradas a partir do viés da fenomenologia quando Merleau Ponty (2006) expõe que o mundo fenomenológico não é um ser puro ele é, “[...] o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de uma nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade, [...]” (Merleau-Ponty, 2006: 18). *Leve-me* é feito de uma impressão vestigial carregada de marcas de um corpo que se transforma e é transformado na relação com o mundo. Ao ser entregue a diversas pessoas o trabalho passa a falar dessas transformações do ser instável que somos.

Conforme a artista: "A impressão assume uma função de testemunho. No movimento entre aquilo que fica e aquilo que atravessa. Algo que nos olha e nos toca potencializando a memória, refazendo, inventando. Olhar tátil, desejanter" (Rochefort, 2010: 125).

Conforme Maria Rita Kehl (1990), é o desejo que nos move; se desejamos, vivemos. É a fome do mundo que nos move; é ela que nos faz desejar. E se desejamos, prosseguimos. No entanto, esse sujeito que prossegue não é um ser centralizado. Segundo Tania Rivera: "O sujeito se vê ele mesmo despedaçado, retirado de sua posição central" (Rivera, 2009: 52). Ele busca, no coletar, coisas que são descartadas como uma aproximação, um desejo de composição. Compor o mundo e seus afetos, juntar fragmentos de corpos, deixar-se levar por eles é de certa forma manter o desejo vivo, desejo de propagação de vida, de continuação.

Por fim, o trabalho discute não apenas o objeto artístico que passa a ser uma proposição, uma parte do processo e experiência, cuja troca é o ponto imaterial e elementar. *Leve-me* nos convida a pensar também sobre quais seriam os limites entre propositor, obra e participante. Existem limites? Eles são necessários? O que resta da relação entre proposta, propositor e participador? Afinal o que é uma troca? O que está implícito nela? Não se pode medir ou quantificar o que fica de um encontro, de uma troca. Pode haver equivalências ou discrepâncias entre as partes envolvidas, porém o que está em jogo consiste justamente em não medir resultados, mas apegar-se ao que se dá no processo do viver, na experiência da partilha, de deixar levar algo tão singular e universal como a marca do corpo de alguém. E o que parece impulsionar e dar vida a esse processo está contido justamente naquilo que por vezes não é denominável. Como dar nome a uma sensação de ter um fragmento do corpo de alguém e que remete ao meu? Chegamos então em um ponto onde reside a sua força: sua impressão, marca, irradia um conjunto de perguntas que fazem pensar num eu que é um nós e nas trocas possíveis que podem ser estabelecidas através dessa percepção.

Referências

- Didi-Huberman, Georges (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34. ISBN:85-7326-113-7.
- Kehl, Maria Rita (1990). *O desejo da realidade: o desejo*. São Paulo: Companhia das letras. ISBN:85-7164-003-3.
- Kehl, Maria Rita (2004). "Três perguntas sobre o corpo torturado." In: Keil, M. R. Tiburi, I. (Org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos. ISBN: 8598334022.
- Rivera, Tania (2009). "O retorno do sujeito e a crítica na arte contemporânea." In: Ferreira, G; Pessoa, F. (Org.) *Criação e Crítica*. Seminários internacionais Museu do Vale. ISBN: 978-85-60008-10-0
- Rochefort, Carolina (2010). *O contato como paradigma para as imagens impressas do corpo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Rio Grande do Sul.
- Rolnik, Suely (2002). *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea*. Disponível em: www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm. Acesso em: 5 mar. 2011.

Contatar o autor:
vivianherzog@gmail.com

Pedro Saraiva: o corpo em pessoa: Cinco desenhos à procura de um artista

Maria João Gamito

Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL. Licenciatura em Pintura (ESBAL), agregação em Pintura (ESBAL), agregação em Teoria da Imagem (FBAUL).

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Tomando como fio condutor a obra de Luigi Pirandello, *Seis Personagens em Busca de um Autor*, e os conceitos de teatralidade e narrativa associados ao corpo por Daniel Arasse, Nicolas Bourriaud e Pierre Restany, este texto analisa cinco desenhos de Pedro Saraiva, tendo como objectivo verificar de que modo, à semelhança do que acontece com as personagens de Pirandello, as figuras neles representadas são simultaneamente o texto a escrever e a sua representação.

Palavras-chave autor, corpo, desenho, narrativa, teatro.

Title *Pedro Saraiva: five drawings in search of an author.*

Abstract Taking as central thread the work of Luigi Pirandello, *Six Characters in Search of an Author*, and the concepts of theatricality and narrative associated with the body by Daniel Arasse, Nicolas Bourriaud and Pierre Restany, this paper analyzes five drawings of Pedro Saraiva, aiming to determine how, similarly to what happens to the characters of Pirandello, the figures represented in them are simultaneously the text to writing and its representation.

Keywords author, body, drawing, narrative, theatre.

A encenação do corpo

O que é um palco? Bom, não vê-lo, é um lugar onde se brinca a sério. Aqui faz-se teatro. E nós representaremos agora o nosso drama. A sério, sabes? Tu também Pirandello (2009: 164).

Em grego, 'teatro' refere simultaneamente o espectáculo, o lugar onde ele é visto e os espectadores que a ele assistem. É nesse conceito que cabe a possibilidade de ficcionar todos os lugares e todos os seres, pessoas (*personae*) ou personagens (*personages*), que os habitam. Mas apenas para as devolver ao único lugar possível: o lugar onde nascem na imaginação do sujeito e que Luigi Pirandello em *Seis Personagens em Busca de Autor*, faz coincidir com o palco a que

chegam as personagens abandonadas pelo seu autor, para viverem, num drama que não era o seu, a imortalidade da cena que lhes coube perante os actores que de improviso são chamados a representá-las.

Comparando o 'mistério da criação artística' ao 'mistério do nascimento natural', Pirandello alega que tanto a mulher como o artista acolhem em si princípios de vida a realizar, uns nascendo como pessoas para o mundo dos vivos, outros vivendo como personagens no mundo da arte. Em ambos os casos trata-se sempre da separação de corpos que se autonomizam para viver, como pessoas ou como personagens,

o equívoco da compreensão recíproca fundado irremediavelmente na abstracção vazia das palavras; a múltipla personalidade de cada um consoante as possibilidades de ser que se encontram em todos nós; e, por fim, o trágico conflito imanente entre a vida, que incessantemente se move e muda, e a forma imutável, que a fixa (Pirandello, 2009: 93).

Um segundo princípio de separação é enunciado por Daniel Arasse quando, convocando Louis Marin e citando os preceitos de Alberti para quem a primeira operação do pintor é traçar 'uma janela aberta', lembra que essa janela não abre para o mundo mas para a *historia*, sendo "um limite a partir do qual se pode contemplar a história, um limite no qual se funda a autonomia da representação" (Arasse, 2005: 415) e a sua inscrição no espaço como coisa para ver. No mesmo texto, Arasse considera que as práticas de controlo do corpo – a anatomia e as regras de comportamento a que ele se submete – contemporâneas da sua glorificação na representação clássica, constroem novas possibilidades de representação, uma a operar sobre o corpo invisível, a outra sobre as suas manifestações visíveis, no que define como a "consciência 'moderna' do corpo" que mais não é do que "a [sua] 'modernidade' antropológica" (Arasse, 2005: 435).

No contexto desta hipótese, instaurada sobre um terceiro princípio de separação (o que separa o interior do exterior ou a revelação da dissimulação), o corpo teatraliza-se, no duplo sentido de se dar a ver, encenado nos teatros anatómicos e nos tratados de anatomia, até muito tardiamente indissociáveis da representação artística, ou encenado, na arte como na vida, de acordo com a retórica da civilidade. Por isso, um corpo é muitos corpos, cada um deles aberto a múltiplas narrativas colectivamente produzidas.

Num diálogo com Pierre Restany, publicado no catálogo da exposição *Le corps mutant*, Nicolas Bourriaud detecta um fenómeno na produção do corpo, desde a década de noventa do século XX, redutível a quatro figuras – o monstro, o clone, o andróide e o transexual – que têm em comum (com excepção do andróide) o facto de o seu corpo "[se tornar] cenário, [ser] o produto ou o início de uma história" (Bourriaud; Restany, 2000: 21), mas agora de uma história individualmente produzida. Aí se instala um quarto e último princípio de separação:

o que garante que o corpo ‘se [individualize] através da narrativa’, a fim de poder conter todas as histórias e de poder existir de todas as maneiras.

Este é o argumento de análise de cinco figuras desenhadas por Pedro Saraiva. O objectivo é verificar como, vindas de fragmentos de corpos e histórias anteriores, elas são, como as personagens de Pirandello, o texto a escrever e a sua representação.

O corpo em pessoa

Espanta-me a vossa incredulidade! Não estão habituados, porventura, a ver surgir vivas, aqui em cima, umas atrás das outras, as personagens criadas por um autor? Será por não haver (...) um guião que nos contenha?

Pirandello (2009: 113).

Cinco homens, desenhados a pincel com tinta da china preta, sentados em cadeiras vagamente sugeridas ou mesmo inexistentes, nascem do arquivo de imagens de Pedro Saraiva. Criadas a partir de fotografias e ilustrações anónimas, de auto-citações ou de citações de outros autores, entre os quais supomos identificar Rembrandt, Dürer, Antonio López García e Paula Rego, estas figuras resultam de sucessivas operações anatómicas, já não sobre o corpo, mas sobre a imagem e a sua encenação, reforçada por incoerências formais e pelos enigmáticos atributos de cada uma delas: uma vaca sem cabeça (Figura 1), um cálice (Figura 2), nove abelhas (Figura 3), uma vara (Figura 4) ou um rato (Figura 5).

Metodicamente construídos, estes corpos compósitos, a salvo de qualquer vínculo de semelhança, existem à imagem do homem, como a figura geral de que fala Pierre Restany, no diálogo com Bourriaud, a propósito do monstro, nele encontrando a possibilidade de ser a chave de todas as histórias. Mas se esse é o seu destino, a sua origem reside sempre no desvio de uma forma (num disforme) ou na demora em chegar a ela (um informe), aí residindo também a sua liberdade de poder ser qualquer forma, de decidir a emenda ou o remendo que ininterruptamente o reescreve, a partir do antepositivo latino *mendum* que tanto significa defeito físico como erro ou incorrecção num texto.

Neste sentido, o monstro é por excelência a figura da espera, a personagem que procura o seu autor, i.e., a personagem que aguarda o guião que a contenha e que a faça existir pluralmente, no seu drama e na cena em que ele for representado, como escreve Pirandello: “O drama, para mim, está todo aqui [...]: na consciência que tenho de que cada um de nós [...] se julga «um» mas não é verdade: são «muitos» [...], «muitos, segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós; «um» com este, «um» com aquele [...]” (Pirandello, 2009: 127). Considerando que a figura do monstro é geradora e produto de um imaginário que se normaliza e dos jogos de identidade que ela comporta, Restany di-lo-á de outro modo, de novo no contexto do corpo: “O corpo liberta-se na condição



Figura 1 Pedro Saraiva (2011).
Uma vaca sem cabeça. Fotografia do autor.



Figura 2 Pedro Saraiva (2011),
Um cálice. Fotografia do autor.



Figura 3 Pedro Saraiva (2011),
Nove abelhas. Fotografia do autor.



Figura 4 Pedro Saraiva (2011),
Uma vara. Fotografia do autor.

Figura 5 Pedro Saraiva (2011),
Um rato. Fotografia do autor.

de que nós estejamos prontos para aceitar o jogo da sua libertação, de o aceitar enquanto verdadeiros códigos de comportamento que correspondem evidentemente a uma regra, a uma realidade social.” (Bourriaud; Restany, 2000: 23). É o regresso do imaginário individual ao imaginário colectivo e a uma realidade povoada agora de corpos e seres que se decidiram mutantes, na qual cada um é tantos quantos as suas possibilidades de ser.

As figuras de Pedro Saraiva estão vestidas com roupas indistintas, indistintamente semelhantes. Pijamas, fardas ou uniformes, roupas de mascarados ou asilados, elas sublinham o carácter alienado das personagens, o seu alheamento de si e a sua eminente transferência para um outro corpo (um outro lugar) que as abrigue. Corpos surrealisticamente celibatários, sem genealogia nem descendência, são sempre corpos no início de uma história que começa na sua instável presença porque, como diz Bourriaud, “o monstro nada mais é do que a absoluta liberdade, o grau zero de todas as coisas virtuais, de todos os cenários” (Bourriaud; Restany, 2000, p 21).

Cinco desenhos à procura de um artista

[...] – *Estamos aqui em busca de um autor.*

[...] – *De um autor? Mas de qual autor?*

[...] – *De um qualquer*

Pirandello (2009: 110-111)

Em *Seis Personagens em Busca de Autor*, o ponto vê a sua função – recordar aos actores os diálogos –, alterada para a de estenógrafo – escrever com a rapidez das palavras ditas pelos personagens, o texto que os actores hão-de representar. Este texto tem o poder de chamar ao palco personagens ausentes, que saem de uma outra história, atraídas pela cena de que originariamente faziam parte. Separadas do autor em que a sua existência teve início, essas personagens, sempre à mercê da incompreensão que as palavras provocam e do estilhaçamento que todas as possibilidades de ser precipitam, viverão eternamente o conflito que separa a arte da vida.

Mas esbatidos os limites que prudentemente separavam a ficção da realidade, esse conflito instala-se num espaço ambíguo que admite a reversibilidade de todos os papéis e de todos os lugares e onde conceitos como eternidade ou transitoriedade são apenas graus de existência de corpos e figuras em trânsito à procura da sua autoridade, seja ela a da personagem, a do actor ou a do autor. Produzida colectivamente ao longo da Idade Moderna e até finais do século XIX, essa autoridade teatralizava o corpo, revelando-o ou dissimulando-o como um espectáculo que, embora expandido em múltiplas narrativas, mantinha intacta a distância do espectador e a assunção dos papéis representados.

No século XX, o corpo torna-se a ficção, individualmente produzida, de que o

real necessita para se tornar realidade: cenário, cena ou drama, com maior ou menor consciência do papel a representar, é à ficção que ele tem que ir buscar a sua autoridade.

É dessa ficção que nos falam os desenhos de Pedro Saraiva como é para ela que eles nos encaminham. Suspensas em páginas brancas, as suas figuras, escritas e a escrever, representam a precária totalidade que o branco da página ajuda a construir e o seu corpo, como propõe Restany “ torna-se [ele próprio] uma página branca, um grau zero da expressividade, a partir da qual todas as intervenções, todas as encenações são possíveis” (Restany, 2000: 21).

É sempre sobre essa página branca, perante a qual o ponto aguarda a velocidade das palavras e o desenhador fixa a precariedade da espera, é sempre sobre essa folha e todos os seus autores que cai o pano.

Referências

- Arasse, Daniel (2005). “La chair, la grâce, le sublime”, in Vigarello, Georges (dir.) (2005-2006). *Histoire du corps* (3 vols), Vol. I – *De la Renaissance aux lumières*, avec Daniel Arasse ... [et al.]. Paris : Seuil, p. 411-477 e 533-540.
- Bourriaud, Nicolas; Restany, Pierre (2000). “Nicolas Bourriaud & Pierre Restany”, in *Le corps mutant*. Paris: Galerie Enrico Navarra, p. 20-23.
- Pirandello, Luigi (2009). *Henrique IV e Seis Personagens em Busca de Autor*. Lisboa: Relógio d’Água.

Contatar a autora:

mjgamito@fba.ul.pt

Antonio Agudo. El velado horizonte entre el cuerpo y el alma

Isabel Sola

Espanha, pintora. Profesora ayudante doctora, Universidad de Sevilla,
Facultad de Bellas Artes e investigadora no grupo HUM 516.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Antonio Agudo, a través de su profundo conocimiento de la figura humana nos lleva más allá de lo puramente técnico para mostrarnos la visión del cuerpo como paisaje del alma. Su obra se aparta, de este modo, del mero virtuosismo para adentrarse en el complejo problema que supone transmitir la cadencia de la vida y el amor hacia el ser humano, que, en el panorama actual, se enfrenta al destierro de su individualidad, quebrando sus ineludibles lazos con el mundo que le rodea.

Palavras-chave Dibujo, figura humana, psicología.

Title *Antonio Agudo. The limits between body and soul.*

Abstract Antonio Agudo, through his deep knowledge of the human body, takes us beyond technique to show us the vision of the body as a reflection of the soul. His work is not based on mere virtuosity to enter the complex problem of transmitting the rhythm of life and love to human being that, in today's world, faces the isolation of individuality, breaking the union with the world around him.

Keywords Drawing, human body, psychology.

Introducción

Antonio Agudo Tercero, pintor, dibujante, grabador y profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla hasta el año actual, en el que finaliza una larga y fructífera carrera como docente y prosigue, ya con una dedicación plena, desarrollando su labor pictórica, y su magnífica faceta de dibujante, centrada, especialmente en la figura humana y el paisaje.

En su visión renovada y actual de la figuración, a través de su búsqueda constante de nuevos horizontes expresivos, manifiesta su profunda síntesis del ser humano a través de su cuerpo, en el que la luz destruye las fronteras entre lo corpóreo y lo espiritual, para construir su particular mirada, que va más allá de la imitación para adentrarse en la vital experiencia de los sentidos.

A través del estudio de su obra, el diálogo con el propio autor y el análisis

de la influencia que otros autores ejercen en él, tanto en el panorama sevillano como en el internacional, pretendemos adentrarnos en el fascinante lenguaje de su dibujo y su pintura para intentar acercarnos a la esencia de su creación, en la que desafía al tiempo y el espacio. Donde el color se doblaba seducido por la palpitante fuerza del trazo, que lejos de congelar el instante, hace vibrar las formas e imprime aliento a lo inerte.

En definitiva, en sus personajes, el cuerpo se convierte en protagonista de sus emociones, del diálogo entre lo sentido y lo comunicado, estableciendo, de este modo, una conexión entre pintor, modelo y espectador, a quien transmite, inteligentemente codificada la experiencia del tiempo, el espacio, el movimiento y, en definitiva, la vida (figura 1).

1. La representación de la figura humana.

Quién no conoce nada no ama nada. Quién no puede hacer nada, no comprende nada. Quién nada comprende, nada vale. Pero quien comprende también ama, observa, ve...Cuanto mayor es el conocimiento inherente a una cosa, más grande es el amor — Paracelso

Antonio Agudo nos habla del abandono de lo humano como tema pictórico de los últimos cincuenta o sesenta años que puede advertir en su labor como docente al dialogar con sus alumnos (Hernández Cava,2008), la representación de la figura humana se acepta o se rechaza sin matices. Él nos habla con su pintura silenciosa, como la describe Fernando Pérez Mullet y con su renovada visión del ser humano a través de su dibujo, tal como lo expone Eva V. Galán. Nos lleva hacia esa necesidad de huir de la soledad, de sentirnos unidos al mundo que nos rodea y, de este modo alcanzar la plenitud de conocer y amar.

En su dibujo está presente su doctrina, aquella que ha ido transmitiendo a quienes han disfrutado de su labor en la enseñanza: nunca digas más de lo que hay que decir, pues en la simplicidad se encuentra, paradójicamente, la esencia de lo complejo y lo aparentemente sencillo resulta ser, en realidad, lo más difícil y por tanto lo más admirable.

Es así como podemos descubrir la belleza del cuerpo en sus representaciones, cuando al desdibujarlo, él abstrae las formas para quedarse a solas con el impulso vital, con el dinámico palpito del aliento humano (figuras 2 a 5). Nada sucede de manera explícita, no describe el instante, ni la anécdota, sino el acontecer del tiempo. No es su deseo acotar lo que ocurre, ni eclipsar lo que sucederá después, anticipando, de este modo, únicamente lo que solo puede ser imaginado. Así, deja inmersos a los que contemplan en la belleza oculta de lo no contemplado, en el silencio que hace percibir con mayor nitidez la sutil melodía del cuerpo y de su piel convertida en paisaje, en el cual las emociones afloran a través del trazo, del gesto, la mirada y el intelecto. Ese paisaje en cuya inmensidad busca



Figura 1 Autorretrato. Antonio Agudo.
Lápiz Conté y sanguina s/papel. 100 × 75 cm.

Figura 2 Dibujo de Antonio Agudo (fragmento).
Carbón y sanguina s/papel. 120 × 124 cm.



Figura 3 Dibujo de Antonio Agudo.
Carbón y sanguina s/papel. 120 x 124 cm.

Figura 4 y 5 Dibujos de Antonio Agudo.
Carbón y sanguina s/papel. 120 x 124 cm.

el atisbo de alguna huella que defina la esencia de cada uno de sus personajes.

No les impone límites, los deja ser y les permite mostrar su genuina y particular belleza, la de ser únicos y a la vez portadores de algún rasgo común de su cultura, de su etnia o de su lugar social, que los une a sus semejantes y a la naturaleza como un todo indisoluble. Como el cordón umbilical que muchas veces el pensamiento actual cree innecesario, sin tener en cuenta la ineludible necesidad del ser humano de amar y ser amado, sentimiento que también se extiende hacia el resto de lo natural o lo espiritual. Él ama ese valor de la belleza presente en la naturaleza, que se muestra cambiante, dinámica e imprevisible, que en el individuo es efímera pero en su conjunto es perpetua, cíclica, renovada y eterna.

Conclusión

Así es como Antonio Agudo nos enseña a amar al ser humano, a través de la representación de su cuerpo como el reflejo mismo de su alma. No se detiene, sin más, en la superficie para buscar la precisa imitación de las formas, sino que se adentra para indagar en lo que éstas nos pueden decir acerca del espíritu y de la vida (aquello que distingue lo vivo de lo inerte). Busca transmitir al observador ese amor que siente por lo que representa. De este modo, lo representado deja de ser inerte (inanimado) para recobrar el pulso a través de la mirada atenta de quien, al contemplarlo, llega a conocerlo y aprende a amarlo.

Como quien mira al infinito que separa lo terreno de lo celeste, por medio de un hilo sutil y casi imperceptible, él nos muestra, el prodigio de la vida convertido en paisaje de emociones, y así, nos permite ver el profundo misterio del velado horizonte entre el cuerpo y el alma.

Referências

Agudo, Antonio (2009) *Pintor, dibujante, grabador y profesor de pintura español nacido y residente en Sevilla*.

[Consult. 2011-06-12]

http://www.antonioagudoarte.com/es/el_artista/

Fromm, Erich (2004) *El arte de amar*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. ISBN: 84-493-0852-6

Galán, Eva V.(1992) "*El paraíso perdido*", de Antonio Agudo. Granada: El Ideal, mayo de 1992.

Pérez Mulet, Fernando (2002) *Un encuentro con Antonio Agudo*, en el catálogo de la Exposición Antonio Agudo. Madrid: Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares / Fundación Colegio del Rey.

Hernández Cava, Felipe (2008) *Todo diálogo*, en el catálogo de la exposición Cortés, *el Retrato como opción Estética*.

Contactar a autora:

solmar@us.es

Reservatórios e Lineares: o desenho como anotação gráfica do vivido

Carolina Rochefort

Brasil, artista visual/professora Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas
Bacharelado em Artes Visuais/Universidade Federal de Pelotas (UFPel); Especialização
em Poéticas Visuais: Gravura, Fotografia e Imagem Digital (FEEVALE); Mestrado
em Artes Visuais/Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Artigo completo submetido em 4 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Este artigo propõe pensar o desenho como grafia do vivido a partir da produção da artista brasileira Vivian Herzog. O artigo analisa duas séries de desenhos "Reservatórios" e "Lineares", as quais encontram na percepção espacial do corpo o combustível, o que ativa a produção de desenhos, bem como sua instauração no espaço expositivo. O objetivo é pensar o processo criativo, na arte contemporânea, agenciado e operado pela experiência corporal.

Palavras-chave arte contemporânea, processo criativo, desenho, corpo.

Title *'Linear' and 'Reservoir': drawing as graphical annotation of the lived*

Abstract This paper proposes the design thinking as spelling of living from the production of Brazilian artist Vivian Herzog. The article examines two sets of drawings 'Reservoir' and 'Linear', which are the fuel to the spatial perception of the body, which activates the production of drawings, as well as its introduction in the exhibition space. The goal is to think the creative process in contemporary art, touted and operated by bodily experience.

Keywords contemporary art, creative process, drawing, body.

Introdução

Alguns artistas contemporâneos tomam como combustível para suas criações a própria vivência cotidiana. Pensamentos, sensações e visualidades são matéria para seu fazer artístico. Dissipando os limites entre arte e vida tais produções artísticas assumem uma relação direta e produtiva com a experiência, alinhavando imagens e vivências. Assim, esses artistas apresentam produções que articulam o que é percebido pelo corpo inserido no espaço real e aquilo que é imaginado e ampliado pela produção de sentido.

A produção de desenhos da artista brasileira Vivian Herzog (n. Pedro Osório, RS, 1982) encontra na percepção espacial vivida pelo seu corpo, o motor,

o 'hormônio' (Durand, 2010: 69) que ativa sua produção plástica. Seu processo criativo é atravessado por suas vivências, e a materialidade do mundo são *grafias vestígios* para a produção de *desenhos anotações*.

Desde 2007, quando Vivian atuou temporariamente como professora na Universidade Federal de Pelotas (instituição na qual se formou Bacharel em Artes Visuais), deslocava-se diariamente entre as cidades de Canguçu e Pelotas, e realizava seus desenhos em trânsito. Talvez esteja nesse intenso deslocamento cotidiano a semente que impulsionou Vivian a estender seu atelier para o espaço de vivência cotidiana. Em 2009, no curso de mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a artista investigou sistematicamente essa forma de produzir desenhos/anotações com a pesquisa intitulada *Desenho: reservatório de vestígios*. As séries delineadas nesta escrita referem-se a esse estudo que ocorreu no período que compreende o início de 2009 ao início de 2011.

As séries *Reservatórios* e *Lineares* dizem de uma espécie de elaboração de reservatórios gráficos constituídos por múltiplos desenhos, que condensam vestígios/experiências (corporais). Essa escrita/desenho gráfica, composta por acúmulos de linhas, manchas, borrões inscritos e escritos em pequenos pedaços de papel amalgamam experiências, sensações do corpo da artista. Uma espécie de grafia do vivido, uma escrita visual daquilo que atravessa seu corpo.

1. Reservatórios

Mas, afinal, o que merece ser desenhado? Ora, como nos diz Vivian Herzog, “tudo merece ser desenhado. Tudo *impulsiona* a desenhar”. O vivido, a imersão do corpo no mundo, pulsa o olhar, impulsiona a desenhar!

Desenhar, desejar, demarcar. Vivian desenha o que intima seu corpo através da visão, do tato, do cheiro, dos sentidos. Tais sensações vividas estimulam um desejo de anotação gráfica que animam, igualmente, seus pensamentos, imagens e sensações vividas outrora.

Esse jogo de tempos registrado graficamente parece não ter fim. Pois, ao tomar o corpo como mediador entre o espaço vivido e o espaço desenhado em seu processo criativo, Vívian coloca em crise uma espécie de limite preposto na arte. Tal limite, questionado fortemente pela produção contemporânea, toca naquilo que diz da separação entre processo de feitura e objeto artístico. Na série *Reservatórios* (Figuras 1 e 2, 3 e 4) a artista coloca em jogo a noção de inacabado, de desenhos em processo. Questiona o fazer e o objeto artístico sempre em construção. Propõe um objeto artístico menos objetivo e mais subjetivo, vinculado ao que diz da experiência do 'corpo artista', do corpo criador. Seus desenhos são como demarcações gráficas de uma trajetória: “As plantas, arbustos, escadas e janelas exemplificam a maneira como organizo o espaço da superfície dos desenhos” (Herzog, 2011: 11). Através da visão e suas sensações, esses elementos

são internalizados e ligados à idéia de peso, leveza e sustentação.

Nesses *Reservatórios* de anotações gráficas a artista agencia arte e vida na produção de desenhos/diários que articulam vivência e imaginação. Na série *Reservatórios* as matérias operam nos sentidos, nas sensações do estar no mundo. São camadas de *grafias-vestígios* do que resta dos embates cotidianos. Imagens impressionadas por um corpo sensível ao entorno de si. Um corpo da experiência de traçar, de movimentar a lembrança que é atravessada pelas trocas entre o corpo e a superfície, entre o corpo e o espaço, entre o corpo e o espírito, entre o agora e o passado. Vivian busca registrar em traços/gestos, linhas/grafias, os percursos, formando desenhos que jogam com as "diferentes qualidades de tempo e materialidade" (Herzog, 2011: 17) das coisas que nos rodeiam, que nos permeiam.

2. Lineares

Para Walter Benjamin (2009) colecionar é trazer para próximo de si algo que tem um lugar e uma existência específica, é, de certa forma, apropriar-se simbolicamente do vivido. Em certa medida Vivian parece tentar colecionar, trazendo para próximo de si sua experiência do mundo em forma de desenhos.

Conforme Herzog (2011: 14) "todo desenho é, em si, uma elaboração mental e elemento gráfico, é a concretização das experiências atravessadas pelo pensamento". Nesse sentido a artista produz blocos de desenhos/anotações que são construídos diariamente. Leve e sutil, a série de desenho *Lineares* (Figuras 5 e 6) é potente na simplicidade contida na linha ligeira, nos pontos de encontro das linhas, no traço inscrito em uma superfície translúcida, vaporosa. De caráter mais intimista, esta série pode ser pensada como 'anotação confessional' (Bernadac, 1995). São desenhos próximos do corpo, feitos por movimentos delicados que atestam certa intimidade. Para feitura desses desenhos "as lembranças são sempre novas, mesmo tendo vindo do passado" (Herzog, 2011: 32).

A fina folha de papel e o gesto corporal impresso na grafia flutuante inauguram um desenhar que diz do corpo, do sensível. O desenho da série *Lineares* parece movimentar as imagens da memória, aos espaços ocupados pelo corpo, as impressões deixadas no corpo. Vivian transforma olhares cotidianos em grafias/*Reservatórios* repletas de significados e de sentidos. Um caráter autográfico do desenho ligado ao desejo de materialização de um pensamento, na iminência de seu desaparecimento.

Nesta série, a artista executa uma espécie de *renda gráfica*: linhas emaranhadas, linhas bordadas, tecidas. Fugidias e contínuas, elas seguem seu próprio curso. Para esses desenhos as lembranças são ativadas pelo momento presente. Sobre essas grafias/lembranças Vivian (2011:32) diz que "elas podem ser deflagradas por uma luz vista em algum ambiente, por uma sensação fria, confortável ou tensa, ou por alguma palavra solta e insistente escutada em



Figura 1 Vivian Herzog.
Série Reservatório. Fonte: autora.

Figuras 2, 3 e 4 Vivian Herzog.
Série Reservatório (Detalhes). Fonte: autora.

algum lugar, em alguma situação”.

A conexão das linhas forma ligações, redes expansivas, construídas por elementos subjetivos, sentimentos de espera: um tempo fragmentado e conectado. Como teia em expansão, estas relações são realizadas ao infinito.

3. Um corpo artista: o desenho como anotação gráfica do vivido

Os desenhos de Vivian, enquanto registro da experiência, investem naquilo que está ligado ao subjetivo, ao que atravessa seu corpo. Aquilo que se produz nele, uma espécie de potência criativa presente nos processos humanos (auto) formadores vinculados aos temas relativos ao ‘imaginário’. Essas emanações



Figura 5 Vivian Herzog. *Série Lineares*. Fonte: autora.

Figura 6 Vivian Herzog. *Série Lineares*. Fonte: Dissertação de Mestrado "Desenho: reservatório de vestígios" Vivian Herzog, UFRGS, 2011.

da memória ativadas pelas experiências, assemelham-se às repercurssões simbólicas, propostas por Gaston Bachelard (2005) e Gilbert Durand (2002). Acontecem pela via das representações e valorizações como um modo de reencontrar a si mesmo. E, conforme a concepção durandiana, Imaginário é “a referência última de toda a produção humana através de sua manifestação discursiva, a qual sustenta o pensamento humano, movendo-se segundo quadros místicos e míticos. Eles orientam e modulam o curso do homem, da sociedade e da história.” (*Glossário do imaginário/GEPIEM*).

O processo de criação de Vivian ativa imagens trabalhadas no encantamento do mundo e no reencantamento do que viveu. O processo criativo, assim como o de formação do ser humano, lidam com a idéia de motor e reservatório: o vivido como combustível para a produção de desenhos em impressões e lembranças simultâneas à sua atualização no momento presente.

O contato com a arte é capaz de produzir imagens que ativam nossa memória, criando e recriando outras imagens, ampliando o vivido. Como nos diz Bachelard (2001: 99) “a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida”. A imaginação movimenta e abastece a vivência, ultrapassando a sobriedade visual das imagens para buscar, nos vestígios do vivido que nos constituem, outras possibilidades de formação.

Na perspectiva da antropologia do imaginário, preconizada por Gaston Bachelard e Gilbert Durand, especialmente, pode-se dizer que o imaginário advém das intimações de toda ordem do vivido, sejam elas culturais, sociais, psíquicas ou de outros tipos. Advém de um corpo artista, aqui, Vivian Herzog. O corpo encantado pelo vivido. Um encantamento produtor de imagens, impressões, imaginários.

Referências

Bachelard, Gaston (2001). *A poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0539-0

Bachelard, Gaston (2005). *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0234-0

Bernadac, Marie-Laure (org) (1995). *Louise Bourgeois: pensées-plumes*. Paris: Edition Du Centre Pompidou.

Durand, Gilbert (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1691-0

Durand, Gilbert (2010). *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL. ISBN: 978-85-7432-003-8

Glossário do Imaginário GEPIEM/PPGFAE/UFPel. [Consult. 2011-06-23 e 26] Disponível em <http://wp.ufpel.edu.br/gepiem/glossario/>

Herzog, Vivian (2011). *Desenho: reservatório de vestígios*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS).

Contatar a autora:

carol8ocr@yahoo.com.br

The New World.

Los cuerpos velados de Paco Lara-Barranco

Sergio Romero López

Espanha, artista visual, licenciado em Belas Artes.
Professor, Universidad de Zaragoza.

Artigo completo submetido em 4 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumen Este artículo trata de mostrar cómo la acción veladora del medio sobre la representación del cuerpo en la obra de Paco Lara-Barranco opera como incentivo a la movilización física y afectiva del espectador interesado.

Palabras clave cuerpo; acción veladora; espectador interesado.

Title *The New World. The veiled bodies of Paco Lara-Barranco*

Abstract This paper aims to show how the veiling action of the medium over the representation of the body in the work of Paco Lara-Barranco operates as an incentive for the physical and affective mobilization of the concerned observer.

Keywords body; veiling action; concerned observer.

Introducción

El lugar que el cuerpo ocupa en la producción, deliberadamente heterogénea, de Paco Lara-Barranco (Torredonjimeno, 1964) se delimita por sus máximas creativas: autonomía de la obra con relación a las decisiones propias y conexión de la misma con el curso natural de la propia vida. El arte, así entendido, pasa a ser una función vital más, un proceso de búsqueda y transformación, un abrirse al mundo y caminar por él; el desarrollo de una *performance* propia. La autoría de la obra, como consecuencia, deja de ser «privilegio» para convertirse en «medio» (Pérez Villén, 2008: 109). Y la obra, la ocasión de un hallazgo, de un desvelamiento.

Acercarse al cuerpo en su obra implica abrir dos frentes bien delimitados, en nada irreconciliables: por un lado, las representaciones del cuerpo y el discurso sobre el mismo, central en algunas de sus obras y líneas de investigación y casi siempre conectado a reflexiones sobre la identidad, la memoria o el transcurrir del tiempo, y, por otro, esta dimensión corporal fundamental que implica su propia concepción del arte.

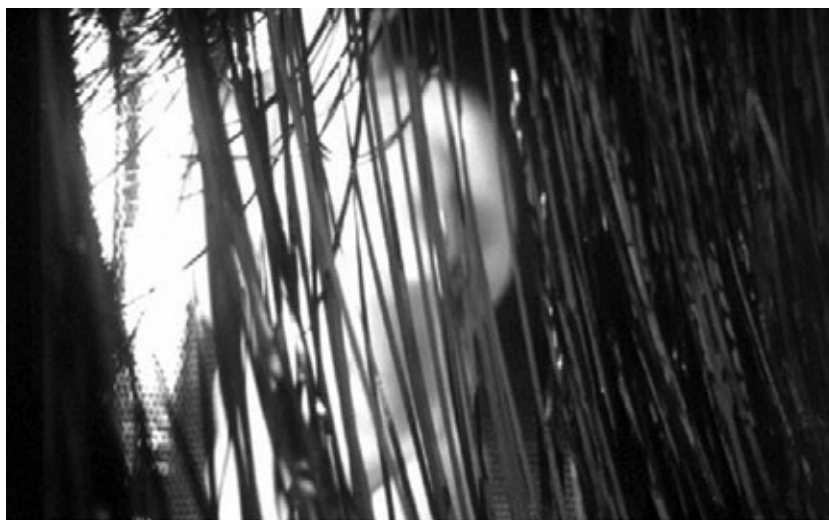


Figura 1 Cuerpo al otro lado IV. Duratrans, caja de luz.
Junio de 2002. 70 × 100 × 2 cm. Foto: Paco Lara-Barranco.

1. Huellas y velos

Las representaciones del cuerpo en la obra de Lara-Barranco implican casi siempre alguna forma de ausencia. Evocado a partir de las huellas e indicios de una acción vivida, o bien velado o camuflado por las singularidades del medio empleado, es puesto siempre a una distancia del *espectador interesado* — y del propio artista— que reclama su implicación ante lo desconocido, su movilización física y afectiva. Por ejemplo, en *Manteos* (1990), es la acción real de un grupo de recolectores de aceituna y la huella —visual y olfativa— que deja en las telas empleadas en la labor, el desencadenante de la intervención plástica del artista, quien con aceite industrial de desecho recrea alegóricamente y de forma fragmentaria las siluetas, casi evanescentes, de los propios aceituneros. La permeabilidad de las telas, expuestas sin bastidor, nos induce a pensar en un lado oculto y a traspasarlo. *¿Cómo experimentar el arte?* (2001-2002); (Figura 1) se compone de una serie de fotografías que representan fragmentos, una vez más, de un cuerpo enredado, oculto, enmarañado en metros de cintas de casete. La ocultación del cuerpo construye metafóricamente la invitación a sumergirse en la experiencia del arte; la labor de desvelamiento a través de la fotografía lo es entonces de comprensión: el cuerpo es luz filtrada a través del *duratrans*; la experiencia del arte es siempre, de un modo u otro, corporal. En otra serie, *Desaparecidos-Have You Seen Us?* (2001-2002), el alejamiento físico del espectador a la obra es el factor que desvela la identidad y dota de corporeidad a las representaciones, aumentadas de formato, de retratos de personas desaparecidas

en los Estados Unidos de América. La trama de impresión, reproducida mecánicamente mediante gotas de tinta o aceite industrial de desecho, constituye, de cerca, el velo.

Sus últimos *regresos* a la pintura (*Acerca de lo oculto*, 2009), dan cuenta de la persistencia y fidelidad del artista a sus principios. La pintura deviene «ejercicio» vivido «del cuerpo» que se resuelve en gestos que se velan unos a otros, construyendo densas tramas, en un intento de «sacar a la luz algo que está oculto en la materia» (Díaz-Urmaneta; 2008: 10). Coincidiendo con Díaz-Urmaneta, ese *otro lado* tan evocado en otras muchas de sus producciones (*Serie IV: Desde el otro lado*, 1993 o varios de los títulos de fotografías de la serie *¿Cómo experimentar el arte?*, 2002-2003; figura 1), lo constituiría la propia materia pictórica.

2. El rostro del nuevo hombre

Según Baudrillard, «Uno entra en su propia vida como en una pantalla» (Baudrillard, 2000: 204). Era una forma de expresar la creciente abolición de las distancias, la falta total de distinción, la confusión generalizada que inducía la nueva imagen —interactiva, virtual, codificada, hiperreal— en todos los aspectos de nuestras vidas. Con *The New World* (1999-2000); (figuras 2 a 4), Lara-Barranco trata de explorar los límites de la acción humana y la pérdida de identidad en el horizonte de este (nuevo) mundo contemporáneo de simulación y clonación. En ella, la evocación del indicio y la acción veladora del medio coinciden de una manera especialmente audaz. Al fotografiar diversas imágenes codificadas de rostros, reproducidas en un televisor, que constituyen fragmentos de una película de contenido sexual explícito, el medio duplica el abismo que nos separa de esos cuerpos. Los percibimos alejados, imposibles de aprehender, apenas inteligibles y asexuados. El medio fotográfico capta esa imagen, de entrada, en una forma que el ojo no ve pero, además, dicha imagen está codificada de antemano y la nuestra es la mirada de quien no ha pagado por el código tecnológico que la descifra. Más allá de toda pornografía, cuerpos atrapados en el cifrado de la imagen, fragmentarios, que parecen interpelarnos desde un lugar inaccesible; *desde el otro lado*; o «flotar en un campo electrónico-amniótico... a punto de nacer... o acaso de desaparecer» (Scott-Fox, 2000: 14). A diferencia de las obras analizadas más arriba, la acción veladora no es inducida directamente por el artista sino que es *encontrada*, a modo de *ready-made*, y se corresponde con un procedimiento tecnológico de los *media*. Doble alejamiento, pues, en el que está en juego la lógica de la reproducción biológica —del cuerpo— como tecnológica —de la imagen— y el inquietante y «creciente mimetismo de la electrónica y la biología» (Scott Fox, 1999: 14)

Desde un enfoque como el de Baudrillard, esta distancia inherente a la pantalla resultaría «insuperable para el cuerpo» (Baudrillard, 1990: 32). Lara-Barranco, sin embargo, haciendo frente a los discursos que abogan por un cuerpo



Figura 2 *Transcrito E. Copia 1.*
Fotografía color plastificada.
Enero-julio de 1999. 30 × 100 cm. Colección
Cajasol (Sevilla). Foto: Paco Lara-Barranco.



Figuras 3 y 4 *Nuevo mapa. Copia 2.*
Fotografía color plastificada sobre plancha de
goma. Enero-diciembre de 1999. 130 × 187 cm;
vista de exposición. Foto: Paco Lara-Barranco.

descarnado (Aguilar-Nuevo y Lara-Barranco, 2011), se vale de este alejamiento para provocar en nosotros una «mirada atenta» (Queralt, 2010: 10) mediante la cual acercarnos, recorrer la distancia que nos separa y reconciliarnos con el cuerpo. Junto a las fotografías, la obra se nos presenta con un mapamundi (figuras 3 y 4) elaborado, en forma de *collage*, con las mismas imágenes y dispuesto a modo de felpudo, que podemos pisar. Igualmente las ochenta imágenes que constituyen la serie completa son proyectadas en la sala de tal modo que, como espectadores, nos vemos obligados a pasar ante el haz de luz. Guiños a nuestra presencia corpórea y a la corporeidad misma de la recepción del arte que ha de restituir —en cuerpo y alma— esa humanidad que parece esfumarse ante nosotros (Scott Fox, 1999: 15).

Conclusión

La ausencia o la distancia a la que es llevada la representación del cuerpo en la obra de Lara-Barranco opera como invitación e incentivo a la implicación

del *espectador interesado*. Invitación que asimismo apela al cuerpo proclamando al arte como una función más de la vida, y llamando a un «fuerte vínculo entre la existencia y la práctica del arte» (Queralt, 2010: 37). El cuerpo deviene así el gran protagonista del arte. La omnipresencia de los medios muchas veces nos hace olvidar que, en lo que concierne al arte, el cuerpo siempre está entre bambalinas. Incluso en la era de las pantallas.

Referencias

Aguilar-Nuevo, Rocío y Lara-Barranco, Paco. (2011) "Simulación en el arte contemporáneo: creando identidades en la era de las pantallas" *Laboratorio de Arte*, N° 23, pp. 523-536.

Baudrillard, Jean. (1990) "Videosfera y sujeto fractal" en Baudrillard, Jean et. al. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.

Baudrillard, Jean. (2000) *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama.

Díaz-Urmaneta, Juan Bosco. (2008) "La pintura como huella", en *Acerca de lo oculto. Paco Lara-Barranco*. Catálogo de exposición (Sevilla: Galería Birimbao, 27 febrero-4 abril, 2009), pp. 5-10.

Pérez Villén, Ángel Luis. (2008) "Coordenadas para una cartografía permeable", en *Traslaciones*. Catálogo de exposición (Córdoba: Sala Vimcorsa, 3 diciembre, 2008-4 enero, 2009), pp. 109-111, 138-143.

Queralt, Rosa. (2010) "Paco Lara Barranco. Construyendo lenguajes", en Elena Sacchetti (coord.) *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*. Sevilla: Fundación Pública Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía.

Scott Fox, Lorna. (2000) "Sin título", en *Cuerpos transitados*. Catálogo de exposición (Sevilla: Salas de la Moneda, marzo, 2000), pp. 14-15.

Contactar o autor:
sromero@unizar.es

Um Sussurro imanente – O corpo na pintura de Miguel Branco Carlos

José Correia Fernandes

Portugal, artista visual. Doutorando na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Mestre em Artes Visuais / Intermédia pela Universidade de Évora. Projecto Individual em Pintura no Ar.Co. Licenciado em Artes Plásticas pela ESAD.CR.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Pretende-se abordar a temática do corpo na obra de Miguel Branco. O corpo enquanto assunto não é habitualmente associado ao discurso construído em torno da obra deste pintor. Exactamente por essa razão, e por sermos partidários da opinião segundo a qual o corpo habita o trabalho de Miguel Branco, decidimos levar a cabo este estudo. Até à data identificámos quatro distintas manifestações da presença da ideia de corpo na sua obra.

Palavras-chave Pintura, corpo, história da pintura, observador, olhar.

Introdução

O nosso objectivo será o de demonstrar de que modo ou de que modos *o corpo* se encontra presente nas pinturas do artista. Para tal, tomaremos a sua obra sob diferentes pontos de vista, no sentido de apurar as diversas encarnações que a presença do corpo pode aí assumir. Ainda que o foco desta investigação incida essencialmente nas obras produzidas a partir de 1997, faremos também uma breve incursão pelo período que decorreu entre 1988 e 1995. Este não é um estudo sobre a pintura de Miguel Branco em toda a sua extensão, mas sim um pequeno ensaio centrado numa temática específica e, porventura, menos explorada na já extensa bibliografia dedicada ao pintor.

Title *The immanent whisper: the body in Miguel Branco's painting*

Abstract One's intent is to study the thematic of the body at Miguel Branco's work. The body as subject isn't usually used to talk about this painter's work. Exactly for that reason, and also because we believe that the body actually inhabits Miguel Branco's work, we've decided to write this paper. Until now we've identified four distinctive manifestations of the presence of a so called 'body's idea' in this painter's work.

Keywords Painting, body, history of painting, viewer, looking.



Figura 1 Miguel Branco. *Sem título*
1995/2004. Óleo s/ madeira. 24 × 38 cm



Figura 2 Miguel Branco. *Sem título*
2001. Óleo s/ madeira. 9,5 × 10,5 cm

1. Um corpo é um corpo, é um corpo, é um corpo

Ainda que sob variadíssimas máscaras (corpo humano, corpo animal, corpo de desenho animado, etc), é quase sempre da representação de *um corpo* que trata a pintura de Miguel Branco (Figuras 1, 2). Mesmo nas raríssimas exceções em que tal não se verifica (Figuras 3, 4, 5), o artista propõe lugares à espera de serem vividos ou com vestígios de o terem sido outrora. Assumindo as mais diversas identidades ou disfarces, o inominável espaço construído pelas pinturas de Miguel Branco encontra-se invariavelmente habitado.

2. O corpo da tradição

É recorrente encontrarmos na pintura de Miguel Branco uma chamada de atenção para *o corpo* da pintura enquanto tradição. Seja ela feita através de um 'modo menor' (Caldas, 2009: 9), seja por outras vias mais explícitas, a citação da história da pintura ocidental marca nesta obra uma presença constante. Contudo, esse movimento de captura de um passado mais ou menos distante é apenas inteligentemente sugerido. Desde evocar aqueles pintores, quase

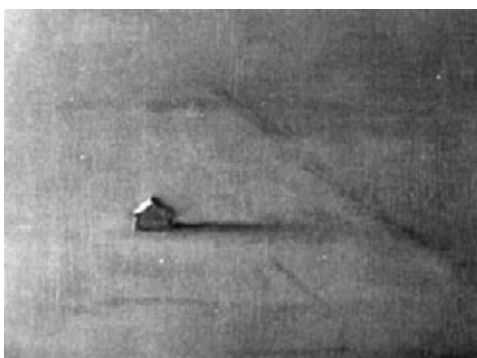
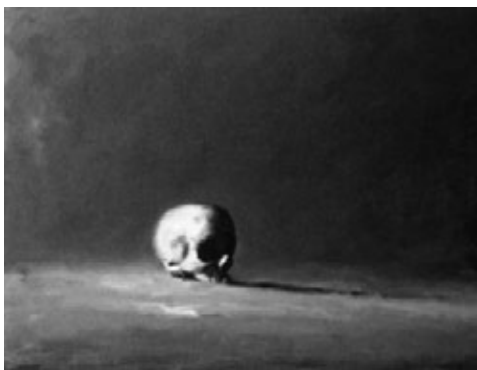


Figura 3 Miguel Branco. *Sem título*. 1988.
Óleo s/ madeira. 22 × 30 cm

Figura 4 Miguel Branco. *Sem título*. 1992.
Óleo s/ madeira. 19 × 24 cm

Figura 5 Miguel Branco. *Sem título*. 1999.
Óleo s/ madeira. 10,5 × 14 cm



Em cima

Figura 6 Antoine Watteau. *L'Indifferent*. 1717.

Óleo s/ madeira. 25,5 × 18,7 cm. Paris Museu do Louvre

Figura 7 Antoine Watteau. *Pierrot-Gilles*. 1718.

Óleo s/ tela. 184,5 × 149,5 cm. Paris Museu do Louvre

Em baixo

Figura 8 Miguel Branco. *Sem título*. 2000.

Óleo s/ madeira. 10,5 × 14 cm

Figura 9 Miguel Branco. *Sem título*. 2001.

Óleo s/ madeira. 10,5 × 14 cm

anónimos na sua maior parte, miniaturistas e animalistas dos séculos XVII e XVIII' (Almeida, 2010: 79), até ao resgate e consequente transformação de figuras de obras de Antoine Watteau (1648-1721) (Figuras 6, 7), são variadas as formas como a obra de Miguel Branco constantemente refere e actualiza a grande tradição.

Contudo, as pontes estabelecidas com a história são, na sua obra, realizadas com plena consciência do tempo no qual são efectadas. Não sendo já possível dar continuidade ao modo maior, a pintura age contemporaneamente imersa na torrente de imagens que assolam a vida actual. Não quer isto dizer que as *imagens de pintura* se devam confundir com as demais, abdicando da sua singularidade, mas sim que podem (devem?) caminhar passo a passo com estas, assumindo pontos de contacto e/ou dissemelhanças. Neste aspecto, a obra de Miguel Branco parece-nos exemplar, pois tem sido capaz de conservar uma identidade ancorada na tradição, sem contudo deixar de ser absolutamente actual.

3. O corpo enquanto suporte

Tomando um ponto de vista de mais difícil descodificação, poderemos identificar a presença material, tridimensional (*corpórea*, portanto) que as madeiras pelo pintor utilizadas adquirem, quando comparadas com a dimensão da imagem que nelas se inscreve (Figura 10).

Sendo que esta questão está intimamente relacionada com a reduzida escala que o pintor habitualmente utiliza, parece-nos pertinente trazer à discussão uma interessante consideração tecida por Bernardo Pinto de Almeida a este respeito:

Nesse aspecto igualmente teremos de compreender que todo o processo de miniaturização que o artista vem, desde há muitos anos, praticando, se torna, também paradoxalmente, análogo – mesmo se formalmente oposto – da prática dos grandes formatos, corrente desde a pintura americana da segunda metade do século XX (Almeida, 2010: 80).

Se Bernardo Pinto de Almeida estabelece, por via da escala, um ponto de contacto entre o trabalho de Miguel Branco e a pintura americana da segunda metade do século XX, nós sugerimos uma aproximação entre o pintor português e um escultor americano com raízes no minimalismo. Pensamos em Donald Judd, especificamente nas obras *Untitled*, 1969 (Figura 11) e *Untitled*, 1989 (Figura 12).

Desta feita, o paralelo é estabelecido essencialmente por via formal, sendo contudo necessário reservar as devidas distâncias a fim de se apurarem as proximidades. Uma vez que julgamos serem as distâncias por demais evidentes, passamos imediatamente para as semelhanças: de que modo se dá esta aproximação? Sob que ponto de vista deveremos olhar o trabalho de Miguel Branco

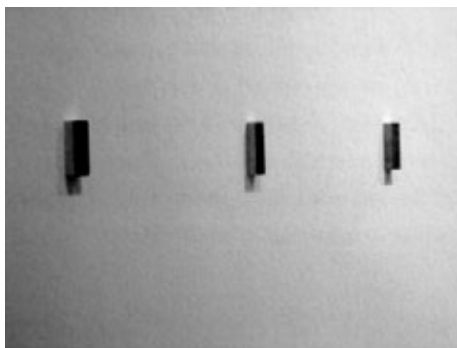


Figura 10 Vista da exposição *Pinturas Recentes* de Miguel Branco. Sala Jorge Vieira, 2002.

para que esta aproximação possa tomar lugar? Convém antes de mais ressaltar que esta comparação não se aplica à observação de uma pintura singular e apenas tem razão de ser ao observarmos um conjunto de obras como um todo. Assim, ela tem lugar necessariamente no espaço expositivo e atinge a plenitude quando o observador toma um ponto de vista tão abrangente quanto possível. Nessas condições, a imagem que se lhe apresenta consiste em pequenas esculturas de parede, com dimensões idênticas e dispostas segundo uma determinada organização (Figura 13).

Uma outra razão que contribui para o estabelecimento desta ligação é o facto de, a determinada distância (a mesma que permite ter uma visão de conjunto das várias obras expostas), as imagens pintadas se diluírem no todo, dificultando a sua descodificação. Desta forma, o observador passa a ter à sua frente não mais do que 'pequenas esculturas de parede' que apresentam ora um aspecto brilhante (semelhante ao cobre utilizado por Donald Judd na peça de 1969), ora uma coloração não homogénia (a fazer lembrar a superfície ferrugenta da obra que o artista americano realizou em 1989).

Não sendo já imagens inscritas numa superfície plana, mas antes objectos tridimensionais que saltam da parede, parece-nos pacífico apelidá-los de corpos. Mesmo vistos de longe, esses corpos sugerem uma concentração de matéria e energia inversamente proporcional à sua dimensão.

4. Pintura e corpo do observador

Passemos então para um outro ponto de vista sobre a questão da escala, mais concretamente para o modo decisivo como esta afecta a relação que a pintura de Miguel Branco estabelece com o *corpo* do observador, chamando-o para perto de si a fim de sussurrar algo, porventura impronunciável a alta voz. A mensa-

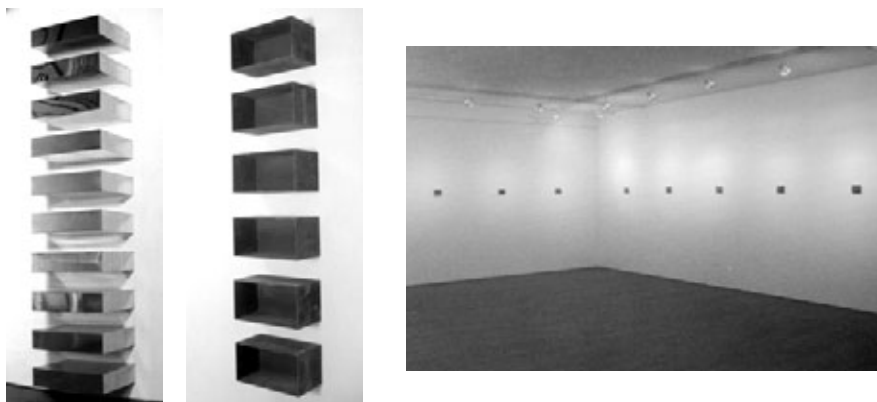


Figura 11 Donald Judd. *Untitled*. 1969. Cobre, 10 unidades, cada uma com 23 × 101,6 × 78,7 cm.

Figura 12 Donald Judd. *Untitled*. 1989. Aço, 6 unidades, no total 300 × 50 × 25 cm.

Figura 13 vista da exposição *Pinturas Recentes* de Miguel Branco. Sala Jorge Vieira, 2002.

gem que estas pinturas urgem em passar ao observador devém ‘impronunciável a alta voz’ não por ser de natureza escabrosa, mas simplesmente por não lhe ser possível existir senão dentro da ordem do murmúrio. Um decibel acima e a mensagem esvai-se.

Não sendo uma característica exclusiva do trabalho de Miguel Branco (pois é comum, perante uma pintura, o observador efectuar avanços e recuos em direcção à superfície pintada), esta espécie de coreografia executada pelo espectador assume aqui contornos singulares. A saber: se permanecer longe das paredes, conseguirá apenas ter uma visão de conjunto, do tipo da que atrás referimos. Mas desta forma escapar-lhe-á o sussurro que cada uma das pinturas, em potência, comporta e anseia por revelar.

Descartando a possibilidade destas pinturas se esgotarem numa imagem de conjunto, o observador terá então que avançar uma primeira vez. Escolhe um dos corpos salientes que à sua frente se apresentam e eis que tem início a sessão de descodificação dos sussurros. Depois de uma primeira investida, o observador recua, como que tentando voltar à (porventura mais confortável) posição inicial. Aí irá tentar estabelecer ligações imediatas com as pinturas que ladeiam a primeira escolhida. Por via formal, cromática ou outra, não será difícil essa primeira tentativa de enquadramento. Contudo, há que seguir para a obra seguinte, repetindo os passos que que a obra anterior lhe impôs. Se num primeiro olhar as duas pinturas parecem coabitar pacificamente a mesma parede, um infimo pormenor irá começar por semear o desnorte, impondo ao observador uma

nova investida na contemplação da obra anterior. Se tal for possível, esta nova aproximação será ainda mais, passe o pleonasmo, aproximada. Um novo recuo se impõem. Nova visão de conjunto. A repetição de todos os passos da coreografia até aqui enunciados. Covém não esquecer que a cada nova obra, a quantidade de pormenores em demanda de uma observação mais aproximada aumenta. Consequentemente, na mesma proporção, aumentam as investidas, os avanços e os recuos. A coreografia adensa-se à medida que a exposição se desenrola.

Ao entrar realmente numa exposição de Miguel Branco percebemos de que forma é radicalmente necessário renunciarmos ao mundo exterior, a fim de podermos devotar a nossa atenção ao sussurro que de cada uma das obras se desprende. Desta forma, a obra do artista estabelece uma relação íntima com o corpo do espectador, obrigando-o a renunciar a tudo o que o rodeia, sob pena de não absorver o que ela se dispõem a dar. Sendo uma pintura exigente, não deixa de ser, na mesma medida, generosa.

Conclusão

No ponto onde se encontra esta investigação, descortinámos quatro modos de ler *o corpo* na pintura de Miguel Branco. Nunca se evidenciando por uma excessiva exposição (tudo é apenas sussurrado no trabalho do artista), julgamos ter contudo demonstrado outras formas de identificar *ideias de corpo* na obra deste pintor.

Referências

- Almeida, Bernardo Pinto de (2010)
"O Devir-Imagem da Pintura"
in *Professores. Catálogo*.
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Almeida, Bernardo Pinto de (2010) "O Caso Miguel Branco" in *Corpo Translúcido*.
Lisboa: João Esteves de Oliveira-Galeria Arte Moderna e Contemporânea.
- Caldas, Manuel Castro; Gisbourne, Mark (2009)
Miguel Branco. Lisboa: ADIAC Portugal/
Assírio & Alvim.
- Sardo, Delfim (1994) *Ruido Branco* in *Do Sublime*. Lisboa: Electa-Lisboa 94.

Contactar o autor:

corrcarlos@gmail.com

O corpo – objeto de observação e meio de percepção/expressão

Fernanda Manéa

Brasil, Artista Visual.

Bacharel em Artes Visuais com ênfase em Desenho (2003-2008), pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Mestre em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Instituto de Artes da UFRGS. Doutoranda no PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.

Artigo completo submetido em 22 de agosto
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Este artigo trata do corpo como modelo, representação, signo, em conjunto com o corpo que observa, percebe e produz o desenho; traduzindo sensações, reflexões e gestos em linhas. O corpo representado contém a presença, o gesto do corpo que desenha e toda a carga sensível inerente a ele.

Palavras-chave corpo, observador, observado, representação, expressão.

Title *The body, an observation object and a perception/expression medium*

Abstract This article looks at the body as a model, a representation, a sign, together with the watching body, the one that perceives and produces drawing; The one that reflects feelings, thoughts and gestures into lines. The represented body has shown both the presence and the gesture of the drawing body and all the sensible side inherent in it.

Keywords body, watching, representation, expression.

O corpo – objeto de observação e meio de percepção/expressão

Discorrerei aqui a respeito da representação do corpo enquanto objeto de observação e imagem representada, em conjunto com o corpo que observa, percebe e produz o desenho. O corpo representado contém a presença, o gesto do corpo que desenha e toda a carga sensível inerente a ele. “O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação [...]” (Deleuze, 2007: 43). O corpo é um meio de percepção, tanto de olhos abertos quanto de olhos fechados. O que vemos e compreendemos do mundo (universo externo) está

intimamente relacionado aos conhecimentos adquiridos (universo interno, lembranças, registros de momentos vivenciados envolvendo seus limites físicos, culturais e sociais).

Conforme Evgen Bavcar, artista e filósofo, nascido na Eslovênia em 1946, naturalizado francês em 1981, onde vive e trabalha, autor de vários livros, entre eles *Le voyeur absolu*: "O corpo torna-se assim, ao mesmo tempo, o espelho e aquele que observa, a visão e seu reflexo, isto é, o Eu sabendo-se visto, tanto como o Eu não se sabendo visto, que procedem da mesma experiência do olhar corporal." (Bavcar, apud Novaes, 2003: 181). O corpo criativo e consciente do artista que observa e representa um corpo como uma alegoria dos corpos em geral, anônimos, da transformação constante da vida. Do caráter instável e efêmero tanto do corpo representado quanto do suporte escolhido, podendo ser comparado ao poema de Baudelaire (1976: 352):

Um espelho tão grande quanto essa multidão; um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movediça de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia.

O corpo vê, projeta, e se reconhece no que vê. Conforme Maurice Merleau-Ponty (apud Kern, 1995: 61), o corpo "[...] é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer então no que está vendo 'o outro lado' de seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo [...]"

Alguns artistas que trabalham com a representação do corpo em suas obras, expressando nelas reflexões sobre o humano são Egon Schiele, Kiki Smith e Hans Bellmer. É com prazer que Egon Schiele "[...] faz nos seus trabalhos experiências com diversos planos da realidade. Em *Schiele Desenhando um Modelo Nu em Frente ao Espelho*, ele capta-se a si próprio no espelho e o modelo (provavelmente a bailarina Moa) simultaneamente vista de frente e de costas [...]" (Fischer, 2007: 152). A obra de Egon Schiele expressa as tensões do corpo humano por meio do gesto expressionista e da linha firme e decidida, principalmente em seus autorretratos contorcidos, nos quais destaca as extremidades com coloração avermelhada e os dedos das mãos alongados. Schiele, coloca-se simultaneamente na posição de observador e observado.

Além do duplo papel de observador e observado, Egon Schiele projetava sentimentos de vida e morte nos corpos, muros e vilas. Para Schiele, assim como o corpo humano, as plantas e os muros da cidade também são portadoras de expressão; são espaços de associação com os próprios sentimentos. Elas corporizam sentimentos e simbolizam a simultaneidade da vida e da morte. Como escreve o próprio Schiele "Atualmente observo principalmente o movi-



Figura 1 Kiki Smith. *Sainte Genevieve*,
Desenho nanquim sobre Papel nepalês, 1999,
45 x 63cm. Fonte: Art Nerd London (2011)

mento corporal das montanhas, da água, das árvores e das flores [...] Por todo o lado se recordam movimentos semelhantes no corpo humano.” (Fischer, 2007: 180). Egon Schiele não escolheu conscientemente como motivo a grande cidade, o símbolo moderno; mas velhas vilas com muros corroídos pelo tempo. O tempo que passa transforma o corpo e deixa essas marcas como vestígios de sua passagem. A respeito do corpo que é marcado, corroído, arruinado, Michel Foucault escreve “O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos [...] de dissociação do Eu [...], volume em perpétua pulverização. A genealogia [...] deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo.” (Foucault, 2008: 22).

No que diz respeito à representação e padronização do corpo feminino na atualidade, relaciono minhas reflexões com os trabalhos e escritos de Kiki Smith. A artista nasceu em Nuremberg, Alemanha em 1954, e naturalizou-se americana. Ela utiliza diversas linguagens, como pinturas mistas, gravuras detalhadas, desenhos, mas as esculturas são suas obras mais conhecidas. Em seu trabalho, os temas avançam desde anatomia e autorretratos até a natureza e iconografias femininas (Figura 1); incluindo também temas como nascimento, regeneração, sustentação, expondo frequentemente os sistemas biológicos internos



Figura 2 Hans Bellmer. *La Poupée*. Montagem e Fotografia, 1934 (Livro KRAUSS, 1996).
Fonte: Hungry Hyaena (2011)

femininos. A artista evoca a flexibilidade e a factividade do corpo tornando isso visível em desenhos, gravuras e materiais plásticos como cristal, bronze e papéis nepaleses (utilizado em suas bonecas). Kiki Smith escreve a respeito da reprodutibilidade “Cópias imitam o que nós somos como seres humanos: nós somos todos os mesmos, e, no entanto cada um é diferente. Eu penso que há um poder espiritual na repetição, uma qualidade devocional, como dizer rosários.” (Smith, apud Weitman, 2003: 44). A artista converte em carne materiais frágeis e orgânicos como cera e papel ou materiais ditos nobres como bronze e cristal. “Visceral” é um termo frequentemente aplicado às suas obras, sejam esculturas de corpo em escala real ou delicados objetos que reproduzem órgãos internos, contrapondo-se às tradicionais representações eróticas dos corpos femininos diferenciando-os dos padrões estereotipados e artificiais impostos pela mídia.

Além dos referenciais artísticos relacionados ao desenho do corpo já abordados neste artigo, apresento Hans Bellmer como referencia que explora a ideia do corpo fragmentado. Hans Bellmer (1902-1975) foi fotógrafo, escultor, gravador, pintor e escritor francês de origem alemã (Katowice, Alemanha, hoje Polônia).

Construiu, no início dos anos 1930, várias bonecas com a ajuda do seu irmão, em parte como protesto contra o regime nazista e o seu culto do corpo, e em parte como expressão de erotismo. As partes articuladas podiam ser desmembradas e reagrupadas em qualquer postura erótica ou masoquista. Esses objetos fetichistas eram fotografados posteriormente pelo artista, cujo sadismo atraiu os surrealistas. Em 1935, enviou uma série de fotografias para Breton e Paul Éluard, em Paris e, pouco depois algumas foram publicadas no *Minotaure* e em uma edição de *Cahiers d'art*. Paul Éluard selecionou catorze fotografias de Bellmer e “ilustrou” cada uma com um pequeno poema seu; esse trabalho de colaboração só foi publicado dez anos mais tarde pelas *Éditions Premières*, com o título *Les Jeux de la poupée* (Os Jogos da Boneca).

Na fotografia *La Poupée*, de 1934, (Figura 2) Hans Bellmer compõe “a cena” mesclando partes de manequins com flores e tecidos estampados. Ao mesmo tempo em que o trabalho de Bellmer remete ao feminino, ele coloca-o em questão ao contrapor o domesticado e o selvagem, contra a violação e espetacularização do corpo, o culto do automatismo e da inovação alimentados pelo mercado atual. Distanciando-se da consciência do próprio corpo, de percebê-lo em sua totalidade (matéria e espírito), como templo, como habitação primeira, buscando harmonia com o meio.

O corpo cada vez mais automatizado, robotizado e “domesticado”; como traz Artaud, que diz que ele é submetido e “adequado” aos espaços destinados a ele, público e privado, urbano e institucional. A atenção de quem projeta, muitas vezes focada na estética superficial, deixa em segundo plano a preocupação com as condições corporais como o conforto e a ergonomia, nos diversos ambientes de convívio, sejam eles espaços públicos ou espaços arquitetônicos privados. Sobre o domínio mecânico no corpo, a manipulação dos afetos, outra linha de reflexão é apontada por Michel Foucault com a teoria do biopoder, em que “O controle da sociedade sobre os indivíduos não se faz apenas através da consciência ou da ideologia, mas também, no corpo e com o corpo” (Novaes, 2003: 11). Como um exemplo de manipulação sobre os indivíduos pelo corpo, escreve Michel Foucault: “Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: ‘Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!’” (Foucault, 2008: 147).

O desenho revela algo relativo à situação atual inserida, à vida interior do sujeito que observa e desenha; revela a impressão profunda das coisas que o cercam e contaminam seu modo de ver e seu imaginário, constantemente renovado.

O corpo é modelo, representação, signo. Utilizo-o para expressar pensamentos e reflexões por meio do desenho, que traduz sensações, reflexões e gestos em linhas, imagem, comunicação.

Referências

- Art Nerd London* (2011) "Inspiration: Kiki Smith" [Consult. 2011] Disponível em: <http://artnerdlondon.blogspot.com/2011/06/inspiration-kiki-smith.html>
- Baudelaire, Charles (1976) *Critique d'art suívi de critique musicale*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles (2007) *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Fischer, Wolfgang Georg. (2007) *Egon Schiele: 1890-1918: Pantomimas do Prazer Visões da Mortalidade*. Berlim: Taschen, GmbH.
- Foucault, Michel (2008) *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Hungry Hyaena* (2011) Hans Bellmer and Davor Vrankic. [Consult. 2011] Disponível em: <http://hungryhyaena.blogspot.com/2006/05/hans-bellmer-and-davor-vrankic.html>
- Kern, Maria Lucia Bastos; Zielinsky, Mônica; Cattani, Icleia Borsa. (1995) *Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Merleau-Ponty, Maurice (1969) *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo.
- Novaes, Adauto (Org.) (2003) *O Homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Weitman, Wendy (2003) *Kiki Smith Prints, Books & Things*. Nova Iorque: Museum of Modern Art.

Contactar o autor:

feberimbau@yahoo.com.br

Autores

Luz Marina Salas Acosta

Maria Leonor de Almeida Pereira

Ana Cremades

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza

Enrique Quevedo Aragón

Paula Santiago Martín de Madrid

Aline Langendonck

Jordi Morell i Rovira

Viviane Gil Araújo

**DA MÁSCARA
À CAMUFLAGEM**

2 – CORPO:

Trampantojo. El arte del engaño: camuflaje corporal.

Luz Marina Salas Acosta

Espanha, artista plástica. Professora da Facultad de Bellas Artes,
Departamento de Dibujo, Universidad de Sevilla. Licenciada
e Doctora em Bellas Artes pela mesma Universidade.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resmen El concepto de camuflaje se incorpora en el arte como desaparición, invisibilidad, ambigüedad, ambivalencia... mimetismo, distorsión, ruptura, fragmentación coincidente... destacando la ocultación o inclusión del cuerpo como soporte modificable, empleado por distintos artistas como medio de expresión y cuyo denominar común se encuentra en la búsqueda de hacer pasar por real lo que no es más que ficción.

Palabras claves camuflaje, mimetismo, dazzle painting, invisibilidad

Title *Illusion, the art of deception: body camouflage.*

Abstract The concept of camouflage in art is incorporated as disappearance, invisibility, ambiguity, ambivalence... mimicry, distortion, rupture, fragmentation, coincident... hiding or highlighting the inclusion body to support coded, employed by several artists as a expression is the common denominator in the quest to pass as real what is only fiction.

Keywords Camouflages, mimicry, dazzle painting, invisibility

1. Introducción.

El foco de atención de mi investigación se centra en el Trampantojo como medio de expresión artística. Éste consiste en engañar al ojo a través de juegos y efectos ópticos. La técnica del Trompe l'oeil ha ido evolucionando, adaptándose a las actuales necesidades y escenarios del mundo contemporáneo. Esto nos lleva al inicio de un nuevo significado que ocupará nuestro estudio; la introducción del camuflaje como herramienta artística, utilizando el cuerpo como soporte modificable.

2. Distintas realidades dentro de una misma realidad.

2.1. Camuflaje: Arte y Guerra

El hombre toma las técnicas experimentadas del mundo animal y vegetal, donde la invisibilidad, tiene un valor trascendental para la supervivencia.



Figura 1 El *Gloire* de la armada francesa, camuflado con pintura *dazzle*, 1943 (Fotografía perteneciente al Archivo de R.R. Behrens).

Éstas tácticas se definen como *estrategia de lo invisible*, y será fuente de inspiración de la pericia militar.

La relación entre arte y camuflaje a lo largo de la historia tiene su primer encuentro en la primera Guerra Mundial y en el cubismo.

El cubismo primitivo (1910-1911) crea un espacio fingido que niega el ilusionismo de la ventana abierta, tan utilizado en el renacimiento, éste movimiento concibe la creación como estímulos que deben ser descifrados bajo la ambivalencia de sus significados. Estas nuevas tendencias no figurativas (cubismo, futuristas y abstractos) anteriores a la Primera Guerra Mundial, se acercan por primera vez a la finalidad del camuflaje formal, la ocultación de los sentimientos, la conquista espacial, etc.

El camuflaje pictórico posee dos acepciones: por un lado, *la mimética*, que consiste en un tipo de pintura que nos lleva a engañar la visión del enemigo por medio del trampantojo, desfigurando la percepción. Se aplica al ejército de tierra; y por otro, la técnica del *dazzle painting* (pintura deslumbrante-Figura1) aplicación en el escenario de la marina, trata de hacerse pasar por otra cosa sin pretender la ocultación. Lo que se busca es descomponer, romper la identidad de un objeto aislado.

Todo esto nos lleva a admitir que las ideas cubistas se aplicaron a las técnicas de la guerra, el arte se incorpora a la vida misma.

Más tarde el camuflaje y el surrealismo se unen para avanzar hacia una mayor carga conceptual y semántica. Las premisas de los surrealistas sirvieron de base

al camuflaje en la Segunda Guerra Mundial. En este periodo, ya estaba en auge las teorías del camuflaje psicológico centrado en el principio de la Gestalt, sobre el control perceptivo de la visión. Pintores como Magritte, Dalí, Miró y Masson pondrán en marcha todas estas teorías en sus creaciones artísticas.

En los años sesenta y setenta, el camuflaje artístico se adueña del lenguaje militar, justo al contrario de lo ocurrido en los años anteriores. Será el movimiento Pop (Alain Jacquen, Jasper Jones, Andy Warhol,...), quien más se apropie de las estética y engaños militares.

Dentro de la multiplicidad de artistas que han trabajado en esta dirección destacaremos dos grupos; mujeres artistas cuyo objetivo es la identidad femenina como crítica hacia la sociedad y artista que realizan arte político.

2.1.1. Mujeres + invisibilidad

En la historia del camuflaje la presencia de la mujer se evidencia en el mismo momento de su propia invención. Su contribución en el desarrollo del camuflaje no se hace notable hasta la segunda Guerra Mundial con la aparición de la mujer en los posters informativos, exhibición femenina como objeto sexual que enseña a los soldados a ocultarse del enemigo.

Son muchas las artistas que han trabajado y trabajan alrededor del concepto del camuflaje y del cuerpo como soporte para activar otro tipo de discurso ajeno al militar, destacaremos por su relevancia artistas contemporáneas como Yayoi Kusama, Vera Von Lehnendorff, Ana Mendieta, Cecilia Paredes, Lalla A. Essaydi, Ángeles Agrela y más reciente, Gina Zacharias.

También señalar la obra, el lado oscuro del *dazzle* de 1986, de la artista Marilyn Lysohir, es un ejemplo de representación del arte femenino bajo las formas del camuflaje militar.

Von Lehnendorff (artista y modelo) colaboró con el fotógrafo Holger Trulzsch, creando obras que cuestionaba roles de género, anexionando vínculos entre el cuerpo y el lugar que ocupa, mimetizándolo con éste. Debido a su trabajo en el mundo publicitario, analiza los cánones de belleza establecidos, en una sociedad que obliga a la mujer a seguir las normas impuestas.

Yayoi Kusama, de su extensa trayectoria destacar el trabajo donde el camuflaje se hace presente en su propio lenguaje orgánico, estelar, casi lírico,..., que relata las interconexiones entre Oriente y Occidente.

Ana Mendieta, artista que fusiona su cuerpo con el entorno natural sin pretender descontextualizar el lugar intervenido. La naturaleza es vida, es confortable y hace que su figura se convierta en una parte más de ella. Su obra destaca por tener una identidad propia y distinta a la representación tradicional del cuerpo femenino.

Cecilia Paredes o Emma Hack (figura 2) centran su trabajo en la búsqueda de identidad bajo fondos de elegante ornamentación floral que mimetizan con su



Figura 2 Emma Hack, *Walpaper Red Bird II (Phase II)*
2008. 90×90cm/ 50×50cm.

cuerpo, en contraposición a esta artista se sitúa Lalla Essaydi, con sus fotografías críticas de represión de la mujer araboislámica.

Ángela Agrela, con su Serie Camuflaje, se oculta en el espacio cotidiano para formar parte de él. La invisibilidad de la mujer en su entorno.

Por último podemos señalar la obra Chamelon de la fotógrafa Gine Zacharias y las performance de Vanessa Breecroft, que trabaja sobre la superficialidad del mundo de la moda.

2.1.2. Crítica social y política en el arte del camuflaje

Analizaremos artistas que utilizan el disfraz con fines miméticos para tomar una postura crítica social y política, donde la manipulación del poder se hace presente a través de los recursos informáticos. Parece que pasar inadvertido en el mundo en el que vivimos es casi una utopía.

Manuel Cerdá (proyecto Camuflaje), Adonis Flores (Obra Honras Fúnebres o Carne de Cañón) plantean bajo el arte del camuflaje una crítica contra el tratamiento que le dan los medios de comunicación a los conflictos bélicos.

Desirée Palmen, Laurent La Gamba, dirigen su trabajo hacia la denuncia de la vigilancia universal del sistema, mimetizándose en su entorno urbano y social. Laurent La Gamba (serie Beer Packs) (figura 3) lo hace ante el objetivo de las cámaras de seguridad de los supermercados, pone de manifiesto el individuo como un producto más de una sociedad de consumo.



Figura 3 Laurent La Gamba,
Instalación Pro-criptica.
Serie Supermercados, 2002.

Liu Bolin (obra *Civilian and policeman*), su mirada creativa va hacia la inmigración, contención policial y bélica.

Aya Tsukioka, sus obras son casi una puesta en escena donde su intencionalidad de denuncia radica en el transformismo del propio autor.

Rogelio López Cuenca, artista que acude al lenguaje publicitario para hacer pasar desapercibidos sus carteles en una perfecta integración con el medio urbano.

Tanto Rogelio como Harvey Opgenorth o Laura Marte, trabajan utilizando los conocimientos de percepción visual para plantear un arte reivindicativo, donde la copia de la propia realidad se sirve para cuestionar el mundo en el que vivimos.

3. Conclusión

Actualmente podemos afirmar que la estética del camuflaje belicista invade nuestro entorno cotidiano, ya sea en el mundo del diseño, de la moda, de la publicidad,...., o cómo denuncia de las políticas bélicas. Toda esta intrusión en el ámbito cultural pone de manifiesto ese contagio entre lo civil y lo militar, entre lo funcional y lo accidentalmente estético.

Los artistas se sirven de todas estas herramientas para originar una conciencia social reaccionaria a una cultura dominada por la ocultación y el engaño.

Frente a la manipulación de masas, que convierte al ciudadano en un sedado consumidor de imágenes, el arte actual intenta articular mecanismos de defensa, de resistencia y de rebeldía cultural ante el imperio del simulacro en la sociedad del espectáculo. Pero el problema radica en la pérdida de identidad de ésta, donde el artista corre el peligro de destapar sólo pura superficie.

Parece que hemos pasado del poder impuesto por los dictámenes al poder mediático de una sociedad de obsolescencia programada, donde el arte permanece en esa lucha de no ser más que producto inservible con fecha de caducidad.

Referencias

Mendez Baiges, Maite (2007) *Camuflaje*. Madrid: Editorial Siruela. ISBN: 978-84-9841.

Fundación Ortega y Gasset (2008) *Revista de Occidente: Ocultación, Engaño, Máscara Camuflaje. Una Metáfora Contemporánea*. N° 330, nov.

Grupo de Investigación: GI-930034: (2010) *Distorsión, equívocos y ambigüedades. Las ilusiones ópticas en el arte*. Madrid: Editorial Departamento de Dibujo I y Vicedecanato de Cultura de Facultad de Bellas Artes.UCM.

Hack, Emma (2008) *Walpaper Red Bird II (Phase II)*, [Consult. 2011-08-15] Fotografía. Disponible en <http://lolilicious.wordpress.com/2008/12/28/camuflaje/>

Laurent La Gamba (2002) *Instalación Pro-críptica. Serie Supermercados*, [Consult. 2011-08-15] Fotografía. Disponible en <http://devonebarrettphoto.wordpress.com/category/uncategorized/>

Wilkinson, N. (1943) *El Gloire de la armada francesa, camuflado con pintura dazzle*, [Consult. 2011-08-15] Fotografía. Disponible en: <http://maquetasenpapel.mforos.com/1256933/8862564-dazzle-painting-o-razzle-dazzle/>

Contatar a autora:

luzmar@us.es

Looking Forward to See You: Rui Calçada Bastos, Arte e Empatia

Maria Leonor de Almeida Pereira

Portugal, artista visual. DEA, Universidade de Vigo; Licenciatura em Artes Plásticas, Universidade de Évora. Estudante de doutoramento, Universidade de Vigo, bolsista da FCT.

Artigo completo submetido em 2 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Este artigo incide sobre a obra de Rui Calçada Bastos *Ten Years Looking Forward to See You* (1989-1999) apontando a reconciliação entre Estética e empatia como aspecto dominante e recorrente no seu trabalho. Propõe-se um terceiro-corpo representativo de um modo próprio de frequentar o objecto, emprestando, no seguimento do artista, um outro sentido à expressão *looking forward to see you*.

Palavras-chave arte, artista, espectador, empatia, terceiro-corpo.

Title *Looking Forward to See You*.

Rui Calçada Bastos, Art and Empathy

Abstract This meta-paper focuses on Rui Calçada Bastos' *Ten Years Looking Forward to See You* (1989-1999) highlighting the reconciliation between Aesthetics and empathy as a dominant and recurrent aspect of his work. A third-body representative of a transpersonal experience of the object is presented, redefining, alongside the artist, the meaning of *looking forward to see you*.

Keywords art, artist, spectator, empathy, third-body.

Átrio

Lookin Forward to See You empresta o seu nome do vídeo *Ten Years Looking Forward to See You* (Figura 1) do artista português Rui Calçada Bastos (n. 1971), obra que reúne dez anos de olhares, alguns desconhecidos, captados nas suas viagens pela Ásia, e outros familiares, recolhidos num círculo de pessoas mais próximo do artista. Para o espectador, estes olhares, separados em duas projecções opostas, são igualmente anónimos, mas ainda assim o que expressam distingue-os. Na sensação de acesso ao outro, cuja intensidade parece oscilar numa espécie de obediência mímica ao olhar encontrado, oscila algo mais complexo que a confirmação mútua do visível: a um nível imediato oscila a sensação de acesso ao invisível que diz da vitalidade do outro e da nossa própria vitalidade, permitindo 'frequentar' o inacessível cuja expressão sensível não é senão



Figura 1 Rui Calçada Bastos, *Ten Years Looking Forward to See You*, 1989-1999. Two synchronized projections, 15'57", Loop (still frames).

apenas a manifestação. *Frequentar o Olhar Sem o Examinar* – título da exposição desta obra na Galeria Lino António em 1999 – expressa esta passagem súbita para o interior do que é exterior, para o interior de um *outro*.

Move into

The way people look at each other was the first thing I considered important to move into this piece. I thought on all my video tapes that I recorded since I bought my first video camera back in 1989. (...) in each one of them I could find something in common: people looking at me, people looking at my camera.

— R. C. Bastos

À interposição da câmara entre os olhares sobrepõe-se a percepção imediata do *outro*. Ao espectador algo semelhante acontece: a câmara, ou o que dela sobra no registo que sabemos diferido, é apagada pela convergência dos olhares que antecipam os efeitos da presença. A cada nova imagem, a fronteira entre a representação e o que ela representa é diluída na experiência que nos integra, não apenas através do olhar mas com todo o corpo, no objecto, já não para o 'examinar' mas para o 'frequentar'. Neste sentido, também o espectador is 'move[d] into this piece', assumindo o lugar e o olhar do artista.

Both types of looks define a field corresponding to the terrain in which the author's gaze is inscribed. However, it is also the field in which the viewer recognizes himself as such, thereby establishing a friendly coincidence between the author, the spectator and his self-recognition.

As any idealist (and Calçada Bastos lives passionately for ideals), he is dealing with the notion of an ideal spectator, an entity that feeds itself on the artist's emotion. This always refers back to the condition of the spectator – of himself, of an ideal figure, of memory or of strolling (Sardo, 2009).

Esta 'figura ideal' que o anima é delineada pela experiência, funda-se no conhecimento sensível da 'amigável coincidência' dos corpos; é, neste sentido, tão real quanto o corpo. "The idea of the self and the other, the inner and the outer, the here and there," são questões que interessam ao artista (Bastos, 2006). Estas questões, com as quais constrói o corpo da sua obra, constroem igualmente a ideia de corpo; um corpo que integra a arte desde logo porque – como nos diz Sally O'Reilly – "it seems improbable that there is any art that does not involve the body, since making art and relating to it are rooted in the material world of encounter." O corpo constitui, segundo a mesma autora, "a site of common physiological experience [that] makes it an excellent tool for inspiring empathy" (2009: 7, 189).

Looking forward

Johann Gottfried Herder (1744-1803) utiliza o verbo *empfinden* (algo como empatizar) para descrever o modo humano de sentir para dentro das coisas (feeling into), capacidade que permitiria reconhecer a natureza de uma forma espiritual análoga ao sentimento de si. É esta ideia que o filósofo Friedrich Theodor Vischer (1807-87) procura associar à tendência formalista da estética alemã de meados do século XIX, contrapondo a perspectiva de que as formas contêm as emoções que projectamos nelas sendo impossível separar o conteúdo da forma. Dando seguimento ao trabalho do seu pai, Robert Vischer (1847-1933) usa, em 1873, o substantivo *Einfühlung* (empatia) para designar aquele fenómeno de projecção emocional, elevando o verbo à categoria de objecto de reflexão e análise filosófica. A *empatia* entra no centro da discussão estética como uma das suas principais categorias (Stueber, 2008).

Em 1909, o psicólogo Edward Titchener (1867-1927) introduz na língua inglesa, a partir do alemão *Einfühlung*, a palavra *empathy* para designar o que entende por 'processo de humanização dos objectos.' A tradução assenta na ligação, também estabelecida por Theodor Lipps (1851-1914), à palavra de origem grega *empathia* que designa um estado emocional intenso contrário ao de *apatheia* (apatia).

Lipps recorre à palavra para designar o fenómeno de 'ressonância psicológica' que se dá na imediaticidade perceptiva de objectos externos, entendendo-o, antes de mais, como uma forma de conhecimento humano ('instinct of empathy') associada à imitação: a imitação da expressão observada evoca o sentimento associado a que corresponde a sensação de acesso à experiência do outro, projectada a partir da própria experiência (Zahavi, 2010: 288). É na analogia estabele-

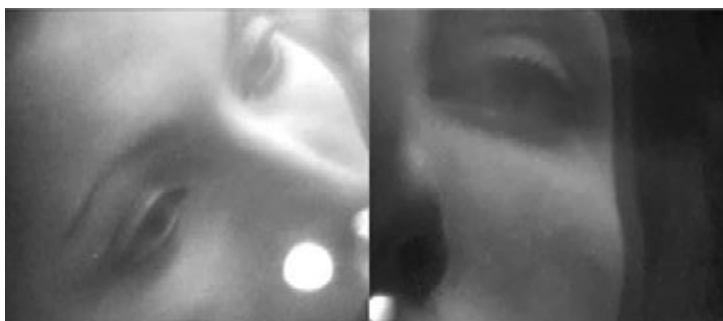


Figura 2 Rui Calçada Bastos, *Casting Thoughts*, 2000. Video, Single Channel, 1'58'', Loop (still frames).

Figura 3 Rui Calçada Bastos, *Ten Years Looking Forward to See You*, 1989-1999. Two synchronized projections, 15'57'', Loop (still frames).

cida entre o objecto artístico e o corpo humano que reside a natureza empática da experiência estética. A *empatia* sai, assim, do âmbito restrito da Estética.

Se esta abertura encontra espaço para desenvolvimentos posteriores, nomeadamente no domínio da psicologia, psicanálise e psicoterapia, já a ligação à Estética encontra como oposição os movimentos modernistas - a 'desumanização da arte' de que fala Ortega antagoniza-se com a *empatia*. A sombra do Estado Nazi e da sua propaganda ideológica desacreditam o que sobra do elo entre Estética e *empatia*. "Empathy, yes, we might say; aesthetics, no" (Depew, 2005: 99-100).

Looking forward to see

Como e porque atribuímos estados mentais a corpos externos observáveis? Esta questão, a que Teoria do Conhecimento procura responder, é levantada por Calçada Bastos em *Casting Thoughts* (Figura 2), surgindo reforçada na reciprocidade dos olhares reunidos em *Ten Years Looking Forward to See You*. O efeito

'quase hipnótico' da presença, acrescido, no segundo caso, pela tensão gerada na passagem alternada de observador a observado, introduz o fenómeno empático no cerne da experiência estética.

... its presence in the exhibition is almost hypnotic. The protagonist's gaze is then metamorphosed into a viewpoint towards an inner world. Centering his attention on it, the beholder scrutinizes her thought's, exploring the psychological dimension of her personal identity.

— Miguel Amado

O que nos é dado experienciar é a sensação de acesso ao outro, uma sensação imediata que não pode resultar da inferência de sentidos a partir de experiências pessoais (J. S. Mill's *System of Logic*) ou da projecção de um sentimento suscitado pelo impulso mímico (Lipps), mas de algo que, ao compreender tudo isto, nega esta perspectiva solipsista incluindo na experiência do espectador algo que o excede, algo que não estava lá antes. Sem deixar de ser a experiência de si próprio é também a experiência do outro; de igual modo, o que projectamos nesses olhares inclui a sensação de que a experiência do outro nos inclui (Figura 3).

Husserl (1859-1938), Scheler (1874-1928) e Stein (1891-1942) rejeitam a teoria de Lipps que consideram ser sobre contágio emocional e defendem que podemos experienciar a emoção do outro, o que não quer dizer que estejamos no estado emocional correspondente. Husserl refere que, diferentemente da própria experiência, a experiência do outro não nos é dada na sua forma original, eu não acedo a ela através de uma consciência interior mas através de uma percepção externa. Esta não correspondência não é uma imperfeição, é uma diferença constitucional: é precisamente o facto de a experiência de acesso à mente de outros ser diferente da experiência de acesso à minha própria mente que nos permite afirmar que as mentes que estamos a experienciar são as mentes de outros (Zahavi, 2010: 294-5).

Dufrenne (1910-1995) não fala de *empatia* mas de 'consciência-corpo'. É o corpo que primeiro estabelece o contacto com o real e é através dele, e não apesar dele, que o real se configura como tal. O corpo antecipa-se involuntariamente. Não podemos pensar o mundo sem que se dê a passagem do involuntário ao voluntário a que Dufrenne se refere como 'tornar-se corpo' – um processo de 'solidariedade', mas também de "tensão entre a pura afirmação de si e o domínio de si" (*apud* Pita, 1999: 61). Tensão que marca não uma passagem transitória (uma vez que o voluntário jamais se sobrepõe ao involuntário) mas a própria maneira de ser do ser que assim se esquia à evidência. Para Dufrenne, este diálogo ou consciência-corpo "é tanto mais livre, tanto menos solicitada por uma pressão da consciência colectiva, quanto a sua integração for mais completa e quanto se sentir comunicar mais profundamente com as outras consciências" (*apud* Pita, 1999: 55).

Neste sentido - acrescenta - entende-se que seja a experiência estética a que exemplifica com maior proximidade o mistério da experiência do mundo já que é a linguagem da arte a que melhor expressa o inexpressável e o impensável: “a arte é a expressão do desejo do corpo sobre a subjectividade, do involuntário sobre o voluntário” (*apud* Pita, 1999: 66). A percepção da obra herda esta livre e misteriosa comunhão do corpo e prolonga voluntária e subjectivamente o diálogo profundo de consciências que a arte expressa.

A arte expressa, a filosofia enuncia e a ciência comprova. No início dos anos 1990, Giacomo Rizzolatti e a sua equipa de investigação (Universidade de Parma), identificam os *mirror neurons*, cujas incríveis propriedades reflectem o pensamento de Dufrenne. Sobre estes ‘empathic neurons’, o neurocientista Ramachandran diz-nos o seguinte: “All that separates you from the other is your skin. Remove the skin and you dissolve the barrier between you and other human beings. There’s no real independent self. You’re connected by your neurons” (2009).

Looking forward to see you

Ten Years Looking Forward to See You explora esta capacidade de ‘frequentar’ além do que é dado a examinar, propondo a experiência da ‘amigável coincidência’ dos corpos que adquirem aqui rostos visíveis e em todos eles o do artista. Ao enquadramento do olhar corresponde um campo expressivo selectivo revelador da errância misteriosa do corpo por território aparentemente alheio. A luz revela o que a sombra, ambígua, configura: a superfície sensível da tensão entre o voluntário e o involuntário do corpo, que sustém, segundo Dufrene, a própria maneira esquiva do ser. *Looking forward to see you* adquire o sentido de procura desta memória suspensa no corpo.

Há coisas que só se podem ver com o branco dos olhos.

— Jorge Sousa Braga

Entendemos estes dez anos de olhares reunidos por Rui Calçada Bastos como sendo especialmente representativos da reconciliação entre Estética e *empatia*. Não se trata de humanizar o objecto mas a experiência estética, abrindo-a, a um nível imediato da percepção, à experiência de outros corpos, transgredindo as fronteiras do *eu* artista e espectador. A esta comunhão num corpo-obra acrescido chamamos terceiro-corpo.

Referências

- Amado, Miguel (2000), in *Project Room Catalogue*, C.A.V. Centro de Artes Visuais de Coimbra. [Consult. 2011-07-01] Disponível em <http://www.ruicalcadabastos.com/works/videos/thoughts/>
- Bastos, Rui Calçada [Figura 1 e 3, still frames], *Ten Years Looking Forward to See You*. Two synchronized projections. [Consult. 2011-07-01] Disponível em <http://www.ruicalcadabastos.com/works/videos/ten/>
- Bastos, Rui Calçada [Figura 2, still frames], *CASTING THOUGHTS*. Video, Single Channel. [Consult. 2011-07-01] Disponível em <http://ruicalcadabastos.com/works/videos/thoughts/>
- Braga, Jorge S. (1998), *Fogo sobre fogo*. Lisboa: Fenda.
- Depew, David (2005), "Empathy, Psychology, and Aesthetics: Reflections on a Repair Concept", *Poroi*, Vol. 4, Issue 1, Article 6. [Consult. 2011-06-03] Disponível em <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=poroi&sei-redir=1#search=%22Depew%2C%20David>
- O'Reilly, Sally (2009), *The body in contemporary art*. London: Thames & Hudson.
- Pita, António Pedro (1999), *A experiência estética como experiência do mundo*. Porto: Campo das Letras.
- Ramachandran, Vilayanur S. (2009), "The neurons that shaped civilization". [Consult. 2011-07-11] Disponível em http://www.ted.com/talks/vs_ramachandran_the_neurons_that_shaped_civilization.html
- Sardo, Delfim (2009), "Between irony and uncertainty". [Consult. 2011-07-12] Disponível em <http://ruicalcadabastos.com/texts/essays/sardo/>
- Stueber, Karsten (2008), "Empathy". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2008 Edition, Edward N. Zalta (ed.). [Consult. 2011-06-03] Disponível em <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/empathy/>
- Zahavi, Dan (2010), "Empathy, Embodiment and Interpersonal Understanding: From Lipps to Schutz", *Inquiry*, Vol. 53, N°3, pp. 285-306. [Consult. 2011-06-03]. Disponível em http://cfs.ku.dk/staff/zahavi-publications/Empathy_-_Embodiment.PDF/

Contatar a autora:

leonor.almeida.pereira@gmail.com

Lenguaje escultórico- performático del clown contemporáneo. Pepe Viyuela: Juego, Arte y Poesía

Ana María Gómez Cremades

Espanha, actriz, directora de dobragem, artista visual e investigadora. Doutoranda, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Licenciada en Bellas Artes nas especialidades de Escultura (Sevilha) e Design Gráfico (Bruxelas). Realiza estudos superiores de Arte Dramático na ESAD de Sevilla.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumen Como elemento compositivo fundamental del encuadre escénico teatral, percibiremos como Pepe Viyuela, actor, poeta y payaso, conforma un particular y genuino discurso artístico. Indagaremos en la expresión del lenguaje del rostro y la mímica del cuerpo, como valiosos instrumentos que construyen y significan, formal y conceptualmente, el discurso artístico del payaso.

Palabras clave Pepe Viyuela, artes escénicas, payaso, actor, performance.

Title *Performative-sculptural language of the modern clown. Pepe Viyuela: Game, Art and Poetry.*

Abstract As a fundamental element of the stage frame composition, we will perceive the way Pepe Viyuela, actor, poet and clown, forms a particular and genuine artistic discourse. We will analyze the gesture and body language expression, as valuable tools to make up and mean, formally and conceptually, the clown's artistic discourse.

Keywords Pepe Viyuela, theater, clown, actor, performance.

Introducción

Clásico, tierno y sempiterno personaje de las artes escénicas; el clown, personaje parco en palabras, expresivo en el gesto y virulento en su mirada deviene en imaginado instrumento comunicativo y artístico. Pepe Viyuela, actor, humorista, poeta y defensor de la magia y sabiduría del payaso; aúna el lenguaje del cuerpo y un asombroso ingenio, para comunicar apenas sin palabras, expresar la soberanía locuaz del mimo, criticar sin ofender y exponer el poder artístico

del fracaso. Creador de su propio guión escénico, a través del juego con el objeto familiar y cotidiano, delinea sencillas situaciones, sabias y poderosas.

Indagamos en la verdad y autenticidad del payaso, del actor y de la persona.

"Quiero ser payaso para no tener nada que perder y todo que ganar... En este personaje, descubrí el espacio personal más valioso que he encontrado nunca en este trabajo" (Pepe Viyuela, entrevista personal, 6 de Agosto de 2011).

El espíritu transgresor sujeto al poder del humor clownesco es atemporal, auténtico y preciso. Y es que, el payaso no siempre necesita su redonda y rotunda nariz roja para 'romper la necesidad de la ignorancia del inconsciente humano'. Desde sus inicios Pepe Viyuela, como creador y artista, así lo ha demostrado.

Un escenario vacío. Un foco de luz en silencio. Líneas de movimiento, dibujos en el escenario, texturas y colores esbozados por el frágil cuerpo y gesto de un payaso tierno, sincero y auténtico. Se abre el telón...

1. Querido payaso

Como medio de comunicación, instrumento creativo y discurso escénico tanto el drama como el humor se desarrollan en confines dependientes y muy próximos. El humor y la risa son instrumentos con los que poder manifestar, criticar, sobrevivir, descubrir y aprender. 'El humor por definición es transgresor,' frase que pulula entre los profesionales del humor, orgullosos de la capacidad invectiva que la comedia es capaz de desenvolver. Gianni Vattimo, verifica que 'la transparencia absoluta conduce a la autodestrucción,' las normas sociales, obligan a la colectividad a ocultar su juicio u opinión; el humor en cambio, nos permite disfrazarlas y transgredirlas. El humor vs. Poder es un discurso difícil, dominante, eterno e inquebrantable, un alegato que da sentido a la sátira social que nos rodea y que, de una u otra forma, acaba siempre enfrentado a la moral y a la autoridad.

Peter Shub (*Tesis*, 2011), gran leyenda del género clown de nuestro tiempo, habla del payaso como 'un espejo para la sociedad,' sin embargo, a pesar de reflejar al individuo y a la colectividad social; el payaso no pretende moralizar o dogmatizar, no consagra un significado profundo a las cosas. En las VI Jornadas Morfología del Humor (*Tesis*, 2008), se insistía una y otra vez en la concepción que admite que el humor denota una gran inteligencia. Esto resulta tremendamente significativo en el trabajo escénico del clown quien en su creación, ni siquiera se cuestiona el significado de la lógica del acontecimiento:

...es muy ingenuo, pero precisamente desde su ingenuidad surge la capacidad para no tener dobleces, muchas veces nuestra inteligencia está muy velada por el temor a decir las cosas... Y si un payaso consigue mostrar, no que es inteligente sino que es puro, y que dice las cosas porque cree que son así, sin miedo a decirlas, es donde yo creo que nos encontramos ante la capacidad para conmover o para revolucionar el espíritu del espectador (Pepe Viyuela, entrevista personal, 6 de Agosto de 2011).

Esa libertad esquivada a los términos ‘poder y censura,’ que el payaso ni juzga ni concibe, es sin duda la que le otorga su magnitud artística, su estética y su concepción creativa en escena. Lo serio, lo (in)circunscrible, aquello de lo que supuestamente no nos podemos reír, se puede modificar y ver desde un punto de vista diferente, y de esta forma dar significación al sentido del humor, a la risa y al payaso. Su esencia no se detiene en su formalismo externo, ni en su estética; la autenticidad del payaso radica en su trabajo interno, en un proceso intrínseco e íntimo que construye la propia experiencia como ser humano. Como en cualquier expresión artística, para elaborar la forma, se trabajan conceptos, significaciones y emociones; el payaso toma conciencia de las cosas, las analiza, juega con ellas y, las entienda o no, les da una entidad que va más allá de la institucionalizada etiqueta que el resto del mundo ha decidido aceptar. Si para Johan Van der Keuken, ‘el cine es la proyección de una ilusión luminosa sobre una superficie plana’ (Tesis, 2009), para Pepe Viyuela, en el teatro, el payaso proyecta la ilusión que dibuja el fracaso, el juego y el festejo sobre el escenario. Así es como convierte su arte en realidad y verdad escénica:

...me he ido encontrando con destellos, fulgores que me hacen ver que el payaso representa cosas que a mí me conmueven. Representa a todos aquellos que son diferentes, y que son perdedores, y que no tienen aparentemente un lugar en una sociedad donde el éxito es lo que prima... el payaso es todo menos un triunfador...pero de su fracaso, de su incapacidad para triunfar en el mundo consigue levantar fiestas constantemente (Pepe Viyuela, entrevista personal, 6 de Agosto de 2011).

Su personaje nos descubre que la infructuosidad, las situaciones laberínticas o los callejones aparentemente sin salida, se transforman y envuelven las cosas, los objetos y las situaciones en nuevos sentidos y significados. Su clown no entiende de protocolos, no concibe el mundo que habitamos lleno de limitaciones impuestas por la lógica. No le interesa la racionalización prejuiciosa del ser humano. En su mundo, un camino no solo es de ida y vuelta, las posibilidades y direcciones del sendero son infinitas. Es, un sencillo e inusitado juego. El juego de un niño para quien la dificultad no es más que el inicio de un nuevo reto a la imaginación, una nueva y apasionante aventura, un camino hacia el descubrimiento. Y así, a partir del juego, modela la situación, talla el conflicto y poco a poco esculpe el discurso creativo.

2. Del lenguaje escultórico-performático

Auguste Renoir, en sus conversaciones con Matisse, solía decir ‘A menudo pinto los ramos por el lado que no los he preparado,’ es como la improvisación del payaso en escena, el juego con el objeto cotidiano, el juego consigo mismo y con el público. El discurso artístico del clown se articula en el dialogo directo con el espectador, una especie de ‘partitura... como la de los músicos de jazz, una



Figura 1 El payaso: un poeta en movimiento (Viyuela, 2009).

partitura dentro y fuera de la cual se mueven' (Viyuela, 2011 a). Indudablemente, la performance del payaso evoluciona y crece evadiendo la cuarta pared, vive y existe, porque existe el espectador, lo necesita. El clown depende del público.

Su personaje se enfrenta a un escenario completamente vacío. En escena, Pepe Viyuela no necesita música porque en el silencio el público puede escuchar sus notas melódicas, susurrantes. No necesita color porque, como si de una película de cine mudo se tratara, el paisaje y las acciones se difuminan en blanco y negro. No exige un lenguaje convencional porque la poesía de su particular verborrea en escena, la lírica de sus movimientos y del gesto, recrean la comunicación y expresión que, como una especie de bálsamo, trepa por las paredes silenciosas del teatro, se filtra entre los resquicios del momento, y traspasa la atenta mirada del espectador.

Cuerpo, objeto, palabra y silencio juegan un papel fundamental en la continua trama que dibuja sobre el espacio escénico. A nivel compositivo, garabatea en escena un arte efímero, trazos, formas, volúmenes textuales y precisos. Su ocupación del espacio teatral transita entre el contundente modelado de Rodin, la exquisita síntesis de Brancusi, o la naif agudeza de los volúmenes de la obra de Marino Marini. Una extraña y paradójica conjunción que potencia su formalismo expresivo, hilvanando y conformando con todo ello la particular esencia compositiva de su creatividad performática escénica (figura 1).

Como actor de cine o televisión forma parte de un juego compositivo, donde hace uso de una técnica precisa y pulcra. Pero en el teatro, enfrentado al vacío,



Figura 2 a 5 Pepe Viyuela. El gesto: dibujo, grafía y expresión en el arte visual escénico (Viyuela, 2011; Pérez, 2009).

solo y sin una lente que manipule nuestra percepción del cuadro, Pepe Viyuela consigue esbozar un personaje tan entrañable, pequeño y frágil, como grandioso y experto. Su pincelada en escena: directa y sincera, con una precisión exquisita, casi milimétrica, y gran frescura interpretativa, consigue introducirnos en un mundo tan (ir)real como mágico, donde el tiempo casi desaparece, donde el espacio deviene infinito.

Como si de un ‘retratista’ se tratara, parece querer seguir investigando sobre las posibilidades del lenguaje del gesto, del poder de la expresión visual que sugiere, que invita, incita, conmueve. El nuevo Messerschmidt de nuestro tiempo que ha cambiado el medio expresivo artístico pero que, al igual que el escultor alemán, no cesa de investigar en su empeño por dilucidar qué prodigiosa maquinaria esconde el rostro para significar y expresar tanto en sí mismo: si se sabe ver, escuchar y sentir abiertamente despertará rincones olvidados, incluso desconocidos (figuras 2 a 5). El humor visual, basado en el movimiento, toma el ritmo, el entorno, los puntos de inflexión y los cambios en escena como instrumentos que traducen el lenguaje del cuerpo y del gesto. Mímica orquestada por el actor para provocar, dibujar, definir el sentido de su historia. Miradas cómplices, infinitas, directas al público que reconducen la acción performática escénica mostrándonos, como él mismo nos expone, “la desnudez absoluta... No hay nada más: el gesto, el personaje, el público. Es decir, la esencia de lo que yo creo que es el teatro... un ejercicio de comunicación entre un actor y los espectadores, con una historia que contar” (Viyuela, 2011).

Conclusión

Pepe Viyuela, en un continuo proceso de carnavalización, conjugando universales temporales y espaciales, da testimonio de un arte clownesco que ‘le y nos’ transforma, que transfigura nuestra percepción de las cosas, de la vida, de nosotros mismos. El arte y la escena cambian, evolucionan y con ellos, también

el payaso. Sin embargo, hay algo inmarcesible en su expresión que nos recuerda lo que verdaderamente somos: seres enfrentados continuamente a sí mismos, pequeños, frágiles, vulnerables, seres increíbles y maravillosos. Es la esencia del artista, y del payaso. Discurso que nos invita a imaginar un inusitado mundo donde el fracaso es éxito, la comunicación es silencio, la verdad es risa. Un lugar donde humor, vida, arte, hombre y artista son una misma cosa. Cae el telón...

Referencias

Pérez, Bernardo (2008) *El País.com* [Consult. 17-07-2011] Fotografía.

Disponible en http://www.elpais.com/fotografia/Revista/Verano/Pepe/Viyuela/elpfot/20080812elprdv_11/les/

Tesis (2011) Producción de CEDECOM S.L. para Canal Sur [Consult. 13-08-2011] Sobre Peter Shub en Festival de Internacional de Teatro de Sevilla. <http://www.youtube.com/watch?v=boqqaydqY0I&NR=1>

Tesis (2009) Producción de CEDECOM S.L. para Canal Sur [Consult. 13-08-2011] Sobre Escuela Internacional de Verano y Symposium sobre el Sentido del Humor. Organiza la Universidad de Granada. <http://www.youtube.com/watch?v=o6hGGQ1rfK4&feature=relmfu>

Tesis (2008) Producción de CEDECOM S.L. para Canal Sur [Consult. 18-08-2011] Sobre III Jornadas Morfología del Humor. Humor y poder. Organiza Corchea 69 y Facultad de Filosofía (U.S.) http://www.youtube.com/watch?v=B_DmKEjzMyU&feature=relmfu

Viyuela, Pepe (2009) *L'Escorxador. Centre de cultura contemporània d'Elx* [Consult. 15-07-2011] Fotografía. Disponible en <http://escorxador.wordpress.com/2009/01/08/encerrona-amb-pepe-viyuela/>

Viyuela, Pepe (2011) *HoyCinemaTV* [Consult. 17-07-2011] Fotografía. Disponible en <http://www.laguiatv.com/gente/filmografia/pepe-viyuela/75055> > *LaHiguera.net* <URL: http://www.lahiguera.net/cinemanía/actores/pepe_viyuela/fotos/6414/

Contatar a autora:

anacremades@us.es

El umbral del cuerpo en las pinturas de Pablo Amaringo, chamán y pintor de la Amazonía Peruana

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza

Perú, artista visual. Licenciatura, estudios de Maestría y Doctorado.
Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte

Artigo completo submetido em 4 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumen Pablo Amaringo aporta al arte contemporáneo peruano la mirada del hombre de la Amazonía sobre su lugar en el mundo. Se le reconoce el valor antropológico, pero su obra es mucho más, es una expresión estética única, desbordante y frenética de la naturaleza amazónica en la cual el ser humano se encuentra orgánicamente integrado. El artículo propone y sustenta el valor de su visión y presencia en el arte contemporáneo.

Palabras clave arte amazónico, visión del mundo, valor antropológico, valor estético, integración.

Title *The threshold of the body in the paintings of Pablo Amaringo, chamán and painter of the Peruvian Amazonía*

Abstract Pablo Amaringo brings to the Peruvian contemporary art the vision of the man of the Amazonía about his place in the world. Its anthropological value is recognized, but his work is much more, is a unique, overflowing and frenetic aesthetic expression of the amazonian nature in which the human being is integrated organically. The article proposes and sustains the value of its vision and presence in the contemporary art.

Keywords amazonian art, vision of the world, anthropological value, aesthetic value, integration.

Introducción

Pablo Amaringo (1938 – 2009) es un pintor con una trayectoria poco común. Chamán shipibo en la Amazonía peruana, se dedicó por largo tiempo a la sanación (1968 – 1980), con ayuda de la ayahuasca. En la década de los 80 comienza a pintar, para expresar sus visiones chamánicas y compartir una mirada al mundo capaz que percibir el carácter cósmico de la existencia. Para llevar adelante lo que el consideró siempre la misión de su existencia, creó en Pucallpa, en 1998, junto con el antropólogo colombiano Luis Eduardo Luna, la Escuela de Pintura Amazónica Usko-Ayar, reconocida internacionalmente (Premio de las Nacio-

nes Unidas en 1992), por desarrollar proyectos de expresión de la cosmogonía amazónica, para la preservación de su naturaleza. Sus pinturas aparecieron en libros dedicados a su obra y son conocidas en el mundo, por la expresión de la diversidad de los niveles en los cuales se produce la integración de lo sagrado y lo profano en el mundo amazónico (figuras 1 a 5). No obstante, el importante valor antropológico de sus pinturas, que han sido punto de partida para muchas investigaciones, han dejado en un segundo plano la índole estética de estas representaciones plásticas que visualizan las redes de fuerza energética que recorren la naturaleza, en composiciones que se nutren tanto de las visiones chamánicas de su autor como de un pensamiento creativo e ideológico del arte en el cual se vierten informaciones artísticas y culturales que provienen de diferentes fuentes, tanto locales como universales.

He conocido a Pablo Amaringo y he conversado con él lo suficiente para saber lo preocupado que estaba que su obra y sus ideas no llegasen a producir los cambios que el deseaba, en la conciencia y la percepción de la gente, en cuanto a nuestras vidas, a la naturaleza y al arte. Este artículo es una deuda de honor que tengo con él, y que seguiré cumpliendo cada vez que tenga la oportunidad de llevar al mundo su legado.

1. El cuerpo y el cosmos

En las pinturas de Pablo Amaringo el cuerpo humano es una puerta simbólica al cosmos, en el cual se manifiesta, armónicamente integrado. Esta característica le asigna un lugar singular en el arte peruano actual y en el arte latinoamericano.

Opuesta a la enajenación y al ensimismamiento, al asecho de la soledad, a los dramas del cuerpo – sujeto o del cuerpo – objeto, tan frecuentemente presentes en la percepción del arte contemporáneo, la representación del cuerpo humano en la obra de Amaringo tiene una finalidad integradora, no como esfuerzo ideológico de superación de las rupturas que agrandan la distancia entre el hombre y la naturaleza, sino como consecuencia de la expresión cosmológica de los pueblos amazónicos que ven en la naturaleza el marco integrador que sustenta y da sentido a la existencia del ser humano.

Las pinturas de Amaringo son imágenes mentales que proyectan su fuerza y sentido a través del lenguaje artístico. Por más que la naturaleza amazónica está enfáticamente presente con sus signos vegetales y animales, con su gente y sus leyendas, el cosmos en el cual el cuerpo humano participa es una imagen mental del mundo, una imago mundi, como lo indicaba Mircea Eliade (2005), cuyos signos (e interacción) pueden guiarnos en su comprensión, y que puede ser recorrida como una mandala en busca del centro revelador. ¿Es el cuerpo humano este centro?

Más bien es un medio y un instrumento de conocimiento cuya presencia funciona como signo – parte del Todo, el gran Cuerpo de la Vida, a través de la



Figura 1 Pintura de Pablo Amaringo.
Fonte: Amaringo, 2009.

Figuras 2 e 3 Pinturas de Pablo Amaringo.
Fonte: Amaringo, 2009.

integración de la vivencia humana colectiva, nunca individual, y que ayuda en el recorrido de lo material a lo espiritual. Porque es relevante el valor de la materia en la significación de la existencia. En toda manifestación vital presente en la pintura de Amaringo la energía es materia, es cuerpo. El cuerpo humano comparte este mismo estatus con el cuerpo de la naturaleza, que se manifiesta como su matriz. Entre los dos, o mejor dicho entre todos los cuerpos presentes, hay un único devenir de la energía vital, más allá del dualismo entre el cuerpo y el espíritu, entre la unidad y la diversidad o entre la dispersión y la concentración.

En algunas de las pinturas, el carácter revelador de la naturaleza como universo es subrayado por la composición envolvente; contenedora, recoge la diversidad de las manifestaciones materiales e inicia el proceso de unificación. Para Amaringo, la diversidad de las formas de vida resulta en una especie de tejido unificado denso, por el cual fluyen los significados de la vida y del universo, un tejido que recuerda las redes de las telas shipibas.

2. El cuerpo como umbral de la verdad

Para el artista, entenderse a sí mismo como parte del cosmos es entender el cosmos y tener acceso a la experiencia primordial de la unidad / diversidad como fuente de la continua regeneración de la naturaleza de la cual uno es parte.

El cuerpo humano tiene una presencia significativa en las pinturas, como hilo conductor de la lectura de sus densas composiciones y como enlace ejemplar para el universo dinámico de la selva, representada en toda su complejidad de redes, contactos e interacciones, en la cual convergen lo terrenal y lo cósmico, lo profano y lo sagrado. Es relevante que el cuerpo siempre aparece como al plural, remitiendo a la instancia comunitaria: el cuerpo del individuo es comunidad, naturaleza, mundo, universo, se enlaza de múltiples formas al exterior pero a la vez es instancia particular y única, integrada en el cosmos.

El cuerpo humano es mitificado, ingresa en las fábulas reveladoras de la existencia como verdad sagrada y como historia sagrada. Es real y sagrado, porque nos revela una verdad que debemos conocer, la fuente de la vida. A esta revelación de la realidad le corresponde un modo de ser en el mundo, no histórico sino ejemplar. El carácter mítico que asume el cuerpo humano en la pintura de Pablo Amaringo cumple con un proyecto civilizador o re-civilizador del comportamiento humano, para contrarrestar la desacralización de la vida y del cosmos y revalorizar en el nivel profano los antiguos valores sagrados. En este horizonte simbólico, el cuerpo humano, que recupera algo del vuelo chamánico y su éxtasis, aunque no sea el centro del universo revelado es uno de sus pilares, como el árbol, el agua, la luz, el ave, el pez, la liana, con los cuales se encuentra en concreto, como materia.

La visión chamánica tiene este propósito y efecto: llevar al ser humano en el umbral de la comunicación, en un mundo donde el cielo y la tierra no están separados, sino unidos, donde el origen es revivido con todo el resplandor de los



Figura 4 Pintura de Pablo Amaringo.
Fonte: Amaringo, 2009.

Figura 5 Pintura de Pablo Amaringo.
Fonte: Amaringo, 2009.

comienzos, en la luminosidad intensa de las imágenes, en su frenesí compositiva. Es un paisaje paradisíaco, no hay duda, pero más que un paraíso perdido y recuperado y un paraíso cuya existencia depende de nuestra mirada.

3. El arte de nuestro tiempo

Pablo Amaringo ha dedicado su vida a mostrarnos el poder creador de la naturaleza, la raíz de la vida. Lo ha hecho no observándola cómo un objeto excelso de belleza y armonía, tampoco compenetrándose emocionalmente con sus ritmos y pulsiones, sino como parte de un todo, con el cual mantiene vínculos estrechos, de pertinencia y destino. Cruzando distancias, el ímpetu de su mensaje establece un complejo diálogo ideológico y cultural con otro artista que dedicó gran parte de su obra al rescate de la naturaleza para la condición humana: Hundertwasser. Pienso en el mensaje implícito de su obra "El Jardín de los muertos felices" o sus proyectos de casas, con sus techos cubiertos de vegetación. Pero, a diferencia de Hundertwasser, Amaringo no necesita recuperar la naturaleza para recuperar los vínculos con la fuerza vital del cosmos; lo que plantea, es la visión profunda de nuestros vínculos originarios con la naturaleza, es aquel paraíso primario del cual aun no nos habíamos excluido.

Conclusiones

Frente a las limitaciones que el individuo experimenta en su condición diaria de tensión o frustración en un mundo que parece seguir un diseño incomprensible, apelar a las cosmogonías integradoras de las tradiciones mágicas o religiosas no es una vía regresiva o evasiva para quienes no saben o no pueden enfrentar el peso de vivir en el mundo de hoy. Es apelar a la sabiduría de comprender la necesidad humana de considerarse integrada a los sentidos mayores de la existencia, además de oponerse al deterioro del mundo natural, amenazado por su alteración irreversible y la destrucción. Es valorar la tradición de una comunidad cuya cultura ha surgido y se ha desarrollado en un marco natural tan intenso, complejo y significativo para la humanidad, como lo es Amazonía, y proyectar su interpretación de los vínculos del ser humano con la naturaleza hacia el mundo entero y probablemente hacia quienes perdieron el contacto directo con ella.

Referencias

Amaringo, Pablo (1999) *Ayahuasca Visions: The religious iconography of a peruvian shaman*. Berkeley: North Atlantic Books.

Amaringo, Pablo; Heaven, Ross; G. Charing, Howard (2006) *Plant Spirit Shamanism: Traditional Techniques for Healing the Soul*. New York: Destiny Books.

Amaringo, Pablo; Almendro, Manuel (2009) *Chamanismo: La Vía de la Mente Nativa*. Barcelona: Editorial Kairós.

Eliade, Mircea (2005) *Mitos, Sueños y Misterios*. Barcelona: Kairós.

Pablo Amaringo (2009) [Consult. 2011] Disponible en: <http://www.pabloamaringo.com/>

Contatar a autora:

mradule@pucp.edu.pe

"Las lágrimas de narciso." Guillermo Pérez Villalta

Enrique Quevedo Aragón

Espanha, artista plástico e ilustrador. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US). Docente na Facultad de Bellas Artes, departamento de Dibujo, US.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumen De inspiración psicodélica son estos cuadros que Guillermo Pérez Villalta pinta entre los años 2005 y 2008. Los cuerpos de sus personajes se manifiestan como campos inagotables de posibilidades creativas. Pero, ¿qué papel juega la geometría en su trabajo?

Palabras claves Narciso, psicodelia, imaginario, Guillermo Pérez Villalta, geometría.

Title *Tears of Narcissus: Guillermo Pérez Villalta*

Abstract Inspired by psychedelic are these pictures Guillermo Pérez Villalta painted between 2005 and 2008. The bodies of the characters appear as fields of endless creative possibilities. But what is the role of geometry in his work?

Keywords Narciso, psychedelia, imaginary, Guillermo Pérez Villalta, geometry.

Introducción

Son muchos los artistas, escritores, etc, que a lo largo de la historia han usado el LSD o bien otras sustancias alucinógenas como fuentes de inspiración. Andre Masson, Artaud, Henri Michaux, Aldous Huxley, W. Blake o el movimiento surrealista fijaron su atención en este tipo de experiencias. No quisiera olvidar en este punto a Philipp Otto Runge (1777-1810) un artista que interesa mucho a Pérez Villalta y que, según él cree, buena parte de su obra bien pudo tener su origen en el consumo de estas sustancias alucinógenas. Sobre todo en sus dibujos, aparecen formas que confirman "la semejanza o identidad de la mente humana con la realidad substancial del universo" (Huxley, A., 2004: contraportada).

Guillermo Pérez Villalta (Tarifa, 1947) realiza una serie de cuadros entre los años 2005 y 2008 basados en las "Metamorfosis" de Ovidio, entre los que se encuentra el que nos ocupa en estas páginas: "Las lágrimas de Narciso" (2006).

Para adentrarnos en este estudio, comenzaremos por centrar nuestra atención en lo *imaginario*, ya que el tratamiento que hace el artista del cuerpo humano en estas obras responde a un claro desinterés por el "realismo", según él mismo confiesa en el texto de presentación del catálogo de la exposición que realizó en

el año 2008 en la madrileña galería de Soledad Lorenzo (en la que se incluía este "Narciso"), y a la prioridad que otorga a lo nacido de la *capacidad de invención* del ser humano. De aquí surge una inevitable pregunta: ¿qué persigue el artista? La respuesta en el caso de este pintor es clara: belleza, placer, arte por el arte. Ante la "asombrosa ausencia de discurso en torno a la Belleza en nuestro presente", se define a sí mismo como un denodado defensor de la misma; aunque es consciente de que "resulta de mal tono hablar de ella, como si de algo pecaminoso se trata, dando cierto rubor reconocer hoy día su innegable poder de atracción" (Pérez Villalta, 2008: 5) Y no duda en recurrir a todo aquello que le posibilite aumentar su capacidad de inventar para alcanzarla.

Si el "realismo" carece de interés, sólo queda la imaginación. Al ver "Las lágrimas de Narciso" por primera vez en su estudio, me vino a la memoria el texto *Psicología transpersonal*, el esclarecedor libro de Stanislav Grof, en el que el autor nos apunta: "Con LSD el sujeto puede experienciarse a sí mismo como una sola célula, como un feto y como una galaxia (...)". Una clara referencia a cómo "escenas de diferentes contextos históricos pueden darse simultáneamente (...) " según afirma más adelante el mismo autor. Es obligado señalar entonces, que según las conclusiones de Grof, "una característica importante de la experiencia psicodélica es el hecho de que trasciende el espacio y el tiempo" (Grof, 2006: 52). En una conferencia en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, Pérez Villalta relataba sus experiencias con sustancias psicotrópicas. En estas ocasiones en las que el individuo está bajo los efectos de alguna de ellas, aparecen frecuentemente, junto a "cualidades similares a las de la vida cotidiana, secuencias de dimensiones adicionales y alternativas experienciales" (Grof, 2006: 73), alejadas en muchas ocasiones del modelo mecanicista de Newton y del espacio tridimensional de la geometría euclidiana, por ejemplo.

1. Análisis de la obra

En "Las lágrimas de Narciso" Pérez Villalta introduce al espectador en un paisaje que parece haber nacido de un estado de pura alucinación. Al dejar caer nuestra mirada sobre este cuadro, nos parece encontrarnos bajo los efectos de alguna sustancia psicotrópica o en un estado similar al de duermevela; estado este último, de los preferidos también por el pintor para estas labores de la creación. Quedamos inmersos en un mundo alejado de la experiencia de nuestra vida cotidiana; en un lugar extraño.

Resulta interesante la relación que todo esto guarda con la fenomenología. En los inicios del siglo XX, cuando empiezan los primeros movimientos de vanguardia, Husserl está ocupado en estos asuntos y pone "en cuestión la sacrosanta *Mera Realidad* elevada a los altares por la ancestral actitud natural y en la ciencia positiva" (Moreno, 2000: 28) "(...) en lugar del mundo o en lugar de algo mundano singular puro y simple, se presenta el respectivo sentido de conciencia en sus

diferentes modos (sentido de la percepción, sentido del recuerdo, etc.)” (Husserl, 1998: 43). Mediante la epojé fenomenológica se pone entre paréntesis la creencia en la realidad del mundo natural. Husserl no lo niega ni duda de su existencia. “No se examina si los contenidos de la conciencia son reales o irreales, ideales, imaginarios, etc., se procede a examinarlos en cuanto son puramente dados” (Ferrater Mora, 2004: 1240). Y Paul Klee sentenciaba: “un arte que ya no devuelve lo visible, sino que hace visible” (Moreno, 2000: 29). Liberar al arte de la rémora de la objetividad. “Lo decisivo era, en todo caso, la ampliación del campo de experiencia de la conciencia (de nuevos campos de fenomenalidad). “El mundo fáctico, cósico, positivista heredado del siglo XIX resulta completamente insuficiente y asfixiante” (Moreno, 2000: 30). ¿Acaso no es esto de lo que venimos tratando? Recurramos al genio de Don Miguel de Cervantes. En el caso planteado, tanto las visiones de Don Quijote como lo que Sancho ve (gigantes y molinos respectivamente) son puramente dados. A Guillermo le interesan los gigantes. Pero no olvida los molinos. En el cuadro se mezclan en un juego de formas perfecto, contenidos irreales, ideales, imaginarios con otros claramente recuperados del mundo natural.

La figura de Narciso ocupa la parte central. El tratamiento que el artista hace de su cuerpo, está muy alejado de la anatomía natural de un ser humano. Lo enfrenta a las leyes naturales. Va más allá de ellas. El cuerpo aparece distorsionado. Con “su presencia pone en entredicho las nociones de belleza y proporción” (Cortés, 2003: 18). Un ser unicelular, vulnerable, de extraordinaria blandura y debilidad. Narciso es tan blando como el agua donde se refleja. No parece sostenerse en ningún esqueleto y por tanto, poder adoptar la forma que más le apetezca en cada momento según sus necesidades. Es un ser mutante. Ser de serie de ciencia ficción. “Ser monstruoso que a la vez, fascina y repugna, atrae y horroriza” (Cortés, 2003: 29). Fenómeno de circo. En su mente arden los infiernos porque ya sabe que su belleza tiene fecha de caducidad. Al reflejarse aparece la figura “del doble y con él la pérdida de identidad” (Cortés, 2003: 32). Y este cuerpo roto por el dolor parece dejarse morir. Pérez Villalta nos dibuja el suicidio de Narciso asemejando tanto el personaje a su reflejo, que su cabeza (en el instante pintado) aparece ya hecha agua. Narciso convertido en agua, devorado por su imagen. Es el suicidio hacia arriba, a la manera de los místicos. Narciso es a la vez cuerpo y agua-reflejo. Y en ese instante en el que se manifiestan todos sus posibles estados, es en el que nos lo presenta el artista. Pero aún hay más: el agua es génesis, origen de una nueva vida. Narciso vuelve a vivir convertido en la flor que lleva su nombre. Fin y comienzo. Movimiento cíclico que parece reforzar el dibujo circular de los brazos de nuestro personaje.

2. De lo apolíneo sobre lo dionisiaco

En la obra de estos últimos años de Pérez Villalta siempre existe un doble juego. Por un lado estas imágenes fruto de alucinaciones. Un mundo en el que

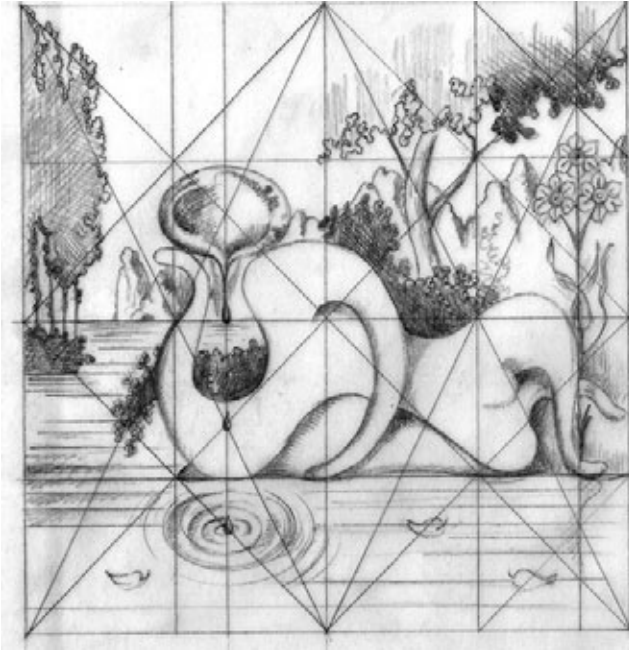


Figura 1 Esquema explicativo (dibujo de E. Quevedo) sobre la obra "Las lágrimas de Narciso" Guillermo Pérez Villalta. 2006. (100 × 100cm).

parece tener poca cabida lo razonado. Y por otro, la geometría (siempre presente en su obra) que sirve de base para el dibujo y que ordena las formas que ocurren en el cuadro. En la figura 1, se puede comprobar cómo el dibujo de los distintos elementos del paisaje y del cuerpo de Narciso se ciñen con extraordinario rigor a los puntos marcados por un trazado geométrico exacto y organizador.

Nada deja el autor al azar. Cada uno de sus cuadros está pensado al milímetro. Antes de pintarlo, lo dibuja con todo lujo de detalles. La sin-razón caminando de la mano con la razón, para que esta última sirva de apoyo a aquella otra. Lo dionisiaco asentado sobre las estructuras de lo apolíneo. Psicodelia posada sobre el rigor de la geometría.

Conclusión

Para nuestro artífice prima siempre la capacidad inventiva del artista frente a la pura copia de la realidad. Invención frente a mimesis.

De la imaginación nace la obra de Guillermo, que se llena de razón cuando afirma que su "realidad" es el arte. Pues olvidado lo real, el engaño que es el arte (arte=gigantes) se manifiesta como conciencia pura. Y para Don Quijote, sus gigantes eran tan reales como los molinos para Sancho.

Por tanto, como el mismo Pérez Villalta afirma, el cuerpo despojado del peso de la “sacrosanta Mera realidad” es una fuente inagotable de posibilidades, que aunque vienen de lo imaginado responden en última instancia a otro mundo que sí que es propicio a lo razonado: las geometrías.

Referencias

- G. Cortés, José Miguel (2003) *Orden y Caos. El estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Editorial Anagrama. ISBN: 84-339-0549-X.
- Grof, Stanislav (2006) *Psicología transpersonal. Nacimiento, muerte y trascendencia en psicoterapia*. Barcelona: Editorial Kairós. ISBN: 84-7245-307-3.
- Husserl, Edmund (2008) *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica. ISBN: 978-84-7509-791-6.
- Huxley, Aldous (2004) *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Barcelona: Editorial Edhasa. ISBN: 84-350-1520-3.
- Moreno, César (2000) *Fenomenología y Filosofía Existencial. Enclaves Fundamentales*. Madrid: Editorial Síntesis. ISBN Volumen I: 84-7738-733-8.
- Pérez Villalta, Guillermo (2008) “Guillermo Pérez Villalta”. Madrid: Galería Soledad Lorenzo (21 febrero- 27 marzo). Catálogo de exposición. M-5035-2008.

Contatar o autor:
equevedo@us.es

El cuerpo como metáfora: Otto Dix y el paisaje degradado de lo humano

Paula Santiago Martín de Madrid

Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Docente en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia e investigadora en el Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universidad Politécnica de Valencia.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumen A través de la representación efectuada por Otto Dix (1891-1969) de cuerpos mutilados y degradados vamos a sustentar esta visión lanzada sobre un entorno que sólo se concibe desde el cuestionamiento, el desencanto o la amargura. Una interpretación metafórica que, sin embargo, debe ser entendida en su sentido más amplio, ya que, desde nuestra perspectiva, la distorsión a la que es sometida la realidad no responde ni a un subjetivismo que sólo busca la deformación arbitraria, ni a una afirmación de lo onírico o de lo surrealizante.

Palabras clave paisaje, arte, cuerpo, lugar.

Title *The body as a metaphor: Otto Dix and the human landscape*

Abstract Though the representation made by Otto Dix (1891-1969) of mutilated and degraded bodies we support this vision about an environment that is conceived only from the challenge, disappointment or bitterness. A metaphorical interpretation, however, must be understood in its broadest sense, since, from our perspective, the distortion that is submitted the reality is not due to a subjectivism that seeks only the deformation arbitrary, or an affirmation of the oneiric or the surrealistic.

Keywords landscape, art, body, site.

Introducción

Para Dix la pintura se concibe desde una voluntad de corte realista que se vincula al sarcasmo y al compromiso político. A través de esta compartida posición ética y estética se intenta dejar constancia de un Berlín que se ve poblado por mutilados de guerra, inválidos, desfigurados a causa de las bombas, burgueses miserables y prostitutas. En sus representaciones, los cuerpos deformados de los individuos ubicados en la urbe no son el producto de una fantasía, sino la constatación moralizada de un entorno degradado y paupérrimo que sólo es capaz de acoger los restos de una humanidad enloquecida que atraviesa de forma nerviosa sus calles y avenidas.



Figura 1 Otto Dix, *Anita Berber*, 1925.

En un contexto que puede ser definido como paradójicamente *despaisajizado*, la capital berlinesa actuará como límite de una naturaleza que quedará reconstruida en las pinturas de Dix sin ningún tipo de miramiento. Una naturaleza, básicamente social y urbana, que dará relevancia a lo que algunos autores han llamado *paisaje humano*, ese paisaje que cartografía el espacio de las desigualdades y que será el protagonista indiscutible de una realidad sórdida y brutal retratada sin amabilidad alguna.

1. La ciudad hecha cuerpo.

Desde nuestra perspectiva, pese a la acidez y sordidez que destilan las representaciones de Dix, la ciudad que nos ofrece el artista se perfilará como el marco necesario en el que se desenvuelven los cuerpos mutilados de sus habitantes. No se nos presenta un entorno ajeno a la propia actividad de los hombres y mujeres de su tiempo, sino una interpretación de los mismos vista desde la vivencia personal del ser humano, en general, y de sus conciudadanos, en particular. Esta vivencia, tal y como puede pensarse, en modo alguno resultará halagüeña o positiva.

Berlín se convierte, por tanto, en un paisaje que será “testimonio presencial y privilegiado de la descomposición europea que siguió a la primera guerra mundial” y que “abrió la puertas al fascismo.” (Subirats, 1989: 14) Al igual que sucederá con otros artistas alemanes como George Grosz o Max Ernst, Dix encuentra en este paisaje metropolitano el espacio a través del cual se puede generar una nueva visión de la ciudad en la que sus habitantes muestran sus cuerpos lisiados y tullidos. Tomàs Llorens planteaba la cuestión con motivo

de la exposición que, sobre la vigencia de los diversos realismos contemporáneos, comisarió para el Museo Thyssen-Bornemisza.

El interés que los escritores y artistas del siglo XIX sentían por la ciudad era inseparable de la conciencia de su novedad histórica [...] Pero la ciudad moderna era otra cosa y exigía procedimientos de representación radicalmente distintos [...] La «ciudad tentacular», por usar la denominación de Verhaeren, la «metrópolis», por usar el curioso nombre neoheleno que se puso de moda en la época de la fiebre colonial y que los sociólogos, literatos y pintores alemanes, adoptaron como propio y característico de los nuevos tiempos, era una realidad histórica absolutamente nueva y exigía una pintura también absolutamente nueva (Llorens, 2005: 141).

Esta nueva mirada encontrará una interesante resolución en la obra que Dix titulará *Metrópolis* o *La gran ciudad*, 1927-1928. Aquí el entorno urbano no es protagonista de la obra, ya que es el paisaje humano el que llama nuestra atención. Dix recurre "a la alegoría como estrategia de representación" (Llorens, 2005: 141). Los tres paneles que conforman su *Metrópolis* muestran en sus laterales mendigos mutilados y prostitutas, mientras que el panel central, por el contrario, nos sitúa en el interior de una fiesta de la burguesía berlinesa.

En el extraño espacio en el que se desarrollan los elementos narrativos que configuran esta obra, la realidad queda distorsionada a favor de una nueva manera de concebirla. Una manera que, según señala Eva Karcher, se relaciona con la idea de conciencia moderna planteada en el *Ulises*, la novela de James Joyce que Dix había leído en su traducción alemana de 1927. Los distintos paneles ofrecen un relato de escenas que en la conciencia se superponen.

El sentido autobiográfico y vivencial hace que la metrópolis de Dix muestre en su electrizante disposición de cuerpos y en su decadencia, la conciencia de un espacio vital determinado por una "sobreoferta para los sentidos y el cuerpo" en el que "se producen sucesos absolutamente dispares." Este hecho, sin embargo, produce una paradoja a través de la cual se acrecienta la ambivalencia (Karcher, 2002: 156-158).

2. La imagen amarga del cuerpo social.

Por otro lado, podemos afirmar que lo que a través de estas obras también se está planteando es el cuestionamiento del propio estatuto de la imagen, es decir, poner en crisis la propia naturaleza de la imagen como tal. Esta idea es la que en 1961 formulará Günther Anders en un texto que, a pesar de estar dedicado en exclusiva a la trayectoria de Grosz, puede ser fácilmente extrapolado a la obra de Otto Dix—creemos que sin caer en error alguno—.

Yendo más allá de la evidente lectura urbana y de sus paradojas iconográficas, Anders plantea una interesante apreciación dirigida a evaluar el alcance de la aportación de Grosz. A pesar del realismo que caracteriza su pintura, el valor



Figuras 2, 3 y 4 Otto Dix,
Metrópolis o La gran ciudad, 1927-1928.

de la misma se sitúa para el filósofo en el hecho de que no debe ser entendida como una imagen, sino como una *anti-imagen*. Desde esta perspectiva, sus obras pueden ser entendidas como tales, ya que las mismas no poseen un carácter decorativo — es decir, un carácter relacionado tan sólo con la imagen —, sino una voluntad de crítica radical y compromiso moral con un determinado entorno que las hace especialmente *contundentes* y destructivas.

El objetivo de las visiones urbanas y corpóreas de estos artistas va dirigido, en definitiva, a atemorizar al espectador ("se trata esencialmente de *aterrojarlo*") (Anders, 2005: 19) y este hecho, a juicio de Anders, es el que dota de relevancia y significado a estas representaciones. El valor de la producción de estos artistas, por tanto, se basa en el hecho de que la imagen no tiene por qué agradar o complacer. Su importancia radica en otro lugar, un lugar en el que la imagen establece lo que Anders califica como una "ontología negra":

Los fragmentos del mundo que aún nos quedan, las ruinas de hombres y cosas dando el sentimiento de ser sólo fragmentos «que todavía no forman parte del ser», se nos aparecen como pausas en el interior del vacío y para ser más precisos en el plano ontológico: como «agujeros en el no-ser» (Anders, 2005: 19).

El mundo abordado por Dix configura un espacio en el que el derrumbe provoca una sacudida basada en lo horrible. Se podrá señalar que el arte a lo largo de su historia ha estado repleto de imágenes llenas de horror, violencia y desagrado. Sin embargo, Anders pone de relieve una destacable circunstancia: incluso en su horror las imágenes del pasado resultan hasta cierto punto *acogedoras*, es decir, poseen una determinada elegancia que las hace visualmente tolerables o, al menos, culturalmente aceptables. De ahí que los mundos catastróficos que presentaban "tenían siempre el estatuto de objetos de arte" o, si se prefiere, la aureola de "objetos de placer" que asumían el digno carácter de "negociados en el mercado del arte" (Anders, 2005: 14).

Frente a esta situación, la posición de Dix delimita una ruptura con lo que hasta ese momento había determinado una tradición. El hecho de que la imagen ya no resulte cordial marca, por ello, una profunda alteración visual. Esa alteración — y su consiguiente ruptura — actuarán como reflejo de una nueva situación. En las obras de Dix, Berlín y sus moradores dejan de ser simples imágenes para transformarse en verdaderas *anti-imágenes*. Este hecho cobra un importante sentido, puesto que guarda relación con la necesidad de ver. Aunque nos encontremos con *anti-imágenes* éstas poseen una sorprendente cualidad: por muy negativas que resulten, por muy angustiosas que sean, nos permiten ver, ya que hacen que determinados hechos y circunstancias sean visibles. Precisamente aquellos fenómenos que intentan quedar maquillados u ocultos.



Figura 5 Otto Dix, *Dos amantes viejos*, 1923.

Figura 6 Otto Dix, *At the mirror (En el espejo)*, 1921.

3. Conclusión

Desde nuestra perspectiva, lo alegórico adquiere en estas obras un carácter descarnado: la desolación de lo inanimado es lo que se transforma en objeto del discurso plástico. Los cuerpos que protagonizan las escenas, poseen una fuerza que nos lleva al reconocimiento de un entorno en el que humanidad, naturaleza y urbe quedan unificadas bajo un único registro. Un registro en el que las clasificaciones se confunden y donde las etiquetas pierden valor en función del carácter moralmente comprometido de la pintura.

De alguna forma, las obras de Dix alcanzan el objetivo al que Alain Roger aspiraba cuando se cuestionaba sobre la posibilidad de crear miradas y apropiaciones que rompan con lo visual y conceptualmente aceptado. En este sentido, las mismas presentan una aproximación al escenario urbano y al paisaje de lo humano en el que el conflicto y la destrucción muestran un evidente distanciamiento de las visiones más condescendientes en la defensa de los valores técnicos e industriales. Un entorno en el que los cuerpos mutilados de sus habitantes se transforman en metáfora de una sociedad en decadencia.

Referencias

- Anders, Günther (2005) *George Grosz*.
Vigo: Maldoror Ediciones.
- Karcher, Eva (2002) *Otto Dix*.
Colonia: Taschen.
- Llorens, Tomàs (2005) "Mimesis. Realismos modernos", in *Mimesis. Realismos modernos. 1918-1945*, catálogo. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja Madrid.
- Roger, Alain (2007) *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Subirats, Eduardo (1989) *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.

Contactar a autora:

masanma6@bbaa.upv.es

Corpo, objeto e espaço: passagem e sustentáculo

Aline van Langendonck

Brasil, artista visual. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP).
Bacharel em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).
Professora de desenho na FAAP e na Associação Escola da Cidade –
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Este artigo aborda os procedimentos artísticos utilizados por Nino Cais na elaboração de desenhos, objetos e ações que se articulam no espaço. A escolha e organização dos objetos remonta as relações cotidianas, vistas por um olhar delicado e contundente sobre as vivências do artista com o entorno.

Palavras-chave desenho, objeto, corpo, espaço, articulações.

Title *Nino Cais, Body, space and object: passage and support*

Abstract This article discusses the artistic procedures used by Nino Cais in the preparation of drawings, objects and actions that are articulated in space. The choice of the objects and its organization related to everyday relations is seen through a delicate and sharp scope on the artist's experiences with the environment.

Keywords drawing, object, body, space, joints.

Introdução

Nino Cais nasceu em São Paulo, em 1969, vive e trabalha em São Paulo. Concluiu em 2001 o Bacharelado e a Licenciatura em Artes Plásticas na Faculdade Santa Marcelina (FASM). Entre as suas principais exposições individuais estão: *Pitoresca viagem Pitoresca* - Galeria Oscar Cruz, São Paulo/SP (2011); *Temporada de Projetos* - Paço das Artes, São Paulo, SP (2010); já as coletivas incluem: *Projection* - Metrô de Paris, Paris, França (2010); *Trilhas do Desejo* - Rumos Visuais - Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ; *15º Salão da Bahia* - MAM, Salvador onde ganhou Prêmio Aquisitivo (2009); *PINTA*, Metropolitan Pavilion - New York, NY USA, *S. Paulo, SP* - Maus Hábitos Espaço de Intervenção Cultural, Porto, Portugal e *Textile 07* Bienal de Arte de Kaunas - Kaunas, Lituânia (2007). Também foi professor por cerca de dez anos no *Projeto Arrastão* e atualmente acompanha a produção de jovens artistas no espaço *Jardim do Hermes*, ambos em São Paulo.

Agora contarei como é feita Otávia, cidade-teia-de-aranha. Existe um precipício no meio de duas montanhas escarpadas: a cidade fica no vazio, ligada aos dois cumes por fios, correntes e passarelas. Caminha-se em trilhos de madeira, atentando para não enfiar os pés nos intervalos, ou agarra-se aos fios de cânhamo. Essa é a base da cidade: uma rede que serve de passagem e sustentáculo
— Calvino, "As Cidades Delgadas" in *Cidades Invisíveis*

Do que toca mais do que somente os olhos

De maneira análoga à estrutura de Otávia cidade-teia-de-aranha descrita pelo viajante Marco Polo em *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino o artista brasileiro Nino Cais se arrisca em busca de novos domínios espaciais, tateando o entorno por meio construções que articulam rupturas formais e limites simbólicos.

A construção dos trabalhos do artista tem o corpo e os objetos que ocupam sua casa-ateliê como constante referencia, configurando uma atmosfera própria, situação que o rodeia e por ele é rodeada. As imagens, o corpo e a casa, parecem colocar incessantemente em questão a relação entre os objetos e o espaço, na investigação de possibilidades que revelam ambigüidade, contun-dência e delicadeza; assim como força e leveza; organização e construção. São dispostas em equilíbrio silencioso. As imagens propõe armações e por vezes *blagues* (*blague. nf do Francês. piada. *faire une blague à quelqu'un* fazer uma brincadeira com alguém. Fonte: dicionário UOL Michaellis) onde o observador se vê surpreendido, envolvido, maravilhado, curioso e incomodado diante das inesperadas composições. Nino nos transporta por meio das fotografias, vídeos e desenhos a instantes da sua vivencia espaço corporal, ligadas pelas extensões objetuais que formam redes, tramas, funcionando como ramificações e apoios fundacionais de um reino em delicada expansão.

Cotidiano dos objetos

O artista aporta aos objetos mais corriqueiros novas funções que o auxiliam na ocupação do espaço, por meio da pesquisa cotidiana de formas, cores, texturas, visualidades e nos quais encontra caminhos para tecer extensões para o seu corpo, que tensionados de diferentes maneiras e conforme a ocasião vencem vãos, tateando, auscultando limites espaciais interiores e exteriores. Suas proposições ao mesmo tempo em que sugerem uma espécie de medição do lugar, dos pesos, das massas e das forças em equilíbrio, engendram relações com o tempo, simbologia, subjetividade, afetividade e memórias dos usos utilitários.

Prefiro entender a casa não só como esse momento de relação com os objetos, mas como um lugar onde estou inteiro e as coisas estão aqui, acontecem aqui! Se eu estivesse dentro de uma fábrica de tecido, talvez os tecidos pudessem me interessar mais, como quando eu morava com a minha mãe, que é costureira (Cais, 2010: 63).



Figura 1 Nino Cais, *Sem titulo*, c-print, 2009.

Figura 2 Nino Cais, *Sem titulo*, c-print, 2008.

Figura 3 Nino Cais, *Maiastra*, c-print, 2007.

Alem de trabalhos de amigos nas paredes e nos ambientes da sua casa, Nino coleciona objetos cotidianos que marcam épocas, formas, cores, desenhos e histórias. São tampas de panelas decoradas com motivos florais, malas, baldes, bacias, xícaras atadas e penduradas por suas asas, vasos de plantas no quintal e toalhas rendadas sobre os objetos. O que parece interessar, em especial, são as formas e cores como possibilidades de composição, reorganização do sentido do corpo e do espaço.

Os utensílios são igualmente díspares, singulares e integram o espaço em uma organização própria, valorizando o imaginário cotidiano. Para além disso, parecem dispostos no espaço de maneira não somente funcional como também afetiva, em um ato de ordenação e acúmulo recorrentes que, conferem ao ambiente uma atmosfera em permanentemente ordem e desordem, produzindo questionamentos conflituosos nos campos objetivo e sensível. Os objetos ordinários experimentam espaços, transmutam significados, operam deslocamentos que causam estranhamento e logo em seguida parecem se acomodar em novos contextos. Isso ocorre por exemplo em *Sem título* (figura 1) no qual uma toalha de renda, mais acostumada a cumprir a função de cobrir uma mesa ou a ficar sob fruteiras, passa a ornar a cabeça do artista, proteger sua figura e sustentar um vaso com plantas. Sobre o fato de velar o rosto, em uma entrevista o artista comentou:

Tem varias coisas na questão de cobrir o rosto. Há algo imediato: o semblante, o olho, a boca e o nariz são muito fortes. Nos trabalhos, busco um "nino corpo", um corpo que não tem rosto ou expressão, que pode ser qualquer corpo. Acredito que tanto no desenho como na fotografia, quando não há uma feição, os objetos começam a criar suas feições, o rosto é transformado. Pensando em termos escultóricos, é como se esse corpo funcionasse com uma base. Gosto como Constatin Brancusi trabalha isso, ele é a referencia do trabalho em que me equilibrio sobre as taças (Cais, 2010: 69).

Num outro trabalho, *Sem título* (figura 2), o ato de empilhar de panelas, sustentando-as em cima da cabeça, faz com que o corpo ganhe mais tronco, uma coluna de vértebras metálicas, acrescentando-lhe uma extensão vertical que encontra limites arquitetônicos.

Articulações no espaço: construindo redes

Ocupação, articulação, composição, vivência, extensão, amparo, apoio, contato, material e limite parecem ser algumas das experiências que estão em jogo nas ocupações espaciais propostas pelo artista.

Em *Maiastra* (figura 3), o artista pesquisa a relação de equilíbrio do corpo com os objetos e o chão. Ele escolhe os utensílios de vidro, estuda os pontos de apoio e contato, o corpo delgado e em tensão executa uma postura regida pela relação

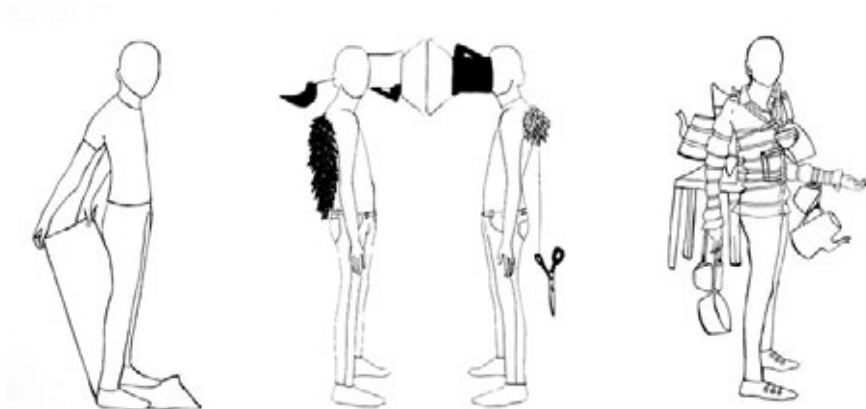


Figura 4, 5 e 6 Nino Cais, *Sem título*, nanquim s/ papel, 2007.

das formas no espaço. A intimidade com as formas e materiais, a vontade de experimentar o espaço de maneira pouco óbvia, articulando objetos, o estudo antropométrico e a vontade de se transmutar, experimentar situações espaciais de deslocamentos a partir do próprio corpo, buscando pontos de contato também parecem ser o assunto que motiva o artista em *Sem título* (figura 2). Já em *Sem título* (figuras 7 e 8), trabalha a relação de um conjunto de objetos e a ausência do corpo. As cadeiras pousadas sobre recipientes de vidro são deslocadas de suas condições de uso iniciais, os procedimentos reorganizam dimensões, formas e sentidos.

O artista realiza operações interligadas, como em uma orquestra, todos os elementos da composição têm fundamental importância para estruturar a peça e o resultado é a precisa articulação de um conjunto de variáveis.

Na serie de desenhos a nanquim de 2006/7 (figuras 4, 5 e 6), ao mesmo tempo que realiza estudos para as suas ações, também sintetiza a relação do corpo no espaço. Os desenhos e os projetos são exercícios de expressão em que as linhas delicadas e decisivas pousam com firmeza sobre o branco vazio do papel, valorizando por contraposição tonal todo e qualquer elemento constituinte do suporte (embora isso seja muito sutil e quase imperceptível na digitalização das imagens) e parecem se agarrar nos comprimentos das fibras do papel, como nos fios de cânhamo onde os visitantes se seguram ao visitar a cidade-teia-de-aranha de Marco Polo. Aqui o espaço está novamente em jogo, tanto na função de amparar as linhas soltas e registrar a ação, quanto para localizar e mapear as figuras no campo do desenho. Nino alterna momentos em que seu corpo serve de suporte e outros nos quais constrói personagens. Esse jogo de sentidos é algo bem sutil, delicado, seus contornos são incertos e esse talvez seja um ponto que ainda possa ser aprofundado.



Figura 7 Nino Cais, *Sem título*, madeira e vidro, dimensões variáveis, 2006.

Figura 8 Nino Cais, *Sem título*, madeira e vidro, dimensões variáveis, 2006, detalhe.

Conclusão

Esta seleção de trabalhos pretende dar contorno à maneira como o artista organiza um pensamento artístico e como, por meio dele, coloca questões tão pertinentes ao desenho, objeto, fotografia e escultura, compondo e ordenando o que esta ao seu redor. Os trabalhos tem uma organização visual limpa e clara. Entretanto o que o artista comunica, por vezes de boca, olhos fechados e tampados, tem reconhecimento e identificação indiretas, estão nas entrelinhas e nos indícios, emaranhados em subjetividade e simbolismos. Dessa maneira, ele se coloca no espaço por meio das relações afetivas e especulativas com a matéria e o lugar. A propósito, é nestas diferentes situações em que reside a obra em constante processo e de onde parece surgir o alinhavo dos desdobramentos processuais subsequentes. A realização de cada trabalho dá visibilidade a uma situação que parece antever as próximas, ou ao menos dar indicações dos caminhos que pretende seguir: as obras são cheias de reminiscências e reverberações. Como em uma teia-de-aranha o artista tece os fios que agregam os objetos ao corpo e espaço, cerca-se daquilo que o alimenta e ampara, é onde o espaço encontra seus alicerces, pontos de tensão, apoio, segurança e conjecturas a respeito do que o rodeia. Por vezes frágeis, as composições sustentam-se e vencem vão ao menos por alguns instantes fotográficos.

Gostaria de continuar discutindo as questões mencionadas nestes breves comentários afim de buscar interlocutores que possam lançar novos olhares sobre a produção. Isso posto, pergunto: seria pertinente a tentativa de dar forma no sentido de aprofundar entendimentos sobre articulações tão singulares? O trabalho do artista lida com o ordinário e ao mesmo tempo é tão particular e por isso fico curiosa como Marco Pólo descreveria em suas *Cidades Invisíveis* esse ambiente, onde elementos corriqueiros são recontextualizados em situações tão inesperadas, em um mundo projetado com precisão, cheio de carga simbólica, complexidade visual e formal.

Referencias

- Cais, Nino (2010) *Poemas e Canções*.
Agnaldo Farias, Carlos Eduardo Ricciopo,
Juliana Monachesi e Thais Rivitti (textos).
Mariana Trevas (Prefacio e org.).
São Paulo: Edições 397.
- Calvino, Ítalo (1990) *As cidades invisíveis*.
São Paulo: Companhia das Letras.

Contactar a autora:
donck@gmail.com

Persona sota terra: Revisitant obres de Santiago Serra i de Steve McQueen en l'aniversari dels 33 miners d'Atacama

Jordi Morell i Rovira

Espanha, artista visual. Departamento de Pintura, Facultat de Belles Arts,
Universitat de Barcelona. Licenciado en Bellas Artes.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resum En motiu de l'aniversari dels 33 miners d'Atacama, es revisiten les obres 'Persona en un hueco bajo tierra de 300 × 500 × 300 cm.' de Santiago Sierra i 'Western Deep' de Steve McQueen les quals plantegen situacions on el cos es troba reclòs o atrapat en espais reduïts i asfíxians. Les obres documenten la violència del treball i de les relacions de poder, la mercantilització del cos, i l'alineació dels individus per l'economia.

Paraules claus Art contemporani, Santiago Sierra, Steve McQueen, treball, miners.

Title *Person underground. Revisiting the artwork of Santiago Sierra and Steve McQueen in the anniversary of the 33 miners of Atacama.*

Abstract On the anniversary of the 33 miners of Atacama, the artworks 'Person in a ditch measuring 300 × 500 × 300 cm' by Santiago Sierra and 'Western Deep' by Steve McQueen were revisited. Both artworks pose situations in which the body is held or trapped in confined and asphyxiating spaces. The works document the violence of labor and power relationships, the commercialization of the body and the alignment of individuals to the economy.

Keywords Contemporary Art, Santiago Sierra, Steve McQueen, work, miners.

Introducció.

Diferents productes culturals ens mostren situacions on el cos es troba reclòs o atrapat en espais reduïts i asfíxians. Aquestes ficcions o representacions conviuen i, en ocasions, s'autoalimenten de la realitat i del dia a dia que ens mostren els mitjans de comunicació.



Figures 1 i 2 Fotogrames dels films *Caribs' Leap* (esquerra) i *Western Deep* (dreta) de Steve McQueen (2002).

Recentment, la pel·lícula *Buried* dirigida per Rodrigo Cortés (ESP, 2010) ens ofería una experiència límit del cos, quan el seu protagonista passava enterrat viu 80 dels 90 minuts del llargmetratge, amb un mòbil com a única font lumínica i amb un contacte insuficient amb l'exterior. El film dóna pistes del drama que viu Paul Conroy, el protagonista, destacant la falta d'oxigen com el seu pitjor obstacle en una carrera a contra rellotge.

Aquestes escenes ens traslladen a records mediàtics com els *zulos* de la dècada dels noranta. Els *zulos*, en esquera forat o amagatall, esdevenen un món a part, hermètic i sense referència cartogràfica. Han estat espais de gran pressió corporal i psíquica en casos com el del funcionari de presons José Antonio Ortega Lara, segrestat durant 532 dies (Gorospe, 1997).

Tornant al cinema, *There Will Be Blood* (dir. Paul Thomas Anderson, USA, 2007) representa l'ambient fosc i profund d'una excavació petrolera, i de les relacions de poder dels pous de petroli de Califòrnia a principis del segle XX. En els primers minuts del film, domina la negror de les imatges i el silenci estrident de la maquinària que serà trencat per l'accident laboral que pateix un miner amb tràgiques conseqüències.

Fa un any, un grup de treballadors de la mina de San José de Xile, va restar atrapat durant 70 dies a uns 700 metres de profunditat. La situació d'espera de les víctimes, en un espai sepultat i suspès en el temps, feia inevitable atribuir el rol de cadàver als miners. Al seu voltant, es va organitzar un rescat accelerat per assegurar la seva supervivència. '*Estamos bien en el refugio los 33*', deia el primer missatge, escrit en vermell en una fulla de quadern, que van fer arribar als miners després de lligar-lo a una de les sondes, i que més tard va fer públic el president Sebastián Piñera. El missatge fou seguit d'una explosió mediàtica que va convertir l'accident en un espectacle entre el *reality show* i la telesèrie, encavallat entre la realitat i la ficció, mogut per l'empatia envers la dissort dels

miners i el clar oportunisme polític (Délano, 2010; Gaudichaud, 2010).

El context de la mina s'articula al voltant d'un descens feixuc a l'interior i d'un treball nocturn, precari, evocant fins i tot el treball forçat i el càstig.

Steve McQueen. *Caribs' Leap/Western Deep*

Caribs' Leap/Western Deep (2002) són el nom de les dues pel·lícules de la instal·lació de Steve McQueen (London, 1969) encarregada per Artangel i Documenta. Van ser exposades, juntament amb altres treballs de l'artista britànic, a la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2003/2004, Figures 1 i 2).

Les dues obres funcionen com a 'poemes simfònics' que es relacionen com a contrastos: interior-cavernós-lineal i exterior-oceànic-circular. Constitueixen mons a part, l'un tancat en si mateix i l'altre obert a l'infinit. Les dues pel·lícules cartografien un lloc que no es pot captar en la seva globalitat, al·ludint al 'viatge' com a itinerari psíquic (Fisher, 2002: 4).

McQueen, a *Western Deep*, ens transporta al fons de la mina de Tautoma, a prop de Johannesburg (Sud-Àfrica), una de les mines d'or més profundes del món. A *Caribs' Leap* (El salt dels Caribs) l'artista parteix d'un fet històric: l'alliberació de l'illa de Grenada el 1651 mitjançant el suïcidi massiu dels seus habitants com a resistència a la invasió colonial.

Les obres destaquen l'experiència de l'espectador amb la ceguesa, alternant l'obscuritat de *Western Deep* amb la blancor enlluernadora del cel mostrat a *Caribs' Leap*. La claustrofòbia de *Western Deep* es contraposa amb l'expansió oceànica de *Caribs' Leap* (Fisher, 2002: 9).

A *Western Deep*, McQueen submergeix l'espectador en un espai filmic on s'interposa la ficció i la fantasia amb allò real. L'ambient claustrofòbic de foscor i sorolls pesats i confosos en què els cossos estan sotmesos a un treball repetitiu i a llargues esperes, retransmet la dominació colonial i el treball esclau com a formes extremes de violència. McQueen ens presenta un infern vivent del qual els miners només poden escapar traslladant-se a un altre lloc mitjançant la imaginació (Fisher, 2002: 6).

L'experiència de les obres de McQueen és més sensorial que òptica en part per l'estratègia del format de l'exposició. L'escala de projecció és àmplia en relació a les dimensions de l'espai de visió, produint una incòmoda proximitat a la pantalla. D'altra banda, trobem les pel·lícules estructurades: en episodis que construeixen un retrat de la situació allunyant-se de la narració. Les obres qüestionen l'experiència del temps cronològic lineal encara que en les dues pel·lícules se segueix una mena d'itinerari. A *Western Deep* l'itinerari és un descens cap a i a través d'un espai sense mesura temporal, i en aquest fet rau la seva alienació: els homes caminen, treballen i esperen apàtics. Els moments estan marcats –l'ascensor que descendeix, el batec ràpid dels timbres vermells– però evoquen l'ordre interminable de la màquina, o més exactament, el mecanisme de poder



Figura 3 Santiago Sierra, *Persona remunerada para permanecer en el maletero de un coche* (2000).

Figura 4 Santiago Sierra, *Persona en un hueco bajo tierra de 300 x 500 x 300 cm.* (2001), fotografía de l'espai habilitat per dur a terme el treball.

que resideix ocult, no sobre la superfície, sinó sota terra. El cos ens revela el pas del temps, mostrant el temps a través del cansament i de les esperes. Tal i com ho fa l'espectador, els personatges esperen i presencien el pas del temps com a duració (Fisher, 2002: 7).

Santiago Sierra

Els títols de les peces de Santiago Sierra (n. Madrid, 1966) remarquen i fan transparent el procés de producció de la seva obra. A *Persona remunerada para permanecer en el maletero de un coche* (Limerick, Irlanda, 2000, Figura 3) i a *Persona en un hueco bajo tierra de 300 x 500 x 300 cm* (Hèlsinki, Finlàndia, 2001, Figura 4), l'artista ens proposa de forma clara i contundent la utilització del cos i del seu temps com a mercaderia. La persona introduïda en el maleter d'un vehicle, estacionat a les portes de la inauguració de la IV Biennial EV+A a la qual se li pagaren uns 40 dòlars, i l'indigent col·locat en un forat sota terra, entre el museu i el parlament de Hèlsinki, durant dues setmanes a raó de quatre hores diàries i



Figura 5 Santiago Sierra.
Mujer con capirote de cara a la pared (2003).

7 dòlars l'hora, documenten la violència dels cossos encabits en espais tancats, les relacions de poder i el context de vulnerabilitat i precarietat dels participants que accepten treballs amb una mínima remuneració. Sierra explica, amb claredat molesta, la mecànica repetitiva de l'explotació laboral, la mercantilització del cos, la submissió humana al destí del capitalisme, i l'alineació dels individus per l'economia (Martínez, 2003: 16).

Un tema persistent i recurrent en la seva obra és l'associació del treball amb la dominació i el càstig, tal com plantegen les accions *Grupo de personas cara a la pared* y *personal cara a la pared* (Galeria Lisson, Londres 2002) o *Mujer con capirote de cara a la pared* (Venècia, 2003, Figura 5), aquesta última realitzada en el context de la Biennial de Venècia al pavelló espanyol i sense presència de públic, l'1 de maig de 2003 (commemoració del dia del treball). Durant una hora, una dona d'avançada edat va romandre asseguda davant un mur, immòbil i en silenci, amb un capiroto negre al cap (Martínez, 2003: 24).

Fins aquí, la nostra visió hi podria estar més que acostumada, però com assenyala Comeron (2010: 74-75) no triga en aparèixer una obertura de l'angle de visió, i és a partir d'aquest moment, que les obres suposen una càrrega ofensiva i humiliant, quan la mirada de l'espectador comença a incloure en les obres la dimensió política del procés de producció dut a terme en elles, incloent a l'artista (Sierra insisteix en que ell no aspira a cap redempció del sistema), a les institucions que participen en els projectes i al propi espectador com a part del sistema que queda en evidència, i situant-los, a tots ells, en el lloc de l'opressor. Malgrat això, sorprèn la posició dels personatges de les accions: després de finalitzar el seu treball, després d'aixecar-se del tamboret i recollir la remuneració, la dona

ens recordava, amb indiferència, que per a ella allò era 'un final de jornada com qualsevol altre' (Martínez, 2003: 24).

Conclusions

Les obres presentades qüestionen l'experiència del temps cronològic lineal. El cos és qui ens revela el temps, mostrant-lo a través del seu cansament i de les seves esperes, i la tensió constant que suposa l'expectativa que 'alguna cosa ha de succeir'. Sense esdeveniment no hi ha temps i sense temps no hi ha vida ni història. Per això, el temps d'una espera no és un consum de temps sinó un fer temps, és un temps que no compta, que està fora d'un mateix (Comeron, 2010: 90). Paradoxalment, aquest temps d'espera no es deixa perdre sinó que esdevé 'treball immaterial', en tant que activitat productiva vinculada al coneixement (activitats culturals) i a la comunicació. Aquesta noció intenta caracteritzar de forma genèrica les noves formes de treball del capitalisme contemporani i alhora evidència la reducció de l'espai de no treball, explicada per alguns autors amb el terme *workfare*. Es veu clar en els 33 miners d'Atacama, que han convertit la seva espera en productes de consum com un llibre que un dels miners publicarà sobre la seva experiència o la pel·lícula filmada en paral·lel mentre es trobaven encara sota terra.

Una línia reiterativa dels llocs soterrats i asfixiants, suspesos en un interval, és l'opressió dels cossos, portant la mirada cap a la mort en vida. Talment com en un *mise en abîme*, la imatge de persona sota terra ens remet a diferents nivells d'opressió. Des de l'individu reclòs en un espai reduït i claustrofòbic fins a la violència del treball, la resignació per part de l'individu i la dominació de l'opressor, formes fonamentals d'instrumentalització de la subjectivitat.

Referències

- Comeron, Octavi (2007) *Arte y Postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*. Madrid: Trama Ed. i Fundación Arte y Derecho. ISBN: 978-84-89239-76-0
- Délano, Manuel (2010) *Localizados con vida 33 mineros sepultados hace 17 días en Chile*. [Consultat 2011-08-15] Notícia a El País, 23/08/2010. Disponible a http://www.elpais.com/articulo/internacional/Localizados/vida/33/mineros/sepultados/Chile/hace/dias/elpepiint/20100823elpepiint_3/Tes
- Gaudichaud, Franck (2010) *Au Chili, derrière l'euphorie médiatique, les hommes*. [Consultat 2011-08-15] Article a Le Monde Diplomatique, 14/10/2010. Disponible a <http://www.monde-diplomatique.fr/imprimer/19813/b1394e8678>
- Gorospe, Pedro (1997) *El 'zulo' de Ortega Lara*. [Consultat 2011-08-15] Notícia a El País, 08/07/1997. Disponible a http://www.elpais.com/articulo/espana/ORTEGA_LARA/_JOSE_ANTONIO/ETA/Ortega/Lara/combatio/soledad/retratos/familia/elpepiesp/19970702elpepinac_3/Tes
- Fisher, Jean (2002) *Steve McQueen. Caribs' Leap / Western Deep*. Catàleg exposició. London: Artangel, Kassel: Documenta, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Porto: Museu de Arte Contemporànea de Serralves. ISBN: 1-902201-15-9
- Martínez, Rosa (2003) *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*. Catàleg exposició. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas / Ed. Turner. ISBN: 84-7506-602-X

McQueen, Steve (2002) *Caribs' Leap*.
Doble projecció en loop. Pel·lícula de 16 mm transferida a DVD, colo, só, 28 min. 32 seg. i pel·lícula de 35 mm transferida a DVD, sense só, 14 min. 6 seg. [Consultat 2011-08-15] Fotograma. Disponible a http://www.artangel.org.uk/projects/2002/caribs_leap_western_deep

McQueen, Steve (2002) *Western Deep*.
Projecció en loop. Pel·lícula en super 8 mm transferida a DVD, colo, só, 24 min. 10 seg. [Consultat 2011-08-15] Fotograma. Disponible a http://www.artangel.org.uk/projects/2002/caribs_leap_western_deep

Sierra, Santiago (2000) *Persona remunerada para permanecer en el maletero de un coche*. [Consultat 2011-08-15] Fotografia. Disponible a http://www.santiago-sierra.com/20003_1024.php

Sierra, Santiago (2001) *Persona en un hueco bajo tierra de 300 x 500 x 300 cm*. [Consultat 2011-08-15] Fotografia. Disponible a http://www.santiago-sierra.com/20011_1024.php

Sierra, Santiago (2003) *Mujer con capirote de cara a la pared*. [Consultat 2011-08-15] Fotografia. Disponible a http://www.santiago-sierra.com/200302_1024.php

Contatar o autor:

jordi.morell@ub.edu

Corpo e curadoria: duas propostas brasileiras

Viviane Gil Araújo

Brasil, artista têxtil. Bacharelado em desenho Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS) Mestrado em História Teoria e Crítica, UFRGS. Doutorado em andamento UFRGS. Afiliação, Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo O presente artigo visa analisar duas mostras de arte realizadas no Brasil que tiveram o corpo como tema central de suas curadorias sendo: "A experiência do artista como parâmetro" apresentada no MAM de São Paulo, no ano 1997 e "O corpo na Arte Contemporânea Brasileira," abrigada no Itaú Cultural, em São Paulo, no ano de 2005. Ao refletir sobre essas exposições pretendemos problematizar as apresentações e representações do corpo nas diferentes propostas curatoriais.

Palavras-chave curadoria, corpo, arte contemporânea brasileira.

Title *Body and curatorship: two brazilian actions*

Abstract This article aims to analyze two art exhibitions presented in Brazil, which had the body as main curatorial theme: "The artists experience as a parameter," showed at the Museum of Modern Art (MAM), in São Paulo, 1997, and "The body in Brazilian Contemporary Art," hosted in Itaú Cultural, in São Paulo, 2005. Making a reflection about these exhibitions, we claim to problematize the presentations and representations of the body in different curatorial proposals.

Keywords curatory, body, brazilian contemporary art.

Escolhemos nosso primeiro objeto de análise, partindo de uma ordem cronológica, já que, entre as duas curadorias a serem analisadas, há não só uma distância temporal, mas a chegada de um novo século que impôs novos desafios.

Panorama 97: A Experiência do Artista como Parâmetro.

Iniciamos nossa apreciação pela exposição brasileira participante do Projeto Panoramas da Arte, apresentada no Museu de Arte Moderna da cidade de São Paulo (MAM/SP), no ano de 1997. A *Panorama 97* teve como proposta temática de seu gerenciador, Tadeu Chiarelli, *A experiência do Artista como Parâmetro*, 'partindo do pressuposto que toda a ação artística parte do estar no mundo, e esse estar no mundo sempre se definiu por um local e esse local é quase sempre o

corpo, entendido em sua dimensão físico-psíquica' (Chiarelli, 1997: 14).

Faz-se necessário completar o registro da mostra citada, já que essa compunha um projeto maior, organizado bienalmente pelo MAM/SP, que além de oferecer um prêmio aquisição, apresentava um catálogo um parecer do curador, imagens das obras e textos sobre os artistas. Mas a *Panorama 97* também trazia no próprio título, uma missão difícil de cumprir: Proporcionar em uma única exposição, o cenário artístico de um país de tão diferentes expressões.

Consciente também da impossibilidade de dar conta de uma produção que já não poderia ser identificada apenas pelas questões formais, Chiarelli optou por selecionar artistas cujas obras discorressem sobre os dilemas do sujeito contemporâneo em um período mudanças de paradigmas.

Assim, questões que até então eram consideradas 'extra-artísticas' (as relações do artista com seu corpo, sua memória afetiva e cultural, seus gestos) foram identificadas pela curadoria em diversos trabalhos que apresentavam não apenas o próprio artista como parâmetro absoluto para a efetivação da obra, como a revelação de um contexto histórico muito próprio:

O que ocorre nesses últimos anos do século XX é que as linguagens estéticas grupais romperam-se como um tecido há muito esgarçado, fazendo com que se tornassem mais visíveis as poéticas individuais. Quase nenhum artista hoje em dia, manifesta-se a partir de linguagens comuns a grupos. Cada um deles tende a criar maneiras de manifestar suas questões por meio do emaranhado de fios condutores de linguagens passadas que, agora totalmente rompidos, têm que ser rearticulados apenas para servirem de base para a explanação de um conceito que tende a se manifestar na própria constituição do trabalho, deixando revelar – mais que alinhamentos a determinadas linguagens instituídas – experiências vivenciais (Chiarelli, 1997: 12).

Percebe-se dessa forma que, houve por parte do curador uma constatação que norteou o desígnio dos artistas que integrariam a *Panorama 97*, situação que apontou a possibilidade de agrupá-los a partir de analogias entre experiências individuais, onde o corpo e a memória passaram a ser elementos aglutinadores. Perguntamo-nos que fatores seriam aqueles que terminaram por deflagrar um novo conceito de projeto de exposição, às vésperas de uma triagem curatorial de tamanha relevância no cenário nacional. Pode-se conjecturar que desde o início da década de 90, os responsáveis pelo projeto *Panoramas*, estavam cientes da falência que rondava o projeto inicial, que se mantinha ocupado em produzir exposições reunindo trabalhos por técnicas, quando a questão das linguagens estéticas estava a cada dia, perceptivelmente, sendo substituída por poéticas artísticas singulares.

Dois anos antes, sob a curadoria de Ivo Mesquita, a *Panorama 95*, já inaugurava um certo rompimento com as características iniciais da mostra, apontando

à audiência o esfacelamento das linguagens estéticas tradicionais em detrimento do surgimento de poéticas que se manifestavam por meio de técnicas e linguagens das mais diversas como a pintura, vídeo, objetos, obras de tendência pós-minimalista e até figurativas.

Deflagrado o novo cenário foi compreendido que a produção artística contemporânea partia cada vez mais de outras referências (que não aquelas postuladas pela arte moderna) e, assim percebido, para a realização *Panorama 97* coube à curadoria de Chiarelli reorientar o sentido da mostra. Desta forma, foram mapeados artistas que trabalhavam com o corpo, sua imagem e seus resíduos como atestados de sua ação no mundo ou ainda aqueles que sugeriam uma memória afetiva, cultural ou étnica. O curador justifica:

Impossível pensar nessa problemática da arte dos anos 90 e não rememorar a existência subterrânea de uma espécie de tradição no campo da arte brasileira deste século, que ampara as produções atuais, as quais trafegam dentro do território que quer ser exibido nesse Panorama. No Brasil os artistas que mais evidenciaram tais questões em suas obras foram Hélio Oiticica e Lygia Clark. Porém, muito antes deles e em paralelo às suas trajetórias, existiram outros artistas que devem ser lembrados pelo fato de terem concentrado suas respectivas obras igualmente nos limites do corpo e da memória, investigando-os em sua totalidade e buscando romper com as suas amarras. Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Maria Martins e muitos outros aguardam análises que façam aflorar perspectivas insuspeitas de suas obras, perspectivas que redimensionem sem dúvida, o discurso sobre a arte produzida no Brasil, nesse século (Chiarelli, 1997, p. 15).

Seguro de suas perspectivas, o diretor determinou colocar na entrada da mostra um desenho de Ismael Nery (1900), artista responsável por criar, no início do século XX, desafios para a crítica de arte, ao representar entre suas pinturas e desenhos, um corpo que buscava alémtranscender seus limites, se unir intensamente a outras subjetividades e, na saída, para finalizar a apresentação das obras e sinalizar o fim do espaço expositivo, uma série de desenhos de Tunga (1952) - artista que naquele momento representava a melhor síntese de referências que transitavam do corpo ao transcendental.

No espaço entre Ismael Nery e Tunga, a exposição *Panorama 97- A experiência do Artista como Parâmetro*, através de diferenciadas produções, buscou proporcionar um circuito delimitado da arte produzida naquela década, evidenciando que distintas dimensões da arte se mesclavam e arte e vida quase sempre se confundiam.

No total, trinta e seis artistas participaram da exposição entre os quais salientaremos as artistas Nazareth Pacheco e Rosana Paulino por considerarmos suas obras exemplares da temática proposta.

Observa-se que a *Panorama 97* revelou, de certa forma, a saída de Nazareth

Pacheco de um arquivo autobiográfico para a produção de objetos e instalações que faziam referência a remodelação do seu corpo, desde sua infância até a idade adulta. Deste modo, a artista apresentou uma obra que se tornou icônica daquele período veio a constituir o acervo do MAM/SP, através do prêmio aquisição oferecido pela instituição. Referimo-nos ao vestido (figuras 1 e 2) realizado em contas de cristal e lâminas de barbear, obra que depõe sobre a vivência da artista e a experiência da busca pela beleza que também pode ferir.

A artista Rosana Paulino (figuras 3 e 4) apresentou na *Panorama 97*, trabalhos referentes a sua condição de mulher negra apropriando-se de objetos do cotidiano pouco valorizados, mas de domínio exclusivo das mulheres: bastidores de bordados e linhas de costura que são usados para emoldurar e costurar bocas que não gritam, olhos que não vêem, pensamentos que não se concretizam. Em seu texto Paulino desabafou: 'esse tem sido meu fazer, meu desafio e minha busca' (Paulino, 1997: 114).

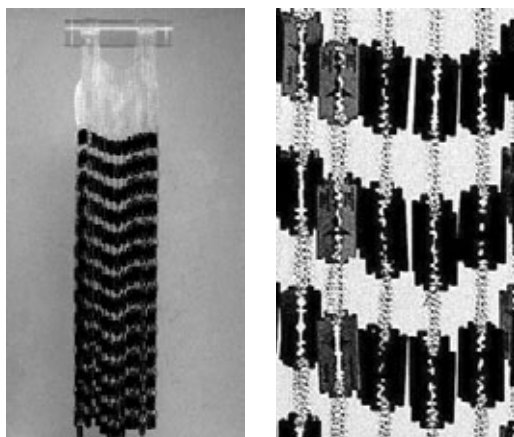
Exposição O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira.

A exposição *O Corpo na Arte contemporânea Brasileira* fez parte de um evento multidisciplinar de nome *Corpo*, realizado pelo Itaú Cultural São Paulo, entre os meses de maio e março de 2005. Alheia ao caráter estanque que pode vir a ter uma exposição, a mostra de arte foram ligadas outras atividades das áreas de artes visuais, teatro, dança, cinema, vídeo, jornalismo e educação.

Descartando o propósito de fazer um levantamento da novíssima geração que tinha sua produção voltada para a questão do corpo, os curadores Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco buscaram reunir artistas promissores aos mais emblemáticos, formando um compêndio da arte do século XX e do século que se iniciava. Nessa direção, eles identificaram quatro modalidades principais e indicativas da presença do corpo na arte produzida no período tratado pela exposição: *Marcas, Rastros, Projeções do Corpo; Corpo em Ação; Corpo em Imagem e Corpos Subterrâneos*.

O espaço expositivo recebeu as obras de acordo com as modalidades referidas, sem abordar o tema do ponto de vista histórico-cronológico. Porém, os curadores igualmente organizaram através de obras simbólicas, uma breve cronologia do século XIX ao fim do século XX, buscando destacar as diferenças essenciais entre o corpo representado da arte clássica, o corpo inventado do modernismo e o corpo agente (direto, tecnológico ou indicial) e desejante (fragmentado) da produção contemporânea.

Uma publicação reuniu desde textos, imagens das obras, *papers* dos palestrantes que participaram do seminário *Corpo Representado* (encontro que reuniu filósofos, psicanalistas, teóricos da linguagem e da cultura, sociólogos e antropólogos do Brasil e exterior que deram sua contribuição ao tema "O corpo como expressão da sociedade contemporânea"). No mesmo seminário quatro eixos



Figuras 1 e 2 À esquerda: Nazareth Pacheco. *Sem título*. Cristal, lâmina de barbear e miçanga. 1997. Acervo MAM-SP. À direita: *Sem título*. Cristal, lâmina de barbear e miçanga (detalhe) 1997. Fonte: MUVI (2004).

Figura 3 Rosana Paulino, *Sem título*, 1997. Xerox transferida sobre tecido e costura montado em bastidor. 31,3 × 310 × 1,1 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Fundação Armando Álvares Penteado (1997).

Figura 4 Rosana Paulino, Imagem da série *Bastidores*. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30cm diâmetro. Detalhe, 1997. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Rosana Paulino (2009).

de discussão foram delineados: *Corpo como identidade cultural*; *Corpo social*; *Corpo mídia*; e *Corpo e representação*. Acompanhando a publicação um DVD continha o registro de dois documentários: um sobre a exposição de artes visuais, onde imagens das obras, declarações dos curadores e depoimentos dos artistas completavam, de certa forma, a exposição e outro confirmando a multidisciplinaridade do evento, intitulado *Trilogia do Corpo Segundo um Cidadão Qualquer*.

Somando quase 90 artistas, a exposição *O corpo na Arte contemporânea Brasileira* se destacou não só por inventariar a produção nacional e suas reflexões sobre o tema, mas pelas já citadas modalidades criadas que buscaram abarcar o assunto em sua totalidade. Entre elas destacamos *Corpo em ação*, por ser apresentada em formato exemplar de arquivo documental, que inventariou a memória histórica das intervenções públicas brasileiras, desde Flávio de Carvalho (n. 1899), na década de 50, até a *não presença* ou *presença indireta* dos artistas que atribuíam uma mudança no próprio conceito de corpo. Os curadores justificam:

Aqueles que começaram a trabalhar com performance na década de 80 já não operam na conjuntura de repressão política e da contracultura. No caso brasileiro, com a redemocratização do país, a questão torna-se difusa, não mais atrelada a uma ideologia ou foco de reação à ditadura. Ao contrário das ações da década de 70, a performance dos anos 80 apresenta maior complexidade não só na preparação, que inclui várias etapas, mas porque comumente se relaciona a uma instalação. Isso significa uma autonomia do meio que se distancia de um evento naturalístico contestatório com um desenrolar temporal, como nas intervenções e happenings para se constituir em um processo mais abstrato e intelectualizado. A performance daí em diante legitima-se buscando sentido em si mesma e materializando conceitos da arte através de investigações como o corpo com dor, as relações com o espaço, ou com o social, ou ainda analisando a relação entre o artista e o público (Cocchiarali & Matesco, 2005, p. 41).

Dessa forma selecionamos duas obras importantes, não apenas como intervenção artística, mas por constituírem documentação de extrema relevância para a pesquisa de uma ação que não poderia ser recuperada de outra forma e, incontestavelmente, realizada de maneira própria a conjuntura política e cenário cultural do país.

A ação *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político* (figura 5), de Cildo Meireles (1948), foi realizada em abril de 1970, quando o mesmo participou da mostra *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte. Naquela semana, o regime militar havia organizado uma grande comemoração para o dia de Tiradentes, cujo mito de herói nacional estava sendo usado de maneira escusa. Na mostra que durou três dias, o artista construiu primeiro uma instalação, com tecidos brancos, em torno de uma estaca de madeira, onde prendeu dez galinhas vivas. O feriado de Tiradentes, correspondeu ao último dia do evento quando o artista ateou fogo às galinhas,



Figuras 5 e 6 À esquerda: Cildo Meireles, *Tiradentes: Tótem-Monumento ao Preso Político*, 1970, coleção do artista. Foto: Luiz Alphonsus.
À direita: *Nervo Óptico nº 4*, julho de 1977, cartaz em off-set 31,3 × 21,5 cm Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos.
Fontes: Itaú Cultural (2005).

diante de uma platéia imóvel. A ação provocou uma série de protestos na imprensa, protestos que também se estenderam aos plenários políticos do país.

O Nervo Óptico (figura 6) foi um grupo de artistas voltados à discussão e produção de arte contemporânea, atuando em Porto Alegre (RS) entre os anos de 1976 e 1978. Entre um manifesto e a edição mensal de um cartaz durante 13 meses, o grupo teve um impacto não apenas local, mas também no centro do país, sendo que seus integrantes realizaram diversas exposições, explorando a linguagem fotográfica e materiais alternativos. Suas temáticas eram reconhecidamente críticas e irônicas. Em sua configuração inicial atacava, principalmente, o mercado de arte. Porém, o objetivo do grupo não era contestar o comércio ou enfraquecer um sistema das artes recém definido, ele recusava que mercado ditasse as regras do que deveria ser feito em matéria de arte.

À guisa de conclusão, os dois projetos curatoriais, as obras apresentadas e as exposições resultantes mostraram em seus recortes específicos do tema *Corpo*, delineados, em um primeiro momento, como foi o da *Panorama 97*, pelo enfraquecimento que atingia as linguagens tradicionais. Por outro lado um outro sintoma se anunciava, através da produção de um sujeito-artista fragmentado, à procura de novos paradigmas e que encontrava em seu estar no mundo elementos para sua produção. A curadoria de Tadeu Chiarelli encontrou a expressão de um momento pontual, que rompia os limites da carne (de maneira simbólica ou factual) apresentando o *zeitgeist* que rondava, desde os anos 60, a arte brasileira.

Na experiência curatorial de Fernando Cocchiarali e Viviane Matesco, para a exposição *O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira*, foi necessário mais do que inventariar a extensa produção dedicada às reflexões sobre o corpo, mas perceber que somente as obras expostas não responderiam pela abrangência do tema que permitia uma série de mediações. Foi necessário apontar, dividir e subdividir os trabalhos. Foi necessário também organizar, dissertar, explicar e apresentar através de seminários, paletas e espetáculos as diversas reflexões contemporâneas sobre o corpo. A complexidade do evento mostrou que há muito para ser dito e visto. E o artista, elemento catalizador das transformações do mundo, segue com seu trabalho elaborando novas poéticas transversais ao seu corpo e, generosamente, as oferece ao nosso olhar.

Referências

Chiarelli, Tadeu (1997) *Panorama da Arte atual Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. CDD-06940981 CDU-069.7(082)(81)

Cocchiarali, Fernando & Matesco, Viviane (2005) *O corpo na Arte Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. ISBN:85-85291-55-9

Fundação Armando Álvares Penteado (1997) *Rosana Paulino* [Consult. 2011-08-20] Fotografia. Disponível em: http://www.fAAP.br/francais/hotsite/hotsite_somos_um/popup05.html

Itaú cultural (2005) *Exposição Corpo* [Consult. 2011-08-20] Fotografia. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/corpo/espaco03.cfm>

MUVI (2004) *Museu Virtual de Artes Plásticas: Nazareth Pacheco*. [Consult. 2011-08-20] Fotografia. Disponível em: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm

Rosana Paulino (2009) *Textos da minha autoria*. [Consult. 2011-08-20] Fotografia. Disponível em: <http://rosanapaulino.blogspot.com/2009/07/textos-de-minha-autoria.html>

Contatar o autor:

vgil.vgil@gmail.com

Autores

David Etxeberria

Carlos Murilo da Silva Valadares

Eugènia Agustí Camí

Marta Negre Busó

Juan Carlos Oliver Torelló

Juan Carlos Meana Martínez

Enrique Caetano Henríquez

Rogério Taveira

Àngels Viladomiu Canela

**SEPARAÇÃO
& HIPERCORPO**

3 – CORPO:

Um mundo sem gravidade: A libertação do corpo na obra de Sergio Prego

David Etxeberria

Espanha, Artista Plástico. Licenciado em Artes Plásticas (ESAD.CR),
Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias (FSCH/UNL),
Doutorando em História, Filosofia e Património da Ciência e da Tecnologia (FCT/UNL).
Professor na Escola Superior de Artes e Design, Instituto Politécnico de Leiria

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Neste artigo propõe-se uma discussão sobre a original abordagem do corpo enquanto objeto na obra de Sergio Prego. Procura-se compreender o jogo entre virtual e real que o corpo ocupa nas suas estratégias estéticas. Através da análise das suas obras mais emblemáticas, poderemos verificar a forma como estabelece um jogo entre dicotomias e representa, simultaneamente, um olhar sobre a definição do espectador face ao espaço e ao tempo.

Palavras-chave Sergio Prego, corpo, gravidade, efeitos especiais.

Title *A world without gravity: The release of the body in the work of Sergio Prego*

Abstract This article intends to debate on the original approach of the body as an object in the work of Sergio Prego. It seeks to understand the interplay between virtual and real than the body occupies in his aesthetic strategies. Through the analysis of some of its most emblematic works, we can verify the way the artist establishes a play between dichotomies and, simultaneously, represents a look at the definition of the spectator in relation to space and time.

Keywords Sergio Prego, body, gravity, special effects.

Introdução

A obra de Sergio Prego (1969, San Sebastian, Espanha) movimenta-se principalmente entre dois campos recorrendo, por um lado, a uma virtualidade permitida pelo uso dos meios audiovisuais mas sempre enquanto um mecanismo que regista o corpo e, simultaneamente, transforma as ações que sucederam num espaço e tempo real – sejam eles os subúrbios da cidade decadente pós-industrial, as autoestradas ou as estruturas institucionais do cubo branco. Por conseguinte, o seu interesse reside em produzir no interior de uma espécie de estruturas arquitectónicas onde cria ligações entre obra e espectador modificando esses próprios espaços através da mediação tecnológica do corpo e dos diferentes pontos de vista a que são sujeitos.

As suas produções apelam, transversalmente, à experiência corporal num sentido distinto daquele que estamos habituados. A transformação da nossa percepção, por exemplo na obra *Anti-after T.B.*, representa um exemplo daquilo que pode ser inicialmente interpretado como uma experiência de vertigem porém, Prego, recupera uma preocupação em alcançar a libertação do corpo através de uma nova forma de o movimentar, diligenciando novas metodologias para compreender o espaço e a sua aplicação. Desta forma, neste artigo iremos examinar alguns aspectos da sua obra na tentativa de demonstrar uma operação que recorre à inserção de um género de imaginação morfológica e que é, especialmente, visível em trabalhos como *Home*, *ANTI-after T.B.* ou *Cowboy Inertia Creeps*. Nestas obras, como veremos, estabelece uma ligação perversa, precisa, mas superficial sobre a distinção entre o corpo histórico e os *efeitos especiais* que podem transformá-lo noutros seres, transportando a representação do corpo para outras dimensões do possível.

1. Um passo em frente: A libertação do corpo

A estranheza e singularidade do projeto artístico de Sergio Prego recai, habitualmente, na criação de ilusões que, mesmo quando infantis, consistem em projetar realidades imaginárias sobre paisagens, sobre o seu entorno e, especialmente, sobre aqueles que as habitam. Estabelece um género de alteridade radical do lugar e, se por um lado, convida o espectador a repensar as condições e as possibilidades do impossível aqui e agora, por outro lado, gera distorções temporais onde o passado se confunde com o presente. Esta espécie de dislexia entre o acontecimento real e a sua existência prolongada é reinterpretada na linguagem audiovisual onde a (re)apresentação encaminha-nos numa análise que tende a definir a sua obra como uma reflexão sobre os paradoxos existentes entre o vivido e a recordação, entre os efeitos objetivos do corpo e a elaboração subjetiva da memória.

O virtual, num sentido alternativo, é caracterizado por Prego de uma forma particular e encontra-se intimamente relacionado com a capacidade de se ter acesso à natureza mítica da arte, à sua capacidade de fabulação através do símbolo e do significado. Este é um aspecto especialmente visível em *Cowboy Inertia Creeps* onde nos apresenta a ideia de virtual enquanto um *nó* na narrativa, um espaço fractal entre pensamentos e histórias recorrendo a uma montagem similar aos frames de uma animação, representando “o virtual como o não dito da afirmação, o impensado do pensamento” (Massumi, 1992: 46). Neste vídeo, rodado nas margens do rio Urumea em San Sebastian, a ruptura entre real e virtual é conseguida através da apresentação de um corpo que está aparentemente em repouso mas que adquire um movimento improvável, passando a deslocar-se velozmente, e de forma mecânica, ao longo de calçadas e barreiras de cimento (Figura 1).

Apesar do artista basco procurar rejeitar o rótulo de ser um artista que se

limita a trabalhar na relação entre o espaço e o corpo. Suspeita-se que por detrás de tal afirmação está uma limitação descritiva: *"Tudo tem uma relação com o espaço e o corpo. As esculturas de Serra também são produzidas em relação ao corpo, mas ninguém fala sobre isso"* (Aguilar, 2008). Desta forma, podemos antever que nas suas obras encaramos a forma como o corpo humano se liberta das restrições físicas e onde Prego se apresenta, enquanto *performer*, em situações bizarras. As leis da gravidade são temporalmente suspensas e possibilitam-nos descobrir um mundo sem os seus efeitos, um novo mundo onde as relações com o espaço e os movimentos do corpo são, necessariamente, reequacionadas.

Nas suas primeiras obras auxiliou-se de vários estratagemas técnicos, nomeadamente, a captação sucessiva de imagens do corpo imóvel em interação com fluídos, ou então, pela sua total ausência. Em *Black Monday* (Figura 2), por exemplo, esse efeito é conseguido através da criação de *"um anel de quarenta câmaras sincronizadas para capturar imagens de dezassete explosões desencadeadas dentro de uma fábrica abandonada em Bilbao"* (Wilson, 2007). Nestes trabalhos existe toda uma discussão que poderia ser planteada ao nível da capacidade de estabelecer um jogo entre o espaço e a relação entre o artista e o espectador, tendo como última finalidade o questionamento da estabilidade e do corpo escultórico. Este jogo apresenta-se numa esfera visual centrada no corpo que desafia as leis da física e do movimento, mas que fala também da caracterização do corpo como um mecanismo de circulação exterior à sua atividade.

Como Chuz Martínez afirma no catálogo da exposição da obra *ANTI-after T.B.*, Prego apresenta *"uma cápsula hermética e absolutamente condicionada pela sua história, por um lado, e pela sua realidade física por outro"* (Martínez apud Prego, 2004: 51). É neste sentido que a libertação que opera representa uma tentativa de encarar o corpo numa virtualidade que ainda não está totalmente formulada, de criar um plano de potenciais ligações que podem funcionar como metonímia na relação entre audiência e performer.

2. Criações entre a realidade e a ficção científica

A libertação do corpo na obra de Sergio Prego opera-se, desta forma, através da criação de um plano de jogo e da ideia de que as leis do espaço físico normal (como a gravidade) não têm porquê aplicar-se ao mundo da arte. Mas, por outro lado, se as suas obras se resumissem a meros truques técnicos, ou à exploração das leis físicas da natureza, as suas obras seriam demasiado óbvias e facilmente esquecidas. A cultura do imediato, tal como caracterizada por Gilles Lipovetsky, apresenta-nos um momento onde *"a velocidade, dizem, substituiu o vínculo humano, a eficácia da qualidade de vida (...) acabou-se a ociosidade, a contemplação, o deixar andar voluptuoso"* (Lipovetsky, 2011: 85). Assim, estas estratégias servem para explorar outras questões mais prementes da sociedade contemporânea funcionando, especialmente, como mediadoras de sensações corporais, ou seja, como ideias



Figura 1 Vídeo Still de Sergio Prego,
Cowboy Inertia Creeps (2004).

Figura 2 Vídeo Still de Sergio Prego,
Black Monday (2006).

de fantasia produzidas por corpos de carne e osso sujeitos à gravidade.

O mesmo sucede em *Home* (Figura 3), onde endereça um sinal que testemunha o constante avanço das novas tecnologias, da exploração do corpo-espaco e da desordem que daí advém. Ao investigar a dialética de possibilidades oriundas da ficção acaba por não representar um factor estranho à criação, dado que a tecnologia utilizada é sempre criada e controlada pelo próprio autor, mas a produção de uma nova perspectiva que nada tem nada a ver com a realidade. As suas obras têm elementos que remetem à ficção, mas o fascínio do espectador não se detém nos efeitos especiais iniciais mas na possibilidade de imaginar e experimentar formas diferentes de viver e de viajar no espaço e no tempo. Assim, apresenta-nos novas formas de colocar as estratégias tradicionais da narrativa fora de contexto "com base na ideia que o desejo – através da tecnologia – pode ser materializado, tornado visível e, assim sendo, realizável" (Sobchack, 2004: 45).

Regressemos a *ANTI-after T.B.*, onde T.B. representa as iniciais de Trisha Brown, uma das coreógrafas mais aclamadas a partir dos anos 60 do séc. XX precisamente por criar coreografias onde estabelecia relações entre a dança e a quebra da gravidade. Prego, recupera tais conceitos para se posicionar face ao espaço expositivo construindo uma instalação que recupera questões referentes à situação dos objetos e à definição do espectador face ao espaço. Esta obra "parte da situação onde seis pessoas caminham sobre as paredes para desenvolver todos os elementos que configuram e determinam o trabalho: uma performance que transforma a sala rekalde num platô e a ação é uma situação fílmica" (Prego, 2004:7), dado que o espectador apenas poderá experienciar o espaço da exposição em contraposição aos vídeos e não a performance *per se* (Figura 4).

As suas obras são, portanto, matéria viva e revelam um interesse particular na análise de questões relativas à nova materialidade da obra de arte, sendo questionável recuperar a noção *estética do desaparecimento* onde "a velocidade de vinte e quatro imagens por segundo do filme, revolucionarão a percepção e mudarão totalmente a estética" (Virilio, 2000, 24). Todavia, não podemos afirmar contundentemente que o vídeo enquanto *medium* artístico tenha alterado totalmente o mundo da arte, mas a ousadia de Prego reside na implementação sofisticada deste *medium*, e nunca apenas nos recursos da ficção ou da tecnologia, interrompendo o senso de realidade. Nas suas propostas, supera as leis da gravidade e transforma paredes em tectos sobre os quais caminha, trata o objeto artístico diretamente e a partir de métodos simples, recorrendo a situações banais onde as transforma noutra coisa, ou seja, "usa a descontinuidade de modo a conseguir continuidade" (Aguilar, 2008). Apresenta-nos um corpo mediado que é mais um *corpo de informação* do que um *corpo de produção* o que nos encaminha numa possível estética das relações.



Figura 3 Vídeo Still de Sergio Prego, *Home* (2002).

Figura 4 Vídeo Still de Sergio Prego, *ANTI-after T.B.* (2002).

Considerações Finais

O corpo tem persistido por séculos e séculos de prática artística. Tem sido investigado, revelado, anatomizado, cortado e aberto, torturado, executado e crucificado. Todavia, continua a apresentar-se como uma tensão extrema e como um "permutador de códigos" (Gil, 1997: 23). A sua representação parece-nos ser a fase seguinte da *body-art*, ou seja, nas obras de Sergio Prego o corpo não é uma presença demasiado concreta ou real, nem sequer um pedaço de realidade gravada em vídeo, mas um momento que privilegia a contingência e a intimidade.

Em suma, as suas obras apresentam de forma única uma batalha entre o corpo passivo e o corpo ativo proporcionando, simultaneamente, uma experiência individual de um espaço e de um tempo específico vivido mental e fisicamente. Destaca-se ainda a comunicação através de outros média num espaço que é qualificado pelo próprio corpo e não apenas através de um gesto. Assim, ao recorrer à sua total libertação, Prego encaminha-nos na (re)construção do sentido de lugar.

Referências

- Aguilar, Andrea (2008) *Sergio Prego: el artista que vuela*, El País (10/02/2008)
- Gil, José (1997) *Metamorfoses do Corpo*, Relógio D'Água
- Prego, Sergio (2004) *Atni-After T.B.* (cat. exp.), Sala Rekalde
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press
- Virilio, Paul (2000) *Cibermundo a política do pior* (Trad. Francisco Mendes), Teorema
- Wilson, Michael (2007), *Sergio Prego*, Artforum (April) [Consult. 2011-04-01] em <http://www.michaeljwilson.com/2007ArtforumPrego>

Contatar o autor:

david.etcheberria@gmail.com

O corpo como suporte nas linguagens artísticas eletrônicas

Carlos Murilo da Silva Valadares

Brasil, gravador. Graduado em Belas Artes pela UFMG, graduado em Computação pela Universidade Fumec, doutorado em Educação pela UFMG. Exerce funções na Serpro.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo O artigo aborda o uso de biofeedback em interações entre um usuário e arte digital, por meio de vestimentas interativas equipadas com sensores eletrônicos. As perspectivas teóricas são a estética da ação e as relações entre computadores, corpo e mente. A obra analisada será o “BioBodyGame,” de Rachel Zuanon e Geraldo Lima. As evidências encontradas apontam a obra como a um exemplo dos híbridos produzidos no encontro de artes visuais e tecnologias computacionais.

Palavras-chave Biofeedback, arte vestível, arte eletrônica, interatividade, arte contemporânea.

Title *The body as suport to eletronic artistic languages.*

Abstract This article discuss the use of biofeedback in interactions between users and digital art-objects, by interactive clothes with electronic sensors . The theoretic perspective are Aesthetics of action and the relationship between mind, body and computers. The object of discussion is “BioBodyGame,” by Rachel Zuanon e Geraldo Lima. The evidences configure the “BioBodyGame” as to a example of hybrids produced in the meeting between visual arts and technologies.

Keywords Biofeedback, wearable art, eletronic art, interactivit, contemporary art.

Introdução

O artigo discute a obra *BioBodyGame*, um artefato de arte eletrônico-digital que explora a utilização das emoções do usuário como elemento de comunicação com jogos digitais, por meio de sensores eletrônicos . O trabalho aplica o *biofeedback*, um conjunto de tecnologias para captar as reações neuromusculares do indivíduo, que em sua origem foi utilizado para finalidades terapêuticas. Experimentos estéticos desta ordem exemplificam as tentativas para a conversão do observador em participante ativo da obra, no que talvez se possa identificar elementos de estética da ação e performance do usuário. Os autores da obra em estudo se encontram em plena atividade criativa. Raquel Zuanon é doutora em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São

Paulo. É docente da área de design e pesquisadora no domínio de linguagens e tecnologias, computação vestível, computação afetiva e estimulação elétrica, tendo já participado de exposições de arte tecnológica. Geraldo Lima é designer de moda, e possui mestrado em Design pela Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo. Suas pesquisas estão relacionadas ao domínio das relações entre som e moda, arte e tecnologia.

1. Os jogos digitais nos encontros entre corpo, arte e máquinas

A apreciação da obra *BioBodyGame* aponta para de três vertentes poéticas contemporâneas: o corpo humano como condutor da obra de arte, a percepção das máquinas como instrumento de criação artística e os jogos como exercícios estéticos válidos. Iniciamos a discussão pela relação corpo e arte, particularmente por obras em que o corpo é suporte para a obra. Num primeiro momento, os artistas buscaram entender o corpo, caso de Etienne-Jules Marey, que em 1883 apresenta sua "Gymnast jumping over a chair", sequência de fotografias que registram os movimentos de um homem saltando sobre uma cadeira (Rush, 2006). No decorrer do século XX, a evolução das experiências estéticas, a conquista de maiores liberdades civis e as invenções da tecnologia proporcionaram um campo ampliado para a criação estética, abrindo caminho para o happening, a performance. Os dadaístas, por volta de 1915, dão início ao processo. Entre eles, Marcel Duchamp, em cuja afirmação "[...] tudo pode ser usado como uma obra de arte, inclusive o corpo [...]", reside a essência do uso da anatomia humana como vetor expressivo (Magalhães, 2010). Este conceito foi levado ao extremo por artistas como Joseph Beuys, que apresentou a performance "Como explicar imagens a uma lebre morta," em que o próprio artista permanece sentado em uma galeria, com o rosto besuntado de mel e coberto de folhas de ouro, enquanto conversa com uma lebre morta, deitada em seus braços (Lucie-Smith, 2006).

No contexto da arte, as máquinas, que em grande medida reproduzem as ações voluntárias dos membros humanos, passaram a ser entendidas como uma nova fonte de possibilidades criativas e ampliação das capacidades sensoriais. Mas foi no século XX que se tornou possível elaborar objetos artísticos baseados em tecnologias eletro-mecânicas. No tempo presente, as iniciativas estéticas neste domínio têm-se concentrado nos autômatos controlados remotamente, nos robôs que atuam autonomamente e nos artefatos eletro-mecânicos acoplados a seres humanos, que nos interessa particularmente. Os autômatos de controle remoto comportam aquelas máquinas cujo comportamento é controlado a distância, por intermédio de sinais de rádio, luz infravermelha ou sinal transmitido por cabos. Os artefatos do tipo 2 incluem os robôs de comportamento autônomo. Suas habilidades são determinadas pelo código de instruções inserido em sua memória de processamento. Os artistas têm procurado integrar robôs em suas obras, mas a principal dificuldade tem sido a concepção dos



Figura 1 e 2 Em cima: roupa contendo sensores.

Em baixo: usuário jogando por meio da interface do *BioBodyGame*. Fotos de Rachel Zuanon e Geraldo Lima, 2009.

programas, por serem escrito em linguagens de programação que utilizam intensamente cálculos matemáticos e lógica de programação.

A terceira categoria da lista contempla os artefatos eletro-mecânicos acoplados a seres humanos. Estes artefatos representam a confluência de diversas disciplinas, incluindo robótica, neurociências, eletromecânica e biomecânica. Este engenhos têm sido utilizados até mesmo para substituir, auxiliar ou reparar órgãos humanos, como é o caso do desenvolvimento de olhos artificiais, que captam as imagens na frente do usuário e as levam para o cérebro, função que, por alguma razão, os olhos do indivíduo não são mais capaz de executar. A obra 'Mood Tail', de autoria de Wei-Chieh Tseng (2010), é um exemplo deste tipo de objeto maquinal. A obra consiste em uma calda humana, semelhante ao rabo de um cachorro. O artefato é vestido pelo sujeito, como um cinto. A ideia é que os indivíduo consiga expressar emoções à semelhança dos cães, utilizando a linguagem de abanar a cauda.

2. BiobodyGame: jogos e emoções no trânsito entre ciência e arte

Como instrumento digital, o *BioBodyGame* pode ser considerado um exemplo de artefatos vestíveis, que atuam a partir da captação das reações fisiológicas do indivíduo. A obra é um computador acoplado a interfaces biométricas, tudo inserido em uma roupa semelhante a um casaco, que o usuário veste para poder interagir com um videogame. A roupa contém sensores que capturam os sinais neurofisiológicos do usuário, que são interpretados por um programa, cujos resultados interferem no desempenho do jogador no jogo. As Figuras 1 e 2 apresentam a roupa e um usuário em interação com a interface do *BioBodyGame*.

O *BioBodyGame* atua por meio da comunicação direta com o público e pela interação com o usuário, que consiste em avisar ao jogador qual é seu estado emocional e orientá-lo a mudar seus níveis de ansiedade e tensão (Zuanon e Lima, 2009). O público é informado sobre o estado do jogador por meio de leds fixadas ao computador vestível, que acendem e mudam de cor em função da intensidade da estresse do usuário. Os sinais luminosos obedecem à seguinte escala: azul para estado extremamente calmo e focado; verde para calmo e focado; amarelo para tenso, não focado e nervoso; vermelho para extremamente tenso, não focado e nervoso (Zuanon e Lima, 2009). A comunicação do *BioBodyGame* com o usuário ocorre por meio de elementos eletromecânicos que causam vibrações na roupa, junto às costas do jogador. Se o usuário demonstrar estar estressado, a roupa emite com vibrações leves. Se o usuário apresentar estresse intenso, a roupa responde com vibrações mais fortes (Zuanon e Lima, 2009). As vibrações cumprem a função de avisar ao usuário que é necessário se acalmar, e voltar ao estado emocional de calmo, focado e relaxado. Se o usuário não reduzir sua tensão emocional, o jogo ficará lento e não será possível atuar sobre ele. Um dos jogos utilizados para a obra foi uma corrida de carros.

O *BioDodyGame* reúne duas instâncias bastante representativas para a produção estética recente: o reconhecimento dos jogos como novo campo de exploração artística e a captura das reações emotivas dos indivíduos. A aceitação dos jogos digitais como campo de expressão artística não nos deve surpreender, pois as novas formas de criação no domínio digital certamente ocasionariam o deslocamento para suportes e dimensões diferenciadas. Se os jogos digitais eram outrora considerados objetos exclusivamente do domínio do entretenimento, podem agora ser entendidos como ambientes interativos que portam valores estéticos. McLuhan entende que 'Jogos são modelos dramáticos de nossas vidas psicológicas, e servem para liberar tensões particulares' (1964 :265). Portanto, a implementação de jogos como objetos de arte deve se expandir no sentido de ampliar a interação neurológica e fisiológica com o jogador.

A técnica de mapeamento das atividades neuromusculares e emoções do usuário como motor operacional do jogo é denominada biofeedback. O *biofeedback* é uma técnica originalmente concebida para aplicações terapêuticas. Consiste em utilizar instrumentos eletrônicos ou eletromecânicos para recuperar informações neuromusculares de um indivíduo por meio de sensores, com o principal objetivo de auxiliar pacientes a recuperarem o controle voluntário de suas funções musculares ou de outra ordem físico-mental (Neves Neto, 2010). Existem diversas variantes desta técnica, com utilização de instrumentos e objetivos bastante diversificados, que podem tomar nomes como computação afetiva, ou computação vestível, entre outros. O *biofeedback* tem atraído a atenção dos desenvolvedores e pesquisadores em jogos de entretenimento e educacionais. De igual modo, artistas têm se empenhado em produzir objetos digitais, acoplados a instrumentos de *biofeedback*, para a exploração de novas possibilidades na interação ser-humano-máquina.

A convergência entre jogos e tecnologias de *biofeedback* concretiza a ideia dos objetos como extensões de nosso corpo, e da arte como manifestações qualificadas de nossas propriedades sensoriais. McLuhan reforça essa percepção, ao dizer que '[...] boa parte de nossa audição se faz através da própria pele [...]', e que '[...] a era da eletricidade nos introduz num mundo em que vivemos, respiramos e ouvimos com toda a epiderme [...]' (1964 : 143). No jogo, o jogador passa a ser um elemento, não mais um mero participante. Encontramos aí aproximações com a performance, onde a linguagem expressiva encontra-se no agir. A obra de arte será então o processo, um fenômeno pertencente à estética da ação, que não se repetirá de forma idêntica, único em sua breve existência.

Conclusão

A obra *BiobodyGame* nos remete diretamente a alguns dos aspectos mais proeminentes da produção artística contemporânea. Encontramos nela a interatividade, que segundo Grau, '[...] desafia a distinção tanto entre criador e observa-

dor quanto entre status de uma obra de arte e função de uma exposição' (2007). A obra também nos informa da velocidade como fator de superposição das ideias em nossa sociedade tecnológica. Bauman aponta estes sintomas em sua definição de modernidade, atribuindo a ela uma '[...] insaciável sede de destruição criativa [...]', e em sua necessidade de '[...] "limpar o lugar" em nome de um "novo e aperfeiçoado" projeto [...]', tudo em nome da '[...] maior capacidade de fazer o mesmo [...]' com mais eficiência e rapidez (2001). O *BioBodyGame* suscita então uma consideração importante para qualquer tentativa de entendimento da produção artística tecnológica contemporânea: sejam benéficos ou não, os fatores relacionados ao universo das máquinas digitais podem ser controversos, mas a arte contemporânea deverá, obrigatoriamente, lidar com eles, e oferecer respostas da forma que lhe for possível, para seu uso e entendimento. Consideramos então que obras como *BioBodyGame* oferecem, efetivamente, algumas respostas a este conjunto de questionamentos estéticos e conceituais.

Referências

- Bauman, Zygmunt (2001) *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Grau, Oliver (2007) *Arte Virtual da ilusão à imersão*. São Paulo, Unesp: Editora Senac.
- Lucie-Smith, Edward (2006). *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes.
- Magalhães, Mônica Ferreira (2010). *Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica*. Tese defendida na Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Doutorado em Estudos Linguísticos, Niterói.
- McLuhan, Marshall (1964). *Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding media)*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Neves Neto A. R. (2010) "Biofeedback em terapia cognitivo-comportamental." *Arq Med Hosp Fac Cienc Med Santa Casa São Paulo*. 55(3): 127-32.
- Rush, Michael (2006). *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução de Cássia Maria Nasser - São Paulo: Martins Fontes.
- Zuanon, Rachel e Lima, Geraldo (2009). *Computador Vestível Afetivo Co-Evolutivo # 3 - BioBodyGame*. Catálogo da Exposição *Gameplay*.

Contatar o autor:

carlosmurilos@gmail.com

Los lugares intermedios del cuerpo

Eugènia Agustí Camí

Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes, professora no Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona

Artigo completo submetido em 4 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumen Montse Carreño nos muestra las diferentes vertientes en que el cuerpo toma lugar. Inquieta y receptiva a los recursos de las nuevas tecnologías vierte sobre el contenedor cuerpo cuestiones que incitan a reflexionar sobre la identidad, la apariencia y el nomadismo de manera metafórica.

Palabras clave cuerpo, memoria, metáfora, nomadismo, apropiacionismo.

Title *Monte Carreño: the mediate places of the body*
Abstract: Monte Carreño shows us different scopes where the body takes place. The body is like a container of her peculiar use of new technologies, an instance to place questions on identity, appearance and nomadism.

Keywords body, memory, metaphor, nomadism, appropriationism

Montse Carreño (1970) es artista y profesora del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Vive y trabaja en Barcelona. Su obra ha sido presentada en diversas exposiciones en Barcelona, Berlin, Dakar, Londres, München, Reykjavík y Shangay.

El cuerpo de la memoria

En el año 2002, Montse Carreño especulaba en el contexto de su trabajo *Espectros de la carne* sobre la percepción externa de los otros hacia uno mismo y viceversa, cotejando ambas visiones e insistiendo en la imagen de proyección hacia el exterior. Cuestionarse los límites entre lo que se considera interno cuando pasa a ser externo ya aparecía entonces en forma de cuerpo reflejado, tal que contenedor que recoge una identidad simbólica según sus necesidades de confirmación identitaria. La memoria es la constancia de la naturaleza córporea como depositaria de significados. Así, su imagen se reafirmaba en la pantalla acristalada del monitor, cuál espejo de la tecnología, que acompañará a menudo sus proyectos.

Resulta ineludible hablar de ubicación y de las relaciones que se suceden encadenadas del interior hacia el exterior y recíprocamente, siendo el cuerpo

lugar y motivo de documentación y comunicación, metamorfoseado en *medio*, como testigo de la realidad circundante. Me pregunto si son asociables *La imagen mariposa* (Didi-Huberman, 2004) y *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Braidotti, 2005). Como artista es la mariposa que se transforma y adapta según requiera: al medio turbulento, al intempestivo, al plácido y relajado, y sabe camuflarse modificando su color circunstancialmente. Ciertamente es hartamente interesante observar su evolución.

Desde *El Jardí de les despulles* (2003) hasta *Transfusion.me/Casos de altruismo extremo* (2008), apreciamos unas coordenadas que articulan una gráfica imaginaria: en el eje de las ordenadas encontraríamos los medios tecnológicos y en el de las abcisas la reafirmación de su temática, en calidad de sujeto *nomade*, como promueve Rosi Braidotti (2004). Durante el paseo por *El Jardín* vamos descubriendo un desmembramiento entre la rutilante floresta (figura 1). La floración enigmática deja entrever unos brotes de color exultantes, procedentes de órganos sanguinolentos, rosáceos y violáceos, de una impertinencia irreal que magnetiza. Anulados por esta fijación visual, transitamos lentamente entre lo macabro y lo inevitablemente bello. El *tempo*, compuesto digitalmente, es el de una supuesta ficción victoriana donde la naturaleza invadirá al cuerpo desmembrado cuál vestigio.

Una sensación comparable acontece al recordar los pasajes de la *Antichità Romane* de G.B. Piranesi (1784): las ruinas de una civilización magnificada y potenciada por hábiles cambios de escala que multiplicaron la veracidad de esos restos. Tales fueron edificados en base a escoger selectivamente motivo a motivo, y reproducidos por incisiones penetrantes de aguafuerte que atravesaron el cobre de la mano del arquitecto. Montse Carreño nos invita a deambular entre sus despojos que afloran como señas de algo material o inmaterial. Rescata de nuestra memoria, como en su día hizo Piranesi, un universo donde las situaciones y las personas no siempre son reversibles. En ambos casos el documento impreso —salvando medios y siglos de distancia— conduce a un simulacro, a una complejidad que pasa por ser interpretada a los ojos espectadores como indicio que infiere la verdad de lo supuestamente real. Su jardín se aparece como un espejismo, con la hiperdefinición que los medios digitales conceden y toman, apropiándose del carácter de los cuerpos, vísceras animales y especies vegetales. En su caso no hablamos de una ficción fotografiada sino de una reconstrucción mediante el escáner, la apropiación digital más analógica, que la hace todavía más exultante. La captura de los cuerpos reales le permite mantener un rango de veracidad proporcional al artificio que construye: pétalo a pétalo, miembro a miembro, van siendo ubicados en esta escenografía mesurada al milímetro, retomando el abandono monumental evocador, hasta llegar al sepulcro siniestro socavado bajo los cimientos de *Dipositat el cos* (2003) (figura 2).

La imagen de las ruinas de Piranesi es una meditación sobre la perennidad,

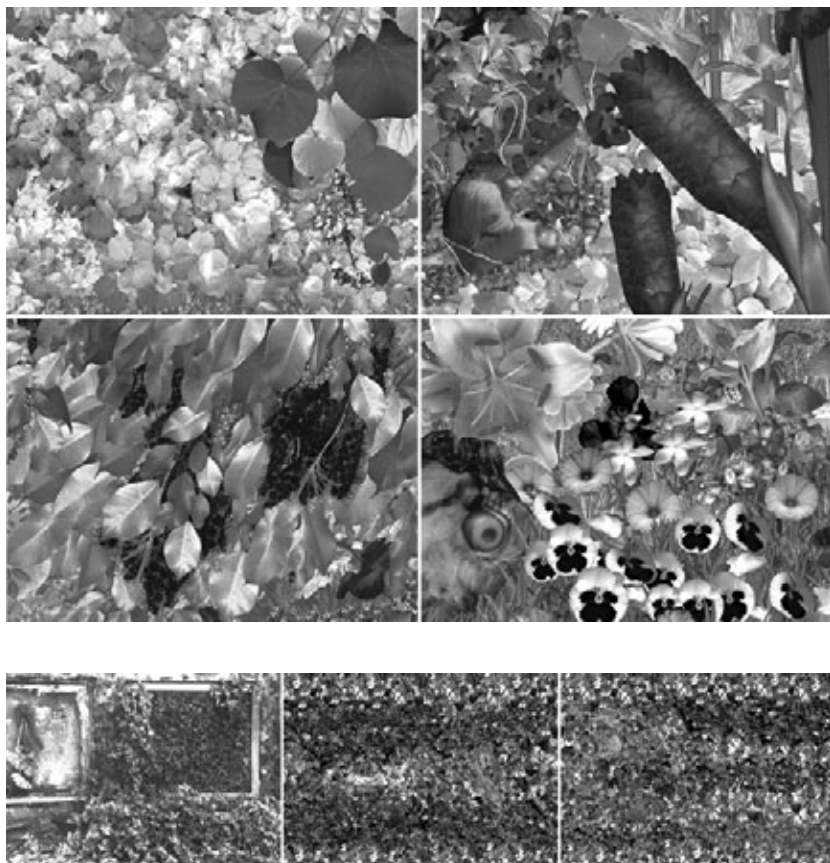


Figura 1 Montse Carreño (2003) *El Jardí de les despulles* (*El Jardín de los despojos*). *Detalles*. Impresión digital UV en vinilo. Edición de 2 ejemplares. Producción y edición de las obras *Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. Imágenes cedidas por la artista.

Figura 2 Montse Carreño (2003) *Dipositat el cos* (*Depositado el cuerpo*). *70 × 100 cm / ud tríptico*. Impresión digital UV en vinilo. Edición de 2 ejemplares. Producción y edición de las obras *Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. Imágenes cedidas por la artista.

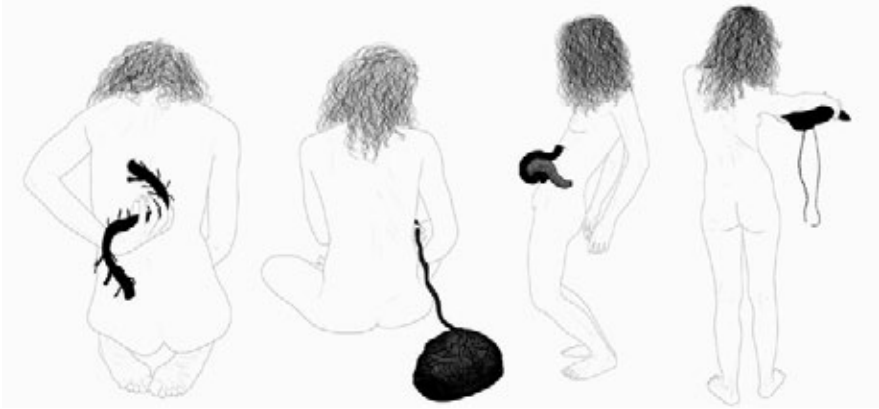


Figura 3 Montse Carreño (2008) *Cuerpo desorganizado*.
Serie de doce dibujos digitales de gran formato (170 × 110 cm).
Fuente: imágenes cedidas por la artista.

sobre la identidad que perdura en el interior del monumento. El lugar es arqueología en Piranesi, cuerpo en Carreño. Para ambos el lugar es a la vez drama y decorado del drama. Entre la hiperrealidad de los nuevos medios que la artista domina y las facetas apropiacionistas que los definen *per se*, observamos su desenvoltura para generar una narrativa y un lenguaje propios, reflejos desde la tecnología de los diferentes niveles de la experiencia. El lugar de este particular jardín que se hace público al ser visible, pone de manifiesto una paradoja en sus manos: cargado de significación resulta a la vez profundamente anónimo. Como espacio público adquiere valor de metáfora, de liberación de creatividad, un punto de encuentro inspirador.

Público versus privado

Los dibujos de *Cuerpo desorganizado* (2008) exponen el cuerpo donante que se desprende de sus órganos, en un imposible ejercicio de donación completa (figura 3). Como lectora deleuzeana, toma su expresión «cuerpo desorganizado» y se interroga: ¿Cómo hacerse con un cuerpo sin órganos? Deleuze y Guattari proponen un cuerpo sin constancia, de presencia múltiple, donde el organismo se deshace y abre a otras conexiones, hacia una corporalidad de límites imprecisos. El cuerpo deviene mecanismo de representación: por ser sujeto y objeto simbólico. Carreño lo propone a su vez como transmisor de flujos, energías e intensidades, como entidad biológica y biosocial. Constituye el *leitmotiv* de su discurso, en relación a nuestra existencia como seres sociales. Ser sujeto conlleva negociarse con paradojas materiales o simbólicas, conjuntos de normas y prohibiciones, o formas de representación cultural colectivas.



Figura 4 Montse Carreño (2008) *Blood machine*.

Instalación de medidas variables.

Fuente: imágenes cedidas por la artista.

«Doname tu sangre, transfúndete, usa más tu sangre, recícla, expande, regenera o fabricate de nuevo», con esta llamada inauguraba la exposición *Transfusion.me/Casos de altruismo extremo* (2008). ¿Cuál es el impulso que mueve a un individuo a procurar el bien ajeno aun a costa del propio? Desde esta acción la artista abre un debate sobre la alteridad y la capacidad del altruismo: promueve a los asistentes a situarse en circunstancias que no son las propias. La idea de un cuerpo que *(des)articula* sus órganos vitales hacia el exterior se torna estrategia para ser o devenir otro, organizando un acto en beneficio de terceros.

Con la acción colaborativa que emprende en paralelo, las intervenciones en los espacios públicos van también posicionándose en su sensibilidad artística. En *Casos de altruismo extremo*, su activismo en Palma (Mallorca) y posteriormente en Madrid, tiene como objetivo impulsar la donación de sangre: la transferencia de fluidos entre cuerpos. Entretanto el espacio público de la calle, los pasillos transitados del Banco de Sangre, o el recinto del autobús habilitado para las donaciones, recuperan el valor de lugar «para el arte» que lo exhiben ahora en formato de lección altruista. Este pretexto creado con una clara finalidad sugiere múltiples interpretaciones, Carreño agrega la suya, subliminalmente provocativa.

En la exposición encontrábamos la instalación *Blood machine* y el vídeo que documenta la *performance* anterior. Un circuito cerrado de 36 bolsas para recogida de plasma sanguíneo simula una máquina para fabricar sangre (figura 4). Suspendidas a dos niveles de altura, las superiores contienen anilina roja que tiñe por goteo controlado el supuesto suero de las inferiores. El dispositivo incorporaba un filtro de agua conectado a la corriente, activando el fluido y repartiéndolo a su vez el colorante. Transcurridos los días, incrementaba su intensidad de transparente a rojo. La instalación se completaba con brazaletes serigrafiados con pictogramas que la artista regaló a quienes contribuyeron con su donación. En *Blood Machine*, como artefacto emulador de la realidad, la artista despliega nuevamente su faceta *nomade* en esta variante intrínseca motor de todo cuerpo, asociando este giro al ámbito de lo clínico. Los pliegues de la memoria corporal subyacen bajo su llamada «fabricate de nuevo» y se expanden en nuevas fórmulas de relaciones para sí y hacia los otros.

Conclusión

Destacaríamos en la obra de Montse Carreño su lúcida narrativa donde se evidencian tres nociones: El cuerpo como sujeto: el yo íntimo; El cuerpo como objeto: como realidad exterior; y El cuerpo como principio de alteridad: como conducto de relación interpersonal y social. Desde la plasmación de lo orgánico a la proyección del cuerpo en los ámbitos sociales, o desde cuestiones en torno a la identidad hasta la presencia del desnudo, en toda su obra la imagen del cuerpo actúa como pensamiento. Su representación se proyecta en medios como el dibujo, la instalación o el vídeo, explorando que «en los cambios de información de lo interno con lo externo, lo interesante son los espacios intermedios» (Braidotti, 2004).

Referencias

- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Colección Libertad y cambio. Diferencias. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona.
- Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal, S.A. Madrid.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *La imagen mariposa*. Mudio & Co. Barcelona.

Contatar a autora:

euagusti.ub@gmail.com

El cos, construccions artificials

Marta Negre Busó

Espanha, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Barcelona. Artista visual e professora universitària.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resum L'article analitza obres d'Aziz + Cucher, Inez van Lamsweerde, Keith Cottingham, artistes que, partint de la fotografia digital, treballen el tema del cos humà per fer evident la problemàtica del món tecnològic. A través del simulacre, presenten retrats i nus que juguen amb l'ambigüitat entre el que és natural i el que és artificial.

Paraules claus fotografia digital, cyborgs, collage digital, Aziz + Cucher, Inez van Lamsweerde, Keith Cottingham.

Title *The body: an artificial construction*

Abstract This article analyses works by Aziz + Cucher, Inez van Lamsweerde and Keith Cottingham, who work on the topic of the human body by means of digital photography in order to show the main problems of the technological world. Through simulation they show portraits and nudes that play with the ambiguity between what is natural and what is artificial.

Keywords digital photography, cyborgs, digital collage, Aziz + Cucher, Inez van Lamsweerde, Keith Cottingham.

Introducció

L'aparició de la imatge digital ens condueix cap una pèrdua de consciència del que és *verídic* i del que és *ficció*. Els procediments extrafotogràfics trenquen la relació directa entre el referent i la imatge que en resulta, oferint la possibilitat de *veure coses noves i veure-les de maneres noves* (Lister, 1997: 56): la tecnologia permet crear una imatge versemblant sense la presència del model. Curiosament, certs fotògrafs que treballen amb tècniques digitals s'endinsen en temàtiques pròpies de la fotografia tradicional, com el nu o el retrat, no tant per atènyer les seves convencions, sinó per tractar problemàtiques del món tecnològic. Aquestes representacions no parteixen d'un model concret, almenys en la seva totalitat, sinó que són construccions realitzades mitjançant la manipulació o la introducció de dades a l'ordinador. Tanmateix no evidencien el muntatge, sinó tot el contrari, perquè situen la seva obra en el terreny del simulacre, l'àmbit creatiu on més poden jugar amb l'ambigüitat entre ficció i realitat, entre el que és natural i el que no ho és.

Cyborgs fotogràfics

La representació del cos humà ha estat una constant històrica en l'art occidental, i amb la introducció de la fotografia no ha minvat. El retrat propicia una relació triangular entre el subjecte, el fotògraf i l'espectador. Però, amb la fotografia digital apareix un quart element: els codis binaris, és a dir, darrera la imatge resultant no té perquè haver-hi el referent real. Si explorar la identitat del ser representat no és possible, aleshores, què revelen aquestes fotografies?

La fascinació pels robots i andròides ha estat recurrent des de l'antiguitat. El cos mecànic, ja representat pel robot Talos en la mitologia grega, ha anat transformant-se fins arribar als nostres dies en forma de *cyborg*:

Una criatura híbrida, composta d'organisme i de màquina. (...) Els cyborgs són éssers híbrids posteriors a la segona guerra mundial, compostos, en primer terme, d'humans o d'altres criatures orgàniques darrera la disfressa –no escollida– de l'alta tecnologia", en tant que sistemes d'informació controlats ergonòmicament i capaços de treballar, desitjar i reproduir-se (Haraway, 1995: 62).

La ciència ficció contemporània està plena de *cyborgs*, que mesclen ambigüament la naturalitat i l'artifici. La medicina moderna tampoc en suposa una excepció: és habitual l'acoblament de maquinària a l'organisme humà, entretant els avenços de la genètica permeten la il·lusió de materialitzar el somni de la immortalitat. Neix d'aquesta manera un nou concepte: el post-humà, que ens condueix cap a terrenys incerts. Els artistes que revisem utilitzen les imatges digitals per aprofundir en aquests aspectes, precisament amb una tècnica on també hi ha la dicotomia entre autenticitat i artificio.

És el cas d'Inez van Lamsweerde que explora la representació de la figura humana retocant fotografies de cossos de dones i nenes, proposant un imaginari femení totalment inquietant. Inez van Lamsweerde manipula certes parts del cos per aconseguir figures artificials, robòtiques i desposseïdes d'atributs sexuals. En l'obra *Thank you, Trighmaster o Kim (1993)* combina fotografies de models amb cossos de maniquins, generant figures híbrides en les quals l'acabat brillant i plàstic del cos artificial es confon amb la pell humana. El tronc és hieràtic i fred, les parts sexuals són llises i sense pèls, com si la sexualitat en fos absent. Enfront les estètiques de l'abjecció, potencia una visió escèptica i allunyada de qualsevol aspecte visceral que *exclou la interioritat en benefici de perifèries i d'extensions a conquerir* (Baqué, 2004: 214). Crear un cos perfecte, però completament inútil.

Per la seva banda Aziz + Cucher presenten uns retrats en què els orificis han estat esborrats. En la sèrie *Dystopia (1994)* (Figura 1) el forats del nas, la boca i els ulls estan recoberts d'una membrana de pell que unifica tota la cara. La fesomia és tractada digitalment, suprimint els trets distintius de l'individu i situant-lo en un escenari descontextualitzat, cosa que afavoreix un aspecte més escultòric que humà. Les membranes d'aquests rostres fantasmagòrics són una



Figura 1 Aziz & Cucher (1994) *Maria*, sèrie
Dystopia. C-Print. Aziz & Cucher (2008a).

mena de protecció vers l'exterior, a l'encop que un element castrador i mortífer. Així, privats de les seves capacitats sensorials, se situen al costat de l'ablació. La fredor del seus cossos parla d'un ésser inaccessible al dolor i al plaer, qüestionant la seva condició sexual. En aquest sentit, és representativa l'obra *Faith, Honour and Beauty* (1992) on homes despullats sostenen, de forma imponent, una arma, un ordinador o un bat de beisbol, mentre que dones nues exhibeixen un mirall, un bol amb fruita o un infant. Les figures, que semblen estàtues clàssiques, també tenen les parts sexuals esborrades. Irònicament, aquests cossos blancs i asexuals, porten objectes que s'atribueixen de forma convencional al gènere masculí i femení, fent un clara denúncia a la ideologia W.A.S.P. americana, en la qual l'home i la dona blanca desenvolupen un rol concret dins una societat higiènica, pulcra i moralment *correcta*.

D'altra banda, l'obra *Chimeras* (1998) (Figura 2) mostra fotografies amb unes formes orgàniques de difícil identificació. La morfologia recorda la unió de diferents membres d'un cos fent referència al títol: Quimera és una criatura mitològica formada per un cap de lleó, ventre de cabra i cua de drac. Els éssers creats, però, semblen reals; la fotografia els dota d'aquesta veracitat. Podrien haver estat fets en un laboratori, com si de noves formes de vida es tractés, però han estat realitzats per un *software* d'ordinador. Aquí s'intueix el seu interès per



Figura 2 Aziz & Cucher (1998) *Chimera #1*.
C-Print. Aziz & Cucher (2008b).

la biotecnologia. Les figures d'Aziz + Cucher són una mena de criatures del tipus Frankenstein, però que amaguen les seves sutures, generant la possibilitat d'una metàfora: la creació de noves formes de vida artificial. El collage digital els permet elaborar una al·legoria d'un món que es modifica al ritme dels avenços tecnològics. Els seus éssers futuristes –una mena de fetus de l'avenir– no són mostres, sinó que temptegen amb les possibilitats d'una ciència fascinant i també aterrador. De fet, aquesta visió de la genètica ha propiciat que artistes com Aziz + Cucher i Van Lamsweerde presentin un paradigma nou del cos humà, allunyat de l'abjecció pròpia dels anys vuitanta; els seus cossos *amorfes* replante-gen la qüestió del que és natural i el que és artificial.

El collage també està en la base del treball de Keith Cottingham. La sèrie fotogràfica *Ficticious Portraits* (1990-92) (Figura 3) crea imatges virtuals a partir de formes estretes de dibuixos anatòmics, imatges de revistes i motlles de cera o fang de la pròpia cara de l'artista. Keith Cottingham uneix les parts digitalment, afegint-hi textures artificials (pèls, pell, cabells, etc.) a fi que el collage acabi semblant un retrat verídic. En les imatges apareixen adolescents que expressen irònicament l'èxit i l'ideal de joventut de la societat americana. La composició recorda les pintures del flamenc i del barroc. Els personatges són adolescents i amb gran semblança entre ells. El detall o l'aparent fidelitat de la imatge, així

El fals realisme d'aquests treballs *no ens revela a nosaltres mateixos sinó a les nostres invencions, i això ens produeix fascinació i nàusees* (Fontcuberta, 1997: 51). Aquestes fotografies exemplifiquen l'afirmació de Jeffrey Deitch: *La generació dels nostres fills podria molt ben ser la última generació de "purs" humans* (Deitch, 1992).

Referències

- Aziz + Cucher (2008a)
Chimeras [Consult. 2011]
http://www.azizcucher.net/1994_5.php
- Aziz + Cucher (2008b)
Chimeras [Consult. 2011]
<http://www.azizcucher.net/1998.php>
- Baqué, Dominique (2004)
Photographie plasticienne, l'extrême contemporain. París: Éditions du Regard.
 ISBN: 2-84105-177-3
- Deitch, Jeffrey (1992)
Post human exhibit catalog essay 1992-93. [Consult. 2011-08-29].
 Disponible en <http://www.artic.edu/~pcarroll/PostHuman.html>
- Fontcuberta, Joan (1997) *El beso de judas*.
 Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1480-7
- Haraway, Donna J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*.
 Madrid: Ediciones Cátedra.
 ISBN: 84-376-1392-2
- Keith Kotttingham (2004) *Fictitious Portraits - Constructed Photographic Images*
 [Consult. 2011] http://www.kcott.com/art/art_pages/92/92a.html
- Lister, Martin (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
 ISBN: 84-493-0409-1

Contatar a autora:

martanegre@ub.edu

Corporalidad y espacio. Representaciones del cuerpo en la fotografía de Juan José Gómez Molina

Juan Carlos Oliver Torelló

Espanha, fotografía. Licenciado en Historia del arte, doctorando.
Universidad de las Islas Baleares, Departamento de Ciencias
Históricas y Teoría del Arte.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumen El presente artículo pretende analizar uno de los últimos trabajos fotográficos de Juan José Gómez Molina, Los Despliegues de la piel, haciendo referencia tanto a sus relaciones con sus anteriores propuestas en el ámbito del fotoconceptualismo español como con aspectos vinculados a la representación del cuerpo en la obra de otros artistas contemporáneos.

Palavras-chave Despliegues de la piel, representación del espacio corporal, Huellas y recorridos, Juan José Gómez Molina, fotoconceptualismo.

Title *Corporeality and space. Representations of the body in the photographs of Juan José Gómez Molina.*

Abstract This article analyzes recent photographic works of Juan José Gómez Molina, deployments of the skin, making reference both to its relations with its earlier proposals in the field of Spanish photoconceptualism as aspects relating to the representation of the body in the work of other contemporarian artists.

Keywords Despliegues de la piel, Representation of body space, Huellas y recorridos, Juan José Gómez Molina, Photoconceptualism.

Los Despliegues de la piel

En uno de sus últimos trabajos fotográficos, Juan José Gómez Molina retomaba la raíz conceptual de propuestas que empezó a desarrollar a principios de los años setenta, vinculadas al interés por la representación del espacio corporal mediante las relaciones entre la temporalidad de las acciones y una nueva exploración de fragmentos y detalles del cuerpo, concebidos como mapas continuos de procesos vitales y sus itinerarios minuciosos sobre la representación de la piel. La extensa obra del fotógrafo, estructurada por medio de series cronológicamente dilatadas, mantienen como eje de distintas reflexiones la tradición de

representación y conocimiento del cuerpo humano: los nexos entre el tiempo y las huellas que este deja sobre la superficie, los gestos y movimientos del cuerpo como evidencias y rastros de comunicación de un *sujeto político*, el tratamiento mediático de la representación corporal o la relación semántica entre lenguaje corporal y gesto gráfico. Entre todas éstas, pretendemos concretar en la serie fraguada a finales del 2006 y comprendida bajo el título *Despliegues de la piel*, cargada de un denso y heterogéneo sentido de la relación entre fotografía, dibujo y escritura, y de la cual no terminaríamos acotando su amplia significación sin poder apreciarla como prolongación de un conjunto de exposiciones fotográficas y materiales audiovisuales que, publicados en revistas como *Zoom* o *Nueva Lente*, y plenamente inmersos en los inicios del conceptualismo en España, irían concretándose hacia 1976 como *Huellas y recorridos*.

Los *Despliegues de la piel*, expuestos por primera vez de forma póstuma en el Hospital Real de Granada en 2008, nos muestran un conjunto de cinco fotografías de gran formato donde distintos fragmentos de un mismo cuerpo, especialmente torsos, aparecen fusionados en un único escenario como imágenes panorámicas que aúnan un recorrido visual cíclico.

En las tres primeras imágenes (Figuras 1, 2 y 3), la estructura de la fotografía queda delimitada por un torso femenino desplegado, donde unos primeros positivos sobre papel, en los que ya se han efectuado un conjunto de fusiones y transformaciones digitales, sirven de soporte para trazar un conjunto de marcas y huellas de pintura gestual, por un lado, y trazos lentos que recorren la fotografía delimitándola numéricamente, como rutas en proceso de formación que buscan tanteando el cauce adecuado para poder conocer el territorio. El soporte fotográfico actúa siempre como condicionante formal de la acción gráfica, como lo haría el mismo cuerpo como soporte en la anterior serie de *Huellas y recorridos*. De esta manera, excepto en la última imagen (Figura 4), todas las fotografías incorporan la presencia de un elemento gráfico que se suma a la imagen, ya sea mediante el dibujo o la escritura (Figura 5). El autor vuelve a conferir importancia conceptual a la conjunción e hibridismo de procesos artísticos, incluyendo al mismo tiempo referencias a la relación entre cuerpo y escritura, tema que les ocuparía en varias de sus últimas propuestas.

En una primera lectura, el grado de manipulación digital que observamos en los *Despliegues* abre camino a una suerte de cuerpo desnaturalizado y virtual, próximo a las representaciones de autores como Keith Cottingham, Aziz+Cucher, Anthony Aziz u otros que han utilizado la fusión y arrastre de píxeles para trastocar la imagen cuerpo sin perder lo ilusorio de la textura fotográfica. El interés por reflejar fotográficamente la capacidad de absoluta transformación corporal junto el mismo deseo de generar un doble tecnológico, un símil superficial que esconda la transformación, parecen estar en la base de los planteamientos, a título de ejemplo con analogías formales indiscutibles,



Figuras 1, 2 y 3 Fotografías de Juan José Gómez Molina, de la serie *Despliegues de la piel*, Madrid (2006).



Figuras 4 y 5 Fotografías de Juan José Gómez Molina,
de la serie *Despliegues de la Piel*, Madrid, (2006).

de diseños como *Skin for Prosthetic Head* de Sterlac. Pero los cuerpos de los *Despliegues* no obedecen tanto a este paralelo iconográfico de una transformación o evolución tecnológica del cuerpo; más bien, y en una segunda interpretación mucho más acertada, estos frisos continuos y cíclicos de piel pueden entenderse en la órbita de las preocupaciones ya vigentes en las *Huellas y Recorridos* (Figuras 6 y 7), la representación fotográfica del fluir del movimiento corporal, el interés por comprender lo dinámico de su desarrollo y actividad espacial (articulando continuas citas a la historia de la cronofotografía, a los trabajos de Jules Marey y Edward Muybridge), no como fragmentos congelados de una acción concreta que descubre nuevas formas en el cuerpo, ni como superposición de instantes cruciales en el desarrollo de un acto, sino como un flujo formal que perturba la misma configuración de contorno y límites del cuerpo para dejar constancia de una acción. El soporte fotográfico se convierte en un “organismo vivo”, un sustituto representativo del *cuerpo fluyente* que condiciona la acción gráfica:

El soporte sobre el que se expande la acción del dibujante es un órgano vivo. Desde la pintura del paleolítico, la pared, el papel, el cuerpo ofrece resistencias y permite desplazamientos rápidos y eficaces. Es límite y horizonte de sus brazos (Gómez Molina, 2007: 17).

Siempre ligado a una concepción neoconceptual, la obra fotográfica de Gómez Molina no abandonaba los temas, recurría a ellos en momentos cronológicamente distantes bajo condicionantes técnicos y estéticos distintos, entendiendo que un mismo acto de concreción plástica cobra un nuevo y más hondo sentido en un contexto distinto. En las primeras *Huellas y recorridos*, el autor se interesaba explícitamente por la “conversión del cuerpo en topografía” (Gómez Molina, 2004: 18) al tiempo que empezaba a desarrollar su interés por el desenvolvimiento de la corporeidad en un espacio medible, mensurable, dispuesto para ser conocido y explorado. Más tarde se harán más explícitos sus intereses por las relaciones entre los *Despliegues* y lo que el autor consideraba representaciones “eficaces”, dibujos provenientes de la tradición de representación anatómica, médica o filosófica, donde el cuerpo era precisamente un terreno que, observado y memorizado, podía sistematizarse gráficamente (Gómez Molina, 2007).

En los *Despliegues* ahondaba mucho más en lo corpóreo de la piel y su visión como “escenario de representación” (Gómez Molina, 2007: 17), mientras se perdía la seriación y el carácter secuencial propia de las *Huellas y recorridos* quedando mucho más patente la preocupación por representar cierta densidad epidérmica mediante capas, sucesivas veladuras de pigmentos que estratificaban levemente los grados de opacidad para dejar entrever, bajo el telón de la piel, el complejo subterráneo de una orografía vertical. La representación de la piel acabó siendo, como lo fue en su momento para autores como John Coplans o Robert Davies, un terreno sobre el que actuar fotográficamente y descubrir el interés por

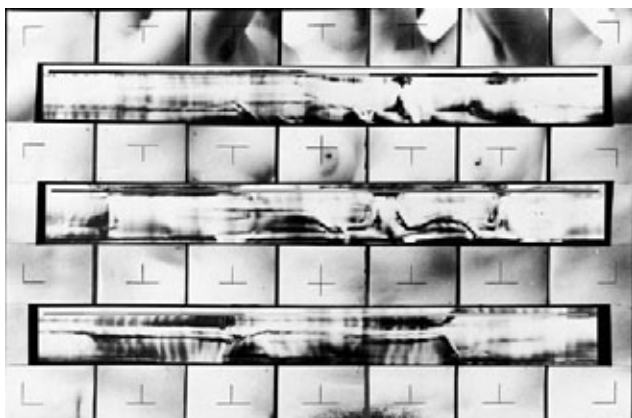


Figura 6 Fotografías de Juan José Gómez Molina, *Huellas y recorridos*, Madrid (1972).

Figura 7 Fotografías de Juan José Gómez Molina, *La piel en la mirada*, Madrid (2000).

explorar nuevas configuraciones formales (Ewing, 1996), moverse por lo inhóspito de sus irregularidades a través de lo fragmentario. Precisamente en aquella parte del cuerpo donde se evidencia la superficialidad, en lo epidérmico, parecía actuar la representación más fructífera: *La piel humana es una situación extraña de convertirse en lo más profundo y lo más superficial* (Gómez Molina, 2004: 39). Como sucedía en anteriores trabajos del autor, en las series que denominó *La piel en la mirada* (Figura 8), las heridas, marcas, arrugas o manchas de torsos y fragmentos corporales acababan ofreciendo un margen de “desplazamiento para el retrato” (Ramírez, 2003: 106), cobraban un protagonismo procesal más allá de sus connotaciones psicológicas.

Nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es el espacio.

Una visión que pretenda dar sentido a la representación del cuerpo en los *Despliegues de la piel* ha de comprender como en ella se conjugan numerosas problemáticas, algunas ya planteadas originariamente en el seno del conceptualismo, que atañen tanto a la transformación de lo corporal en lenguaje y herramienta de significación y sentido, como al desarrollo de todos los aspectos que puedan dejar entrever un espacio cambiante y temporal: “El cuerpo se mueve como un sistema de lenguaje, y el lenguaje como un sistema atávico de relación hasta esquemas antropológicos” (Gómez Molina, 2002: 20). Sobre él descansan desde movimientos de una incipiente “tecnología política” de los gestos, como ya sucedía en el caso de la captación de las manos en un discurso religioso en *Persistencia de las estructuras del lenguaje*, hasta nociones de corporalidad y espacialidad vinculadas a la reflexión filosófica contemporánea del cuerpo como estructura dinámica y esencialmente espacial: “Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo,... nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es el espacio” (Merleau-Ponty, 1984: 165).

Referencias

- Ewing, William (1996) *El cuerpo*.
Fotografías de la configuración humana.
Madrid: Ediciones Siruela.
- Gómez, Juan José (2001) *La piel en la mirada*.
Madrid: Centro Cultural Conde Duque.
- Gómez, Juan José (2004)
La piel en la mirada. 2.0. Catálogo.
Oporto: Centro Portugués de Fotografía.
- Gómez, Juan José (2007)
La Representación de la representación.
Madrid: Editorial Cátedra.
- Gómez, Juan José (coord.) (2002)
Máquinas y herramientas de dibujo.
Madrid: Editorial Cátedra.
- Maurice Merleau-Ponty (1984)
Fenomenología de la percepción.
Barcelona: Editorial Planeta.
- Mira, Enric, (1991)
La vanguardia fotográfica en los años setenta en España. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante.
- Ramírez, Juan Antonio (2003)
Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.
Madrid: Ediciones Siruela.

Contactar o autor:

joancarlesoliver@gmail.com

El cuerpo ausente: De la negación del cuerpo al espacio deshabitado

Juan Carlos Meana Martínez

Espanha, artista visual. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo (Pontevedra).
Professor e investigador. Licenciado en Bellas Artes e doctor em Bellas Artes.

Artigo completo submetido em 11 de agosto
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumen El escultor Juan Loeck realiza la obra *Molde de mi cuerpo* (1995) en la que construye un molde, en solitario, de su propio cuerpo. Desde la negación a reproducir el positivado del molde, da importancia al espacio que el cuerpo ausente ha dejado en el molde. Resulta ser una pieza fundamental para comprender la relación que establece entre el molde y el original en toda su obra. En el año 2009, entrega este molde de forma altruista a la facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

Palabras clave Molde, cuerpo, negación, proceso, donación.

Title *Juan Loeck, the absent body: from the body denial to the unhabited space.*

Abstract The sculptor Juan Loeck performs the work "Mold of my body" (1995) where building by himself a pan of his own body. From a refusal to play the positivism of the mold, gives importance to the absent body space left in the pan. Turns out to be a cornerstone for understanding the relationship established between the mold and the original in his work. In 2009, provides this mold in a selflessly to the Fine Arts Faculty of Pontevedra.

Keywords Mold, body, denial, process, donations.

1. Presencia-ausencia

Si acudimos a la tradición cristiana, base simbólica de nuestra cultura, hay una continua reincidencia en el hecho de jugar con la dualidad de presencia o ausencia del cuerpo. Esto configura el eje fundamental para establecer el juego de visibilidad e invisibilidad al que toda creencia sobre lo trascendental ha de aludir: Cristo resucitado sería la más evidente, pero podríamos pensar en el cuerpo de Lázaro, que una vez fallecido es dotado de vida y devuelto a lo mundano, sin que se muestren posteriores relatos sobre su destino, y habiendo hecho el camino a la inversa, desde la ausencia de los muertos a la presencia real de los vivos.

El caso que mostramos se inserta en esta dualidad articuladora de sentidos y base de toda significación simbólica. Se trata de un trabajo escultórico en el que el autor realiza un molde en solitario de su propio cuerpo al completo, y que ha



Figura.1 J. Loeck, *Molde de mi cuerpo*, 1995.
El artista elaborando su obra. Foto Itziar Ezquieta.

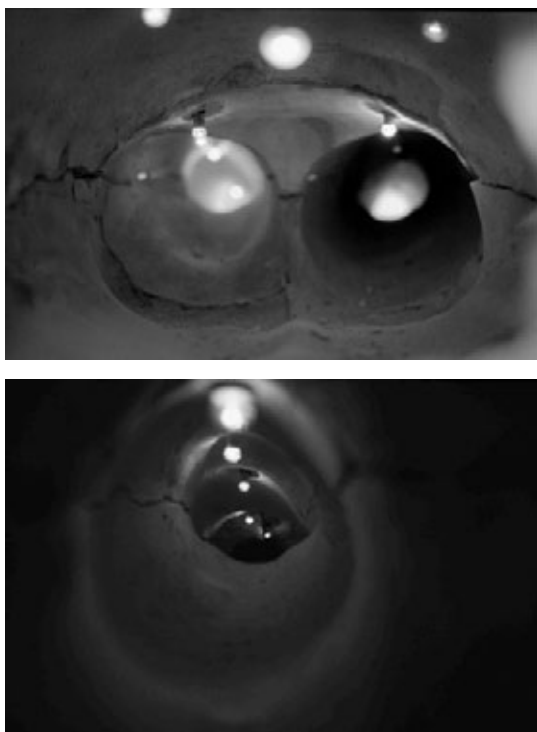
de servir como base de experimentación para posteriores intervenciones sobre el mismo. En ausencia del cuerpo y de cualquier posible réplica material, lo expuesto es el molde con sus diferentes fragmentos y sobre una estructura que, a modo de mesa de operaciones, le sirve al escultor para seguir trabajando, introduciendo luces en diversos orificios que son realizados sobre el propio molde.

Hay en la presencia de este molde una alusión directa al contenedor del cuerpo en su doble visión de molde matriz, que ha albergado el cuerpo antes de su nacimiento, de su expulsión a lo real; y, por otro, de ser mostrado como sarcófago contenedor de un cuerpo que no está presente pero sobre el que mantiene una relación de pertenencia a la espera de su vuelta, ruina y huella del momento de fusión entre molde y cuerpo (Figura 1).

Desde la práctica artística más contemporánea podríamos encuadrarlo dentro de aquellas que tienen al cuerpo como motivo pero con la particularidad no tanto de interesarse por lo abyecto, sino por “el cuerpo como sobra... que entiende el cuerpo mismo como algo *dejado*” (Hernández-Navarro, 2006: 64), produciéndose “un proceso de progresivo borramiento de la imagen-cuerpo” que incide en la representación del cuerpo como “ruina de la existencia” (Hernández-Navarro, 2006: 65).

2. La experiencia límite del molde.

Todo molde alude, en su propia naturaleza, a una posibilidad de reproducción, es decir, de hacer copias que se puedan poner en circulación, algo muy propio de nuestra sociedad de consumo donde cualquier objeto puede ser reemplazado y reproducido infinitamente, donde la fecha de caducidad se puede ir sumando



Figuras 2 y 3 J. Loeck, *Molde de mi cuerpo* (1995). Interior del molde. Fotos Ángel Marcos.

y prolongando en las diferentes reproducciones de los objetos hasta el infinito. Sin embargo, por otro lado, podemos pensar en lo efímero y estado de ausencia al que llegaremos con nuestra propia desaparición, dado que el cuerpo, en su carnalidad, no resistirá el paso del tiempo pero sí lo hará el propio molde, que permanecerá como testimonio de un cuerpo que hubo y que, pese a la presencia del molde, será biológicamente imposible de volver a reproducir, a llenar de carne, a ser encarnado.

Este juego enlaza con toda la tradición de la vanitas que desde el barroco ha tenido un protagonismo en nuestra cultura, y que nos muestra una imposibilidad en la lógica de la reproducción del molde. Se pone al límite una experiencia tan clásica como la reproducción de una obra mediante la realización de un molde, pero siendo el cuerpo el protagonista, y la carne humana el material al que nos hace referencia. La lógica, tanto de la reproducción como del juego y proceso de los materiales que existen en lo escultórico – barro, molde de escayola, cera, bronce – queda en entredicho al ser, precisamente la carne, aquello que falta, el material imposible de reproducir y de hacerlo perdurar.

El proceso escultórico cobra todo su sentido desde la negación a la reproduc-

ción, al rechazo al positivado, a la interrupción en la lógica reproductora de los materiales, ofreciendo una resistencia que pone el acento más en el proceso que en el proyecto final. La posterior manipulación por parte de los estudiantes incide en este aspecto procesual de la manipulación, con la lógica resistencia del material y que hace de la estructuración formal el eje de la experimentación.

Se juega entonces, ante esta negación e imposibilidad de lo carnal, con mostrar alumbrando el interior del molde que, de otra forma, no hubiera sido posible su visión, dada su oscuridad, y que nos lleva a pensar en la propia oscuridad que nuestro cuerpo alberga en su interior. El molde actúa así también como metáfora de la sombra, del lado oscuro de nuestro ser que tiene que ver con aquello que no controlamos, con el material que por inconsciente se nos escapa y con el que es posible trabajar. Actúa, desde la lógica lacaniana, como parte de lo Real, que nos pone siempre ante al vacío frente a la mediación de lo Simbólico.

El hecho de alumbrar nos remite al acto primigenio del nacimiento, es decir, de ver el cuerpo ausente que se ha formado en el interior del útero materno y ha permanecido oculto hasta su alumbramiento. Dar a luz es poner en luz un cuerpo que permanecía oculto y, a su vez, dejar el hueco vacío de un cuerpo expulsado, hecho que podemos entender como acto de iniciación en el camino de la propia muerte. Remitiéndonos a lo escultórico, donde molde y objeto unen su relación y van cobrando, posteriormente, independencia, podemos entenderlo como un acto iniciático del propio proceso escultórico.

Las reproducciones fotográficas del interior del molde que de forma fragmentaria se han dado a conocer en publicaciones (Figuras 2 y 3), nos remiten a cavidades terrestres, oquedades en el magma geológico que el paso del tiempo y la insistencia de diferentes agentes y fenómenos ha hecho posible. Pero también nos llevan a pensar en la iluminación que se realiza del interior de nuestro cuerpo cuando, mediante la introducción de minúsculas cámaras de uso médico, nos permite conocer aquello que permanece oculto a nuestra propia visión. La experiencia de la visión que se nos plantea es de total extrañamiento ya que nadie conocemos el interior de nuestro cuerpo, siendo una entelequia abstracta que se limita al nombre de los órganos; pero no hay una fisonomía interior particularizada en imágenes y, tan sólo se puede dar parcialmente en la experiencia médica, dada su especializada fragmentación o en alguna experiencia visionaria de tipo espiritual difícilmente compartible.

En esta misma lógica de pensamiento no es de extrañar que el escultor Juan Loeck, haya realizado a lo largo de su trayectoria profesional, innumerables obras y ensayos con el hielo como material. Un material, que no es sino un estado físico del agua, que requiere unas condiciones determinadas de conservación y que sirve precisamente para hacer perdurar la carne y los cuerpos. Este escultor gira permanentemente en esta dualidad de presencia-ausencia, como si el momento mismo de la aparición se fuera a producir en cualquier instante.

El molde para este escultor no es solamente importante como medio de reproducción de un original, sino que indagando en ese espacio, distancia o fractura que se produce entre el cuerpo original y el propio molde, acabará encontrando la propia idea duchampiana de *inframince*. Esta idea vuelve a poner en juego aquello que sutilmente se escapa, que es prácticamente imperceptible, y que no tiene una presencia preponderante pero está.

Realizar un molde del propio cuerpo es una acción que lleva continuamente a pensar en esa distancia de cuerpo y molde, de original positivo y de matriz negativa, pero donde la propia imposibilidad de dar construcción carnal a nuevas reproducciones lleva al escultor a tratar el molde como una pieza única, como si el propio molde se tratara como una obra única a la que dotar de visibilidad, convirtiéndolo en un positivo del propio cuerpo, cobrando independencia del original. Se trastoca así el sentido mismo del molde como pieza de tránsito del proceso escultórico para, a través de su manipulación, convertirlo en una obra única.

En este sentido J. Loeck nos advierte de dos de sus aportaciones a todo este campo de trabajo sobre el molde:

- Sustituir el cuerpo humano por el icono de escayola, con todas las connotaciones específicas que conlleva, culturales, académicas, sociales.
- Ahondar en la búsqueda de lo infra "semidelgado", pudiendo ver el exterior y el interior del molde indagando en los puntos de vista y su relación con el espectador (Loeck, 2010: 21).

3. La donación del cuerpo.

En una última lectura e intencionalidad del artista hacia este ensayo y obra abierta que plantea, vemos que el molde es donado a la Academia, en concreto a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo (España), siguiendo un protocolo de donación de cuerpos propio de las facultades de medicina (Figura 4 y 5).

Este acto generoso, no exento de cierta ironía, introduce un elemento añadido a la lectura de la obra permitiendo otro estrato más en sus sentidos. Se nos habla en el protocolo de donación, convenientemente firmado por el artista y el representante legal de la entidad receptora, de aspectos propios de lo corporal, aludiendo a la escultura como si de un cuerpo humano se tratara. Así en el punto uno del protocolo se menciona a la *familia* de los donantes de obras plásticas; en el punto dos se alude a la *dignidad* con la que se ha de tratar la pieza escultórica; y en el punto cuatro se menciona el *uso y utilidad*, que llegado el caso y considerándose su pérdida de función han de ser destruidas.

La escultura de este molde cobra estatus de cuerpo dedicado a la docencia y experimentación por parte de los estudiantes que se están formando en un proceso de aprendizaje que permite la confrontación con los procesos de construcción del molde. Se dan aquí elementos que consideramos esenciales en la elaboración y contemplación artística.



ESTADO DE ESPAÑA



UNIVERSIDADE DE VIGO
FACULTAD DE BELAS ARTES - PONTEVEDRA
DATA 20 MAI 2003
ENTRADA
NOME

PROTOCOLO DE DONACIÓN DE OBRA PLÁSTICA*

- Se garantiza a los donantes de obras plásticas y a su familia que éstas serán tratadas con respeto para evitar deterioros innecesarios.
- Durante las peticiones que se realicen, los estudiantes serán supervisados por los profesores, tratando las solicitudes con el máximo cuidado y dignidad.
- Los alumnos sólo podrán que la obra que van a estudiar han sido donadas para la docencia y la investigación de una forma altruista.
- Las obras se ubicarán en aulas de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, comprometiéndose la entidad receptora a mantenerlas en su recinto, mientras se demuestre su utilidad. Una vez se considere que ha perdido su función, deberán ser destruidas.
- La donación de obras de arte es un regalo único, irrevocablemente altruista, un acto desprovisto de cualquier tipo de compensación económica. El artista cede a la Universidad de Vigo cualquier derecho de imagen o propiedad intelectual sobre la obra.

Yo Juan Ángel Loeck Hernández, de cuarenta y nueve años de edad, con DNI 13.729.291, domiciliado en la ciudad de Pontevedra, de profesión Escultor, hago donación de la obra titulada "Molde de mi cuerpo" de 1995, a la Universidad de Vigo para que sea utilizada en la ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN DE LAS BELLAS ARTES.

Testigo



Tpo: ISABELA SÁNCHEZ

Firma del donante



SILVA A LOECK JUAN

Testigo



Tpo: GABRIEL CASTRO

* Este documento se ha registrado en el protocolo de donación de obras de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo.



Figuras 4 y 5 J. Loeck, *Molde de mi cuerpo*, 1995.
Documento de donación y colección de reproducciones de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Foto: Juan Loeck.

En primer lugar la relación con lo físico. Hay un juego con lo material y su forma que es la base de toda obra escultórica. La forma es portadora de significados y permite en la confrontación con el espectador generar sentidos.

En segundo lugar esta confrontación física con el espectador nos habla de una relación de seducción, de atracción del mismo hacia la obra que posibilita la creación de un vínculo en el que tanto espectador, en este caso estudiante, como creador, en este caso artista docente, experimentan una suerte de transformación. El artista deja el molde de su cuerpo y en el devenir de la confrontación con el espectador establece una relación cuerpo a cuerpo que tiene tanto que ver con la confrontación física como con la seducción más sensual.

El molde es así como la piel del cuerpo del artista, prestándose a ser acariciada y a la experimentación más seductora que todo acto de creación lleva implícito.

Transformarse es una consecuencia de la actuación artística, es decir es ir cambiando a través de la forma. La forma se presenta cargada de sentidos que se ponen en juego con la presencia del espectador. Éste los activa, los pone en juego al dar completud a la iniciativa del artista de crear y establecer vínculos a través de la obra, dándose una relación que oscilará entre el moldearse y el amoldarse.

Conclusiones

En la creación del molde lo que se produce es una negación a construir el positivado del mismo, dando así importancia al vacío que se genera en el interior del molde. La apariencia entera de cuerpo frente a una visión parcializada del interior, nos lleva a pensar en un interior del que difícilmente podemos tener una visión completa y clara. Se trata de una obra que en ausencia del cuerpo nos lleva a interrogarnos por nuestro interior en el sentido material, a modo de como lo hace la medicina cuando introduce cámaras dentro de nuestro organismo. Y en otro sentido, despertando ante la visualización de las cavidades y oquedades interiores del molde, interpretaciones metafísicas y poéticas.

Referencias

Hernández-Navarro, Miguel Á. (2006)

La sombra de lo real: El arte como vomitorio, Institució Alfons el Magnànim. Diputación de Valencia.

Loeck Hernández, Juan (2010), "Retirado X revisión," *Catálogo Sala X*, Vicerrectorado de Pontevedra, Universidad de Vigo. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Vol. 4, pp. 42-63.

Loeck Hernández, Juan (2010) *1:1*. Catálogo. Ferrol (A Coruña): Centro Torrente Ballester.

Loeck Hernández, Juan (1997) *Observador, testigo*. 1996-97. Catálogo. Udal Kultur Etxea. Basauri (Vizcaya). Enero-febrero 1997.

Loeck Hernández, Juan (1996) *Durante un ciclo do porco, 1983-95*. Catálogo. Casa das Artes, Concello de Vigo.

Moraza, Juan Luís (2011) "El deseo del artista" in Carmen Gallano, *El Deseo. Textos y conferencias*. Madrid: Colegio de Psicoanálisis de Madrid, pp. 79-106.

Contactar o autor:

jcmeana@uvigo.es

De Juan Bordes a Javier Marín: Convergencias y paralelismos en la reinención escultórica del cuerpo humano

Enrique Caetano Henríquez

Espanha, escultor e artista plástico. Doctor en Bellas Artes pela Universidad de Sevilla. Profesor do departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas da Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Artigo completo submetido em 5 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumen Este artículo explora los signos de concordancia formal, temática y conceptual que presentan las experimentaciones plásticas de los escultores Juan Bordes y Javier Marín en torno a la interpretación del cuerpo humano desde una óptica deliberadamente transformadora e innovadora. El análisis se centra en el uso y lectura del cuerpo fragmentado, compuesto y des-compuesto en continuo desarrollo, evidenciando el punto álgido del proceso creativo dentro del taller.

Palabras clave Escultura, cuerpo, reinención, fragmentación, experimentación

Title *From Juan Bordes to Javier Marín: Convergences with and parallelisms to the human body sculptural reinvention*

Abstract This article explores the formal, thematic and conceptual signs in accordance with the artistic experimentation of the sculptors Juan Bordes and Javier Marín on the human body's interpretation, from a deliberately transformative and innovative perspective. The analysis focuses on the use and the understanding of the fragmented, composed and decomposed body, in constant development, highlighting the crucial point of the creative process in the studio.

Keywords Sculpture, body, reinvention, fragmentation, experimentation

Introducción

El cuerpo humano ha sido sujeto de todo tipo de manifestaciones artísticas a lo largo de la historia, siendo refugio y pretexto arquetípico para expresar recurrentemente el sustento formal de las intenciones creadoras y reproductoras más diversas.

A lo largo de este artículo exploraremos el modo en el que los escultores coetáneos, aunque muy distantes geográficamente, Juan Bordes (n. 1948, Gran Canaria, España) y Javier Marín (n. 1962, Ciudad de México, México) han abordado su discurso plástico en torno a la figura humana como metáfora del sufrimiento y la angustia del propio acto de vivir. Las semejanzas entre sus lenguajes resultan evidentes en muchas ocasiones, no significando más que la influencia lícita que los artistas ejercen sobre sus trabajos. Aunque los definen distintas sensibilidades de modelado, la influencia de Bordes sobre la obra de Marín queda patente sobretodo, en la manera de abordar la composición escultórica a partir de la fragmentación, aspecto en el que nos centraremos.

El estudio toma como ejes de referencia una serie de parámetros comunes a la producción de ambos artistas, tales como: La deformación intencionada de la anatomía combinada con la dislocación del movimiento, la indagación fisonómica, el uso del cuerpo fragmentado, la seriación compositiva de cuerpos, o las huellas epiteliales del proceso de ejecución como elementos integrados. Igualmente señalaremos la importancia que estos artistas dan al proceso de trabajo dentro de la intimidad escenográfica del taller.

1. El cuerpo como metáfora. De la tradición a la reinención

El sentido y significado de la utilización del cuerpo como referente artístico a lo largo del tiempo y las culturas nunca ha sido unívoca. Las novedosas interpretaciones que Bordes y Marín hacen del cuerpo como campo de expresión, no están exentas sin embargo, de un arraigado y profundo conocimiento de los cánones clásicos como punto de partida para transgredir, infringir y manipular ese orden hacia una reinención actualizada del cuerpo humano como contenedor y mensajero de ideas universales:

La figura humana ha sido el principal soporte de ideas artísticas en todas las culturas, pues nuestro cuerpo las comunica sin más diccionario que el alma del que mira. Por esta razón, el artista ha ocupado gran parte de su formación académica en estudiar la forma humana (Bordes, 2003: 13)

A la vez que reverencia y ridiculiza las poses atormentadas y miradas de sufrimiento con que se representan por ejemplo, las figuras de imaginaria religiosa, y puesto que su punto de vista es siempre ambivalente, Bordes afirma la validez de la estratagema implícita en toda representación humana del natural. Debido a esta ambivalencia frente a las tradiciones heredadas, oscila entre la sinceridad del deseo humanístico a la hora de representar desnudos monumentales como creaciones inspiradas y lo opuesto, es decir, el conocimiento de lo falso que puede ser un gesto convencional o una expresión (figura 1).

Marín sin embargo parece mantener más arraigada su herencia clasicista -muchos hacen analogías de su obra con Miguel Ángel o Rodín (Lara, 2008)-,



Figura 1 Juan Bordes (1980-83), Maniqués.
Poliéster tallado, altura: 100 cm. (Santana, 1992: 66).

Figura 2 Javier Marín (2004), Columna (Detalle).
Resina y alambre, Plaza Juárez, Ciudad de México
(Jiménez, 2007).

aunque quizás esto sólo sea en apariencia formal, en su conocimiento de la anatomía o en el movimiento como principal preocupación de su lenguaje narrativo. Para él, esto sólo es el punto de partida, la materia prima a partir de la cual comenzar a transformar y mancillar a sus personajes, como puede observarse en sus composiciones de fragmentos, donde la corporeidad múltiple se amalgama en un *cuerpo de cuerpos* que transmite el mensaje atroz de la angustia atormentada de sus obras (figura 2).

Al fusionar pasado con presente, estos artistas recrean diferentes modos de pensarnos y representarnos, proponiendo nuevos significados, creando incertidumbre y desasosiego, haciéndonos *dudar de nosotros mismos, para que nos reconstruyamos a partir de nuevas premisas, siempre en función de la variable humana* (Noreña, 2007).

2. El cuerpo fragmentado. Cirujanos plásticos

Uno de los signos más característicos de estos autores es la manera en la que abordan la deformación intencionada de la anatomía combinada con la dislocación acentuada del movimiento en sus figuras. Nunca por desconocimiento anatómico, muy al contrario, por la necesidad emocional y expresiva de la distorsión como mensaje en sí mismo.

Bordes dedica un análisis más sereno al estudio de los rostros, de actitud abstraída y melancólica, en contraposición a la enérgica y vigorosa expresividad de sus cuerpos, manteniendo entre ellos una fisonomía familiar, como si compartiesen un mismo ADN.

Una de las mayores similitudes en la trayectoria de ambos artistas radica en el uso recurrente del concepto de fragmentación del cuerpo y su posterior reconstrucción. Bordes construye sus figuras por trozos, sellados a fuego, mediante una construcción directa, cual collage, como si de un cirujano se tratase. La trasgresión que asumen sus figuras realizadas en gran parte con termoplásticos, dejan visibles las suturas soldadas de los despieces, potenciando una especie de retícula de varices que rezuman al exterior la anatomía interior (figura 3). A menudo, el propio autor ha declarado que considera *el cuerpo como un sudario de nuestra propia historia* (Rose, 1989: 23). Esta lectura del cuerpo marcado, casi re-dibujado, viene siendo a lo largo de su trayectoria, una especie de cuaderno de campo que documenta su evolución.

La seriación compositiva de cuerpos fragmentados es aún más evidente en el caso de Marín, quien conjuga a base de torsos, cabezas y extremidades exentas que se maclan y relacionan entre sí, un glosario de identidades múltiples donde sus partes, los miembros que las componen, conforman la esencia de cada conjunto. Cada marca, cada ensamble, cada decisión al fin y al cabo, está llena de mensajes y contenido. Para él es importante mostrar el proceso de trabajo tanto propio como de sus colaboradores en cada alambre, grapa o estructura que sus-



Figura 3 Juan Bordes (1986-89), *Colosos*.
Termoplástico, altura variable (Santana, 1992: 85).

Figura 4 Javier Marín (2008), *Chalchihuite (Detalle)*.
Resina y alambre (Didier, 2010).

tentan sus composiciones, así como las cicatrices superficiales de las diversas reproducciones por moldes que utiliza. De este modo, las huellas epiteliales del proceso de ejecución se tornan en elementos integrados en las obras, creando una dualidad entre representación y acción (figura 4).

Es por tanto fundamental para entender la obra de estos dos autores, la importancia narrativa de la piel de sus esculturas, pues para ambos, en ella residen los sentimientos así como las sensaciones. Muestran una textura prácticamente fisiológica, orgánica, fruto de un largo proceso manual y físico, en el que se acaba insuflando cualidades vitales.

3. El taller: paritorio de almas

Para este tipo de artistas, el espacio de trabajo pasa a ser, tanto un lugar de creación, como de recreación. Las esculturas, los materiales y las herramientas, se integran con el escenario en el que habitan, no pudiendo disociarse los unos del otro, incluso del propio artista. Tal es la implicación de cada uno de estos elementos con la totalidad, que su conjunto, en cada momento, es verdaderamente la esencia de la obra, una eterna obra en continuo desarrollo.

En el interior del angosto y lúgubre taller de Bordes se materializan lo que él llama *batallas constructivas* (Bordes, 2005), donde se materializan esculturas posibles, así como sus reflexiones. Mediante la exposición *Teatro de operaciones: fotografías 1975-2003* realizada en Madrid, el artista muestra las imágenes fotográficas de las constantes transformaciones que sufre el estudio en el que se suceden dichas batallas, dándonos una idea de su proceso de trabajo y de su personalidad inquieta. Documentar esos procesos, a veces efímeros, y esa escenografía del trabajo marcado por una anarquía intuitiva, ha sido una constante en su trayectoria, capturando momentos y experiencias creativas (figura 5), probablemente más sublimes que los mostrados convencionalmente al público.

Para Marín, sin embargo, el taller es una gran factoría. Algo parecido a un plató de cine. De estética industrial, su estudio, amplio y luminoso, está al servicio de la monumentalidad de sus esculturas (figura 6). Al contar con colaboradores habitualmente, la intimidad da paso a una actividad jerárquica de trabajo en equipo, donde confluyen iniciativas diversas dirigidas y tamizadas por el autor. Recuerda a un contemporáneo taller de Rodín. Podríamos decir que es casi una galería donde las esculturas, aunque en ejecución, parecen estar siempre expuestas para ser obra y referente a la vez. Limpio, ordenado y metódico, el proceso y por tanto, el espacio de trabajo de Marín dista mucho del caos enmarañado de Bordes, aunque en esencia son la misma cosa, un campo de batalla creadora.

Conclusión

Podemos advertir que las figuras retorcidas y contorsionadas de Bordes, representan una sofisticada comprensión de la relación existente entre lo natural



Figura 5 Juan Bordes (1991), *Taller con figuras del Descendimiento (en ejecución)* (Santana, 1992: 126).

Figura 6 Fotografía de Javier Marín, *El estudio de Marín con obras en ejecución, México D.F.* (2008). (Marín, 2011).

y lo concebido, lo imaginado; colocando el arte figurativo en una posición de realidad no frente a la naturaleza, sino a la propia invención humana. Poniendo en duda el terreno de la mimesis, rechaza en última instancia la realidad frente a la invención. El cuerpo, en concreto el cuerpo desnudo, es su tema principal, buscando no la corrección anatómica, sino la fuerza de lo emocional. En la obra de Bordes los cuerpos no representan carne, sino estados mentales abstractos, una nueva y sorprendente inversión en el uso de la figura humana.

Coincidente con Bordes en diversos recursos plásticos, como pueda ser el ensamblaje de fragmentos con distintos materiales, la lectura que queda patente en la utilización del cuerpo en la obra del mexicano Javier Marín nos abre la puerta de la intemporalidad, abordando lo corpóreo desde la transmutación y liberación del ser humano, incumpliendo normas establecidas, hasta la exaltación mística y turbulenta de la expresiones y sufrimientos del hombre, al tiempo que recrea la belleza de jugar con sus almas.

Referencias

- Bordes, Juan (2003) *Historia de las teorías de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*. Madrid: Cátedra ISBN: 978-84-376-2099-2
- Bordes, Juan (2005) *Corpus meum, in anima tua*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca ISBN: 978-84-7800-618-2
- Didier, Daniel (2010) *The estetic of senses*. Fotografía. [Consult. 2011-07-27] Disponible en <http://esteticoofsenses.blogspot.com/2010/09/javier-marín-bruxelles-chalchihuites.html>
- Jiménez, Mijael (2007) *Parte del aire*. Fotografía. [Consult. 2011-08-11] Disponible en <http://thebrokenglass.wordpress.com/category/mis-fotos/algunos-temas/04-cuerpo-fragmentado/>
- Lara, Lupina (2008) *Encuentros y Divergencias: Auguste Rodín, Javier Marín*. México City: Qualitas ISBN: 978-96-85005-99-9
- Marín, Javier (2011) *sitio web oficial del artista*. Fotografía. [Consult. 2011-08-14] Disponible en <http://javiermarin.com.mx/documentacion/imagenes/estudio/taller/>
- Noreña, Aurora (2007) *El cuerpo vulnerable* [Consult. 2011-07-24] Disponible en http://www.terrenobaldio.com/admon/articulos/El_cuerpo_vulnerable.pdf
- Rose, Barbara (1989) *Juan Bordes: esculturas 1968-1989*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca ISBN: 978-84-85438-69-3
- Santana, Lázaro (1992) *Juan Bordes*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias ISBN: 978-84-7947-064-7

Contactar o autor:

ecaetano@us.es

O Corpo como Vazio na obra de Alberto Carneiro

Rogério Taveira

Portugal, artista visual. Licenciado em Arquitectura e Doutoramento em Belas-Artes.
Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Artigo completo submetido em 1 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumo Este artigo trata da relação íntima entre a obra escultórica de Alberto Carneiro e o sistema de pensamento taoista, sobretudo no que respeita à recorrência ao uso do corpo do artista como elemento compositivo ausente, vazio.

Palavras-chave Alberto Carneiro, escultura, Vazio médio, taoísmo, acção.

Title *The Body as Emptiness in Alberto Carneiro's work.*

Abstract This article focuses on the close relation between the sculptural work of Alberto Carneiro and the Taoist system of thought, centered on the use of the artist body as an empty element.

Keywords Alberto Carneiro, sculpture, Emptiness, Taoism, action.

Vazio médio

O Vazio é um elemento central nas principais correntes de pensamento orientais, tendo no entanto uma carga mais vincada no taoísmo e, posteriormente, no zen. Presente em todas as práticas, artísticas ou não, o Vazio é um elemento dinâmico e activo. Apesar da sua importância no pensamento chinês, só muito recentemente se tentou sistematizar este conceito, devido ao facto de que o *vazio* sempre se apresentou como uma entidade natural, não carecendo, por isso de definição. O esforço de François Cheng, nas suas diversas obras, tem sido, o de tentar delimitar e enquadrar este conceito, através de referências encontradas nos textos clássicos, sobretudo no papel que este teve nas artes da poesia e da pintura de paisagem.

Na pintura de paisagem, para além da visível utilização do branco do papel como vazio, que podia ocupar até dois terços da pintura, o pintor deveria conseguir que este vazio conferisse dinamismo aos diversos pares de complementares. Em diversos tratados de pintura encontramos esta referência: sem o vazio, Montanha e Água, ou qualquer outro par de complementares apresentar-se-ia

em oposição rígida, estagnado. O Vazio conferia dinamismo a estas relações provocando um devir recíproco das diversas entidades. Era através deste vazio médio que os pintores taoistas conseguiam criar a sensação de que a Montanha podia fundir-se com o Vazio diluindo-se em ondas e que a Água, inversamente, passando pelo Vazio poderia erigir-se em Montanha. Este devir recíproco verifica-se a diversos níveis: para além dos elementos representados, é o próprio homem que devém em conjunto com a natureza, tal como espectador e obra. Contrário ao princípio do ponto-de-vista perspéctico ou da separação homem-objecto da filosofia ocidental, este devir conjunto deve-se precisamente à não existência de centralidade. Como disse Fang Shih-shu (Cheng, 1989: 41), as montanhas, águas, ervas e árvores, procedem da criação natural, encarnam o Cheio. O artista que apreende o universo pelo *espírito*, encarna, ele próprio, o Vazio. Trabalhando no Cheio, o artista deve fazer aparecer o Vazio na qualidade de ser e não-ser. Através desta abordagem o artista consegue atrair o Vazio original e captar as imagens invisíveis.

Neste entendimento da arte como *parábola da criação* existe uma representação além da representação, uma paisagem além da paisagem. Tal como a vida, a obra de arte traduz inacabamento. A obra, tal como todos os fenómenos cósmicos, está em perpétua mutação entre a forma e o informe. O tempo histórico altera as percepções do fruidor que assim encontrará novos significados e questões na obra. Na visão taoista, quanto mais a obra se fundar no *Princípio (Vazio Supremo)*, mais capacidade terá de responder, já que o princípio é imutável. O artista deveria posicionar-se nesse constante fluir, não temporal e não espacial, a partir do qual lhe seria possível aceder à *fórmula* de todas as mutações. A componente ternária que intervém em todos os pares complementares, o vazio é, nesta macrovisão, o próprio homem, as outras duas o Céu e a Terra.

O corpo subtil

Alberto Carneiro após a leitura de Laozi aquando da sua estada em Londres em 1968, começou a questionar a sua obra, já reconhecida com o prémio nacional de escultura no ano anterior. As anameneses surgiram como ponte para a re-experiência dos elementos naturais da sua infância rural. Na criação de *O canalial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, "o escultor encontrou uma forma de veicular um conjunto de ideias que determinou como sendo o seu universo autoral" (Rosendo, 2007: 93) e de um modo mais amplo, estas ideias tiveram um enorme impacto na arte portuguesa, seguindo já o caminho daquilo a que Rosalind Krauss cunhou como *expanded field* (Krauss, 1998: 277-290). Alberto Carneiro sempre sublinhou que a importância de *O canalial...* se encontrava mais no corpo ausente do que na articulação dos diversos elementos (canas) que constituem a instalação. À semelhança de outras obras deste autor, a movimentação do fruidor reconstruirá uma experiência, já não a do autor, mas



Figura 1 *Corpo Mandala*, Mogno, 167 × 100 × 100 cm, 1995.

Fonte: Coleção Privada, Cascais. Instalação no Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2001.

outras, que partem da sugestão do canavial e da arquetípica floresta.

Obra paradigmática do que temos vindo a expor, *Corpo Mandala* (Figura 1), apresenta um espaço deliberadamente deixado vazio no centro de uma mandala, correspondente este ao próprio corpo do autor. Se a mandala, enquanto arquétipo, remete para o centramento do indivíduo, o espaço ocupado por este (o autor) encontra-se vazio. É um vazio que extravasa as ideias de cheio e vazio centrais à escultura, mas nos remete para o Vazio como elemento gerador de dinamismo criador no pensamento taoista. A escultura delimita um negativo. Os quatro elementos direccionam-se para o interior, dialogam entre si e, no entanto, continuamos a sentir que, o vazio provocado pela colocação destes troncos é tão importante como os próprios elementos. Um vazio que não advém do acto de esculpir as árvores, mas da determinação de um centro, o próprio artista nas suas diversas dimensões. O vazio provocado pela ausência do artista na obra é também a ideia do vazio médio, o vazio que impõe o movimento ao conjunto, tal como nos sopros vitais da cosmologia taoista. Este é o verdadeiro *reino do intervalo*. Como nos diz Cheng é no côncavo dos interstícios que o Tao aflora (Cheng, 2004: 16). O *entre* revela-se nesta visão como uma entidade.

Uma entidade que põe em marcha todas as mutações e que contém, simultaneamente, os segredos do código primordial já que se encontra ligado ao Vazio absoluto. E é precisamente neste *entre* que o escultor se ausenta. Um *entre*, aqui também centro, num posicionamento claro sobre o papel do artista.

O corpo do escultor é, assim, centro, modelo dimensional e energia actuante nesta escultura. Nela, apenas existem os extremos da mandala, delimitadores de um espaço que permanece vazio sendo este, no entanto, o centro da significação.

Existe um deliberado devir do escultor e escultura. Ambos são um só e o seu devir é conjunto, tal como Vazio não é exterior nem oposto ao Cheio na cosmologia chinesa.

A escultura não é constituída apenas por quatro troncos de mogno esculpidos, mas pelo conjunto destes com o vazio que os medeia. Vazio que é o elemento dinâmico desta obra, para além de ser o seu centro.

Visível e invisível fazem parte de uma mesma realidade que torna sensível o invisível. Unidos numa mesma sensação na presente escultura, visível e invisível, cheio e vazio, apresentam-se como complementares imprescindíveis ao entendimento da obra. De um modo mais amplo, extrapolamos este princípio para o conjunto da obra de Alberto Carneiro, onde o artista tem tentado encontrar a união indissociável do ser com o ser-arte, descobrindo nesta abordagem uma forma singular de representação além da representação. As questões formais são, na sua escultura, consequentes do próprio acto de esculpir e da forma íntima de se relacionar com as matérias. Por isso Alberto Carneiro diz "O meu corpo subtil é o princípio e o fim da minha arte: ela é nele e por ela é" (Carneiro, 2007: 39).

Conclusão

Este é o corpo subtil presente na ausência. União de espírito e matéria, do "ser e do estar" como nos diz Alberto Carneiro (Carneiro, 2007: 49). Este é o caminho procurado pelo escultor ao longo de toda a sua carreira, a união simbiótica entre matéria e corpo, Cheio e Vazio. Visão taoista expressa no Zhuangzi e reiterada or Shitao: "Ma naissance est solidaire de celle de l'Univers; je ne fais qu'un avec l'infinité des êtres" (Ryckmans, 2007: 80).

O corpo, elemento central no discurso e obra de Alberto Carneiro, ausente na representação mas presente na acção transformadora da matéria, seja ela espacial ou temporal. Corpo, desmaterializado e incorporado na obra através da acção ou do vazio, é também o receptáculo e centro de mutações da experimentação dos elementos, os quais através da intencionalidade poética se materializam no esculpir da floresta (madeira) ou da montanha (pedra). Esta é a liberdade de habitar o mundo poeticamente.

Referências

- Carneiro, Alberto (2007) *Das Notas para um Diário - antologia*. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 978-972-37-1280-3.
- Cheng, François (1977) *L'Écriture Poétique Chinoise. Suivi d'une Anthologie des Poèmes des Tang*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN 2-02-029928-3.
- Cheng, François (1991) *Vide et Plein. Le Langage Pictural Chinois*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN 978-2-02-012575-8.
- Cheng, François (2004) *Le Livre du Vide Médian*. Paris: Albin Michel. ISBN 976-2-226-19134-2.
- Cheng, François (2006) *Souffle-Esprit. Textes Théoriques Chinois sur l'Art Pictural*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN 978-2-02-085864-8.
- Krauss, Rosalind (1998) *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-0958-2.
- Rosendo, Catarina (2007) *Alberto Carneiro. Os Primeiros Anos (1963-1975)*. Col. Teses. Lisboa: Edições Colibri - IHA, Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. ISBN 978-972-772-740-7.
- Ryckmans, Pierre (2007) *Les Propos sur la Peinture du Moine Citrouille-Amère. Traduction et commentaire de Shitao*. Paris: Plon. ISBN 978-2-259-20523-8.
- Shitao (2001) *A Pincelada Única*. Tradução e introdução Adelino Ínsua. Guimarães: Pedra Formosa. ISBN 972-8118-31-7.

Contatar o autor:

rogeriotaveira@sapo.pt

Dona-Arbre de Fina Miralles

Àngels Viladomiu Canela

Catalunya, artista visual. Professora Departament d'Escultura,
Facultat Belles Arts, Universitat de Barcelona. Doctora en Belles Arts.

Artigo completo submetido em 3 de setembro
e aprovado em 19 de setembro de 2011.

Resumen El artículo analiza el significado del binomio Mujer-Árbol mediante la obra de Fina Miralles, artista pionera del Arte Conceptual Catalán. Así mismo examina las conexiones entre diferentes artistas que abordan esta temática en sus producciones. Todas ellas comparten el uso del icono mujer-árbol con una clara referencia a la fertilidad de la mujer y al sentido del ciclo de la vida. Finalmente plantea hasta qué punto la obra analizada opera como denuncia ecológica dentro del marco del llamado pensamiento ecofeminista.

Palabras clave arte y naturaleza, arte performativo, ecofeminismos.

Title "Woman-Tree" of Fina Miralles

Abstract The article analyzes the meaning of the binomial Woman-Tree through Fina Miralles' work, pioneering artist of Catalan Conceptual Art. It also examines the connection various women artists who explore this theme within their work. They all share the use of the Woman-Tree image as a clear reference to female fertility and the meaning of the life cycle. Finally, it raises to what extent how the proposed work operate as an ecological report within the framework of ecofeminist thought.

Keywords art&nature, performative art, ecofeminism.

Introducción

La temática mujer-árbol ha interesado a un número significativo de mujeres artistas contemporáneas. Estas han centrado sus investigaciones artísticas en torno a las relaciones entre el árbol y el cuerpo humano; investigaciones que han desarrollado con lenguajes diversos pero mayoritariamente desde el accionismo. En estos trabajos artísticos tanto el árbol como el cuerpo estarán sometidos a mutaciones, hibridismos y metamorfosis a través de los cuales el cuerpo humano adopta aspectos arbóreos a la vez que el árbol toma atributos humanos. El árbol será elegido por sus rasgos físicos y espaciales, así como por su valor cultural y simbólico, pero también por su estatus como el mayor icono global de la conservación y destrucción de la naturaleza terrestre.

Mujer-Árbol

La imagen de la mujer desde tiempos ancestrales - ya sea mediante un uso popular, bíblico o folclórico- se hibrida con los árboles para hablar del poder y la fuerza de la fertilidad y del sentido del ciclo de la vida. En el conocido estudio arqueológico *The Tree of Life* (James 1966: 163), el autor rastrea el culto al árbol de la vida en Oriente Medio, India, Irán, y en la Grecia y Roma clásicas corroborando que en tiempos lejanos los árboles eran objetos de culto en tanto se consideraban epifanías de una deidad. Quance cita que a las mujeres les obsesiona la mitología que depende de los árboles, las innumerables dríades y esquivas ninfas, que en última instancia nos remiten a la gran Diosa Madre que el árbol simboliza (Quance, 2000: 148). Pero más allá de la extensa simbología, que relaciona el árbol de la vida y la madre Diosa, existe una iconografía del árbol que sugiere una fertilidad autónoma, y es en esta figura donde muchas feministas se han volcado para reivindicar una deidad suprema femenina. El problema radica en que, si los árboles ofrecen esta imagen de fertilidad autónoma es debido a la desacralización de un mundo en el que los árboles evocan, en la mayoría de veces, su condición de objeto. En este sentido, es posible apoderarse de estos, y además, son objetos mudos reducidos a sus frutos (Quance, 2000: 130).

Y es en esta paradójica relación metafórica jerarquizada donde la mujer forma parte del árbol, donde la una sustituye y/o se identifica con el otro. El proceso de mutación del cuerpo que adquiere atributos arbóreos, a menudo empieza por las extremidades inferiores que desaparecen para enraizarse en el territorio mientras que las extremidades superiores se transforman en ramas. Es este el caso de las obras analizadas a continuación:

Frida Kahlo en *Raíces* (1943) hace una notable utilización de la mujer vegetal arraigada a un territorio desértico. Se trata de un autorretrato de la artista donde su cuerpo reclinado en posición de reposo se aferra a un paisaje yermo mediante ramas-raíces que crecen sinuosas, de estas brotan grandes hojas cuyos nervios se aferran como venas sangrantes a la tierra seca.

En *Topiary III* (1999) de Louise Bourgeois, un árbol de ramaje generoso se sostiene sobre las extremidades inferiores mutiladas y minúsculas de un cuerpo femenino. La parte superior del cuerpo se transforma y despliega en frondoso ramaje repleto de frutos o flores figuradas por perlas de color turquesa, cuya abundancia necesita una muleta para sostenerse. Como su título indica, *Topiary* hace referencia a las "heridas" practicadas por los hombres a los árboles, para darles formas contranaturales, imponiendo geometría y racionalidad a la naturaleza. En ambos casos la debilidad y el cuerpo enfermizo de la mujer contrasta con la voluptuosidad y la fertilidad del ramaje del árbol.

Ana Mendieta llevó a cabo una serie de acciones en torno a la temática del árbol de la vida en los años 1976-77. Paradójicamente, el emplazamiento escogido para su realización estaba dentro de un paraje desértico en Iowa,

que la artista definía como *Dead Tree Area*. En estas acciones su cuerpo, recubierto de materia orgánica, se camuflaba entre las raíces y troncos de los árboles en pie o abatidos de la zona. Mendieta utiliza la figura desnuda femenina como conjura de los conceptos universales de feminidad y fertilidad; se identifica con la madre naturaleza, figura mítica y arquetípica, y se funde con ella, en un gesto mítico creativo y, al mismo tiempo, regresivo. La posición hierática del cuerpo hace referencia a la diosa *Great Goddess*. En este uso queda patente su interés y fascinación por las culturas ancestrales, por los arquetipos culturales y por la iconografía de las diosas, como primer brote de feminismo. La simbiosis árbol-cuerpo tiene lugar en los procesos vitales de la Naturaleza, que engloba tanto la vida como la muerte, por tanto sus performances son interpretadas como rituales de purificación.

Los tres ejemplos nos hablan de la capacidad fructífera y procreadora del icono a pesar de la mutilación del cuerpo de la mujer y del lamentable estado del entorno natural representado. En ellas la mujer asume sus funciones redentoras en un mundo devastado por las estructuras patriarcales. De hecho, a pesar de su carácter crítico, se trata de tres visiones no muy alentadoras del estado del mundo. Mientras que *Dona-arbre* de Fina Miralles se presta a lecturas más optimistas.

Dona-arbre (1973) (Figura 1) de Fina Miralles consiste en la acción realizada por la propia artista en la que su propio cuerpo, de muslos para abajo, queda sumergido en la tierra. La acción es registrada en el mes de noviembre dentro de un campo labrado, rodeada de un paisaje mediterráneo. La acción de "plantarse" en este caso es también sinónimo de arraigo a la tierra.

Esta acción formaba parte de una serie de acciones realizadas bajo el título *Translacions* (1973). Estas consistían en contraponer la naturaleza de unos materiales o elementos naturales a partir de su descontextualización provocando una reflexión sobre la idiosincrasia de lo natural y de lo artificial. La primera de estas acciones fue la pintada de la cáscara de caracoles con pigmentos de colores liberados en el Parque de la Ciudadela de Barcelona; sucedida de la liberación de las palomas de un palomar donde compartían cautiverio con ejemplares disecados (Sala Vinçon), y la colocación de un fragmento de césped a la deriva en alta mar...

La fotografía resultante de *Dona-arbre* pasará a formar parte de la instalación *Llit-arbre* (1974) que integraba la exposición bajo el mismo título *Translacions* (1974). Miralles coloca la fotografía sobre la cabecera de una cama donde hay un árbol durmiendo, *porque la persona que duerme está haciendo de árbol*, nos dice la artista. En este caso de nuevo aplica una operación metafórica de sustitución y lo hace mediante la figura de un laurel (*laurus nobilis*), árbol muy presente en las culturas mediterráneas.

Entre las acciones que Miralles realizó en los años 70 encontramos *L'arbre* (1975), que formaba parte de una exposición colectiva itinerante por Catalunya



Figura 1 Fina Miralles *Dona-Arbre*.
Serie *Translacions* (1973). Fotografía b/n, acción: mujer
y paisaje. Sant Llorenç de Munt. Fuente: Catálogo de Fina
Miralles, Museu d'Art de Sabadell (2001).

bajo el título de *Valors actuals del Costumari Català en les Arts Plàstiques* (primavera 1976). *L'arbre* consistía en una serie de acciones estructuradas en tres tipologías: *L'arbre i les matèries naturals, l'arbre amb personalitat humana, l'arbre i l'home*.

Estas tipologías se desarrollaban a partir de un trabajo sobre el uso imaginativo del árbol (Figura 2) en el *Costumari català* (Amades, 1986). El territorio de investigación de estas obras, escasamente documentadas fotográficamente, era la relación del árbol con el cuerpo humano. Estos trabajos estaban planteados como un laboratorio experimental de investigación de carácter antropológico y sociológico, ligados a las "costumbres" y "folclore" entorno al árbol que se dan en nuestra cultura y que la artista conocía vastamente. Así mismo la fascinación por los árboles a lo largo de su vida queda patente en *Testament vital* (2008: 24) donde la artista narra su impresión al visitar el árbol más grande de Buenos Aires, un Ombú gigante (*Phytolacca dioica*).

La vinculación de la contemporaneidad con el pasado, mediante la cultura popular y las tradiciones de nuestro país, debe entenderse como un reencuentro con la propia identidad nacional dentro de la realidad política-social del momento. Es difícil separar y descontextualizar las obras tratadas en este artículo del resto de acciones – que la artista realizó en este periodo – de carácter más político y crítico de una sociedad patriarcal en la España tardo-franquista. Cabe recordar que el año 1978 Miralles es seleccionada para representar el Pabellón Español de la Bienal de Venecia. El tema propuesto en la nueva etapa política del país – en un intento de renovar su imagen un tanto deteriorada partía *De la naturaleza al arte y del arte a la naturaleza*, invitando a los artistas seleccionados a reflexionar sobre los problemas medio ambientales.

Fina Miralles desarrolló estos trabajos dentro del contexto artístico politizado y contestatario de su tiempo, buscando en las raíces y cultura propia un lenguaje auténtico próximo al arte procesual de los *Povera* afín al incipiente pensamiento ecológico. Realmente lo que caracterizó sus acciones fue su marcado carácter de inmediatez y libertad; que sin duda responde al trayecto artístico divergente adoptado por la artista "propio de una voluntad innovadora, rompedora, idealista, muy idealista, de querer cambiar las cosas, de querer cambiar el mundo, de querer cambiarse a sí misma, de reivindicarse artísticamente y personalmente" (Hurtado Giner, 2000: 53). Las palabras que escribió Miralles en *l'arbre* (1975) expresan esta voluntad artística-vital: *Tomo el compromiso de desarrollar mi pensamiento revolucionario hasta las últimas consecuencias*.

Conclusión

Miralles en la emblemática acción *Dona-árbre* nos propone que de una tierra fértil, de un campo labrado, brote un cuerpo humano, el cuerpo de una mujer del presente, una mujer emancipada de la ciudad, que pertenece a la cultura urbana heredera del mayo del 68. "La obra reclama un papel primordial para



Figura 2 *L'home del bosc. Captiri infantil dels maiets de la Cerdanya.* (El hombre del bosque. Recolecta infantil de los maiets de la Cerdanya, Catalunya). Fuente: *Costumari català*, Joan Amades, Barcelona, (1986).

la mujer, aquel que tuvo en las culturas primigenias, la mujer como madre tierra, autosuficiente, capaz de autoengendrar, la mujer como figura cosmológica que no interviene en la explotación del planeta" (Parcerisas, 2001:39). Recordemos que justamente en los años 70 tuvo lugar la confluencia de las temáticas de la ecología y del feminismo, y fueron estos también unos años donde las preocupaciones ambientales cobraron importancia a nivel mundial. En este contexto *Donar-àrbre* apuntaba cuestiones de gran relevancia, que en su momento pasaron diluidas por los discursos políticos y la situación del país; pero quizás en nuestros días cobran gran vigencia mediante una determinada reivindicación social-ecológica próxima al creciente pensamiento ecofeminista.

Referencias

- Amades, Joan (1986). *Costumari Català*. Barcelona: Salvat. ISBN: 84-345-3673-0
- AAVV(2001). *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: MAS, Museu d'Art de Sabadell. ISBN: 84-87221-49-1
- Brosse Jacques (2001). *Mythologie des arbres*. Paris: Payot. ISBN: 2-228-88711-0
- Fàbregas, Xàvier (1995). *Les Arrels llegendàries de Catalunya*. Barcelona: La Magrana. ISBN: 8474102987
- Hurtado Giner, Agustí (2001) "De les idees a la vida" en *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: MAS, Museu d'Art de Sabadell
- James, Edwin Oliver (1966). *The Tree of Life. An Archaeological Study*. Leiden: E.J.Brill, citado en Quance (2000)
- Miralles, Fina (2008). *Testament vital*. Sabadell: Gràfic Set. ISBN: 978-84-933724-8-4
- Parcerises, Pilar (2001) "De la naturalesa a la naturalesa" en *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: MAS, Museu d'Art de Sabadell
- Quance, Roberta Ann (2000). *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: La Balsa de La Medusa. ISBN: 8477746125

Contactar a autora:

aviladomiu@ub.edu

**4 – SECÇÃO
EDITORIAL**

El cuerpo: presencia, ausencia o sustitución. Tres opciones para representar el concepto de la muerte.

Mònica Febrer (Conselho editorial)

A menudo podemos encontrar curiosas coincidencias entre plantas y personajes de ficción creados para dar forma "cuerpo" al concepto de muerte.

Estas coincidencias, algunas veces, responden únicamente a la faceta morfológica mientras que otras, también, a cualidades esenciales.

Este es el caso de la relación que se puede establecer entre el *Acónito Azul* o *Tora Blava* y la *Catrina*. La primera, es una planta que, por su belleza y intensa pigmentación, nos atrapa y nos cautiva cuando caminamos por los parajes de alta montaña del Pirineo Catalán, la segunda, responde a la construcción de un personaje mejicano creado por el grabador José Guadalupe Posada y bautizado, mas tarde, con el nombre de *Catrina*, por el muralista Diego Ribera.

Coloquialmente, la *Tora Blava*, es llamada por los pastores "*la matallops*" (la matalobos - traducción literal del catalán) por una leyenda que explica que los lobos, que consumían raíces durante el invierno para asegurar la supervivencia, morían de tanto en tanto cuando, por equivocación, ingerían alguna raíz de este acónito (Panareda Clopés, 2011). No se sabe si la leyenda se ha consolidado como motivo de algún caso real, lo que si se ha podido demostrar es que esta planta tiene unas cualidades altamente venenosas y por lo tanto puede llegar a ser mortal (figura 1).

Así como la *Tora Blava* se expande cubriendo la superficie de los valles catalanes, la *Catrina*, elegante aristócrata que lleva en su cráneo un extremado sombrero de frutas y plumas, se multiplica cada 1 de noviembre, vistiendo de azul la plaza del Zócalo de la ciudad de Méjico para homenajear y representar, con un aire alegre y seductor, la figura de la muerte (Reyero, Carlos, 2005) (figura 2).

Cuando captamos la esencia de plantas como la *Tora Blava* entendemos la apropiación referencial del mundo floral de la que algunos de los mejores artistas



Figura 1 *Acònit Blau* o *Tora Blava*, coloquialmente conocida como "la matallops" (la matalobos).

Figura 2 José Guadalupe Posada:
La Catrina, Gravado (Méjico).

Figura 3 Rasmus G. Nilausen: *Dying flower*,
Óleo sobre tela, 2010 (Barcelona).

contemporáneos optan para crear su universo pictórico. Este es el caso de la fantástica obra *Dying flower* del joven artista Rasmus G. Nilausen (figura 3).

Volviendo a rescatar el concepto de la muerte y su representación, retrocedemos en el tiempo para centrarnos en el período que abarca finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Vemos como en ese periodo concreto la muerte estuvo, a menudo, vinculada al dolor y a la tragedia. A pesar de este hecho, no podemos hablar de una desvinculación con la seducción sino, mas bien, todo lo contrario. El dolor y la tragedia eran tratados en este periodo de manera seductora lo que respondía a la intención de encontrar la mejor manera de representar la belleza del drama.

Podríamos considerar la obra de Santiago Rusiñol *La Morfina* como una obra que representa la expresión de la experiencia de un viaje al mundo de Morfea (AA.VV., 2007). Este cuadro, nos hace pensar que el viaje del que es protagonista la retratada se encuentra mas cerca de la vida que de la muerte y este hecho se debe a la tensión que se puede observar de la mano derecha de la joven que yace sobre la cama (figura 4).

Como el título de la obra nos indica, en esta pintura la representación del viaje a Morfea viene desencadenada por la ingesta de una planta altamente tóxica, en este caso no se trata de un acónito sino de un opiáceo.

Esta obra, que nos sorprende después de haber subido a la segunda planta del museo *Mar i Cel* de Sitges, es una de las obras mas representativas del modernismo catalán donde la mujer era una de los iconos preferidos de los simbolistas para representar muchos de los temas recurrentes en la época entre los cuales destacaba el suicidio.

La descripción iconográfica de *La morfina* nos acerca a una de las obras mas emblemáticas en lo que se refiere a la representación de la muerte dentro del género del retrato, *La muerte de Marat*, de David (figura 5). Esta obra, como a Santiago Rusiñol *La Morfina* le servirá al artista francés para expresar los últimos momentos de la vida de su amigo, el periodista Jean-Paul Marat, también llamado "*l'Ami du peuple*" (el amigo del pueblo - traducción literal del francés) (Bordes, 2005; Diez, 2005). Aquí, de la misma manera que en la obra anterior, la mano que sujeta sutilmente la pluma con la que ha dejado constancia de quien ha sido el responsable de la su muerte, sitúa al espectador en un momento temporal concreto de la experiencia narrada, el momento que precede la nulidad de la vida.

A pesar de que en la nuestra contemporaneidad podemos seguir encontrando ejemplos que representan los momentos previos a la muerte, el artista, hoy, tiende a escoger otros momentos para representarla y ya la veremos desvinculada narrativamente del dolor i de la tragedia. Este es el caso de la obra *Lover Boys* de Felix Gonzalez-Torres donde el artista cubano rinde un homenaje a Ross, su pareja, fallecida como consecuencia del SIDA (figura 6). Se trata de una



Figura 4 Santiago Rusiñol, *La Morfina*.
Óleo sobre tela, 1894. Sitges (Barcelona)

Figura 5 David, *La mort de Marat*,
Óleo sobre lienzo, 1792 (Paris)



Figura 6 Felix González Torres, *Lover Boys*, 1991

montaña de caramelos que son la suma de los pesos de dos cuerpos, el cuerpo del artista y el cuerpo de su amante (Spector, 2008). De esta manera, Felix Gonzalez-Torres, optaba por hablar de la muerte de manera dulce una opción que en ningún caso tenía algo que ver con el veneno.

Referencias

- AA.VV. (2007) Santiago Rusiñol, l'artista total. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Bordes, Phillipe (2005) *Jacques-Louis David*. Ed: Yale Univ. Press.
- Diez, Marion (2005) *Jacques-Louis David 1748-1825*. Paris: Editions Nicolas Chaudun ISBN 2-35039-012-8
- Panareda Clopés, Josep M (2011) *Flora Catalana*. Barcelona: Brau.
- Reyero, Carlos, (2005) *Lo Bello y lo siniestro*. Siruela.
- Spector, Nancy, (2008) *Felix Gonzalez-Torres*, Guggenheim.

Sobre o II Congresso Internacional CSO'2011, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

João Paulo Queiroz



Figura 1
Cartaz do II Congresso Internacional CSO'2011

O Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) organizaram o II Congresso Internacional CSO'2011, que decorreu nesta Faculdade dias 15 a 17 de Abril 2011 (figura 1).

O congresso CSO fundamenta-se em chamada de trabalhos à escala internacional, e propõe, como tema, o olhar particular que cada um dos autores / artistas lança, em cada uma das comunicações, sobre as obras de um seu colega de profissão.

O congresso CSO apresentou-se pela primeira vez em 2010, como um desafio aos artistas de produzirem novos discursos sobre a obra de outros criadores.

O Congresso CSO é um fórum de artistas sobre as obras de outros artistas. Tomou como metodologia a dos congressos internacionais, onde uma Comissão Científica diversificada e qualificada procedeu ao seu trabalho de revisão por sistema de arbitragem cega (*double blind peer review*).

Delimitou-se um âmbito linguístico – o dos países de línguas de expressão ibérica, América Latina, Península Ibérica, e outros países e territórios em África, Ásia, Oceânia – propondo-se um espaço crítico e criativo emergente, deslocando os centrismos de primeiro mundo, e recusando perspectivas mais ou menos condescendentes junto às periferias: não há centro no CSO, há sim uma rede.



Figura 2

As Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras - CSO'2011, disponíveis em pdf.

A segunda edição do Congresso, o CSO 2011, assistiu a um crescimento de interesse e a uma expansão do número de congressistas e de participantes. De 68 comunicações aprovadas em 2010 (entre 79 submetidas), passou-se para 97 aprovadas em 2011 (entre 130 submetidas). O leque de regiões representadas alargou-se bastante.

O projecto CSO, ainda em maturação, evoluiu na direcção que se procurara há um ano estimular. Explicitamente introduziram-se como critérios de admissão a exploração de obras de artistas menos conhecidos, de qualidade, a par com a revelação de obras e autores oriundos dos países de expressão linguística portuguesa ou castelhana.

Uma das mais valias deste congresso é ter dado origem, de modo muito natural, a uma publicação académica, a revista internacional :Estúdio. Assim teve-se um desdobramento: um congresso que explora os conhecimentos, competências e partilhas entre autores de expressão linguística próxima, e uma revista que sistematiza a sua produção seleccionando e propondo novas linhas de leitura sobre o tecido das produções de um universo vasto de criadores.

Os artigos a que o Congresso CSO'2011 deu origem, e que foram efectivamente apresentados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 15, 16 e 17 de Abril de 2011 (Figuras 3 a 10), podem ser apreciados no volume de Actas disponí-

veis no sítio web do Congresso (Figura 2). As 97 comunicações incluídas nesse volume testemunham, melhor que as palavras, a diversidade, a criatividade, a abrangência, a exigência, a singularidade e a inovação de muitas propostas artísticas que em muitos exemplos permaneciam desconhecidas. Contribui-se para o desfazer de um enviesamento hegemónico: tantas vezes os artistas portugueses, espanhóis, brasileiros, venezuelanos, peruanos, argentinos, conhecem melhor as referências do *art world* distante, e desconhecem as obras dos seus vizinhos culturalmente tão próximos.

O Congresso CSO é um projecto que se baseia no conhecimento mútuo e na capitalização crítica de uma densidade cultural que existe, e apenas aguarda interacção, aguarda ser identificada, ser conhecida. É uma plataforma de desafio à identidade cultural, uma proposta de desafio a um assumir de afinidades e de redes culturais.

Redes, só existem com comunicação total entre as partes. Assim se define o CSO.



Figuras 3 e 4

Alguns aspectos do II Congresso CSO'2011.





Figuras 5 a 8

Alguns aspectos do II Congresso CSO 2011.



Figuras 9 e 10

Alguns aspectos do II Congresso CSO'2011.

Breves recensões: livros oferecidos à :Estúdio, durante o Congresso CSO'2011

Neste espaço registamos os livros e revistas oferecidos na ocasião do CSO'2011, fazendo uma breve nota de recensão para cada um, e agrupando por tipologias. Todos os exemplares estão confiados à Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, disponíveis para consulta. Agradecemos as ofertas e esperamos contribuir para a sua disseminação.

Versão editorial de teses de doutoramento



La escultura actual como duda sensorial: modos operativos de la objetualidad (1994)

Elena Mendizabal Egialde.

Publicação da tese de doutoramento

*La escultura actual como duda sensorial:
modos operativos de la objetualidad (1994)*

de Elena Mendizabal Egialde, da Coleção
Tesis Doctorales do Servicio Editorial

da Universidad del País Vasco, realizada na Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura.

O tema central da tese, desenvolvido ao longo de três partes, num total de onze capítulos, parte da interrogação acerca da, muito discutida, ausência de qualidade artística das obras de arte actuais. A capacidade de distinção de determinadas obras escultóricas modernas, ou seja, da sua diferenciação, através de elaboração ou transformação, de outros objectos ou fragmentos da natureza, foi ultrapassada pela produção mais recente, na qual se questiona a invenção formal como central na prática artística. Assim, que particularidades apresentam “as obras de arte actuais que permitam distingui-las e tomá-las como objecto de estudo?” Para responder a esta questão, a autora toma como critério para a selecção das obras estudadas, o carácter objectual-dimensional das obras, a situação geográfica (países ocidentais europeus com nível de vida médio alto, e obras realizadas após os anos setenta por artistas com reconhecimento internacional. ISBN: 9788475856391. 452 páginas.

Fernanda Maio



Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro (2011), Luciene Leehmkuhl

Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro (2011), de Luciene Leehmkuhl, corresponde à tese de doutoramento em história da autora, realizada na Universidade Federal de Santa Catarina, e agora publicada pela Editora da Universidade Federal da Uberlândia (EDUFU), Minas Gerais, Brasil. O livro parte da “nota dissonante” que foi a exibição da obra “Café” de Portinari no Pavilhão do Brasil durante a Exposição do Mundo Português, em 1940 – celebração oficial do estado salazarista – para tecer, com uma extensa pesquisa historiográfica amplamente ilustrada a cores e a preto e branco, ao longo de 268 páginas, a narrativa da importância do porquê da presença de tal obra: a sua capacidade de simbolizar a contradição entre modernidade e tradição num “retorno à ordem”. ISBN: 978-85-7078-248-9. 270 páginas. **Fernanda Maio**



A Arte na Belle Époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as Musas (2008) Valéria Ochoa Oliveira

O livro *A Arte na Belle Époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as Musas*, da autoria de Valéria Ochoa Oliveira, publicado pela Editora da Universidade Federal da Uberlândia

(EDUFU), Minas Gerais, Brasil, em 2008, trata da obra do artista brasileiro Eliseu Visconti, (1866-1944), sobretudo o seu painel “A Música” (1913-1916) como forma de melhor compreender a sua simbologia própria e o seu contexto histórico-cultural. Este painel de grandes dimensões integra a decoração do tecto do foyer do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a autora parte da questão “a quem se referem esses nus e o que significariam no contexto cultural onde foram produzidos?” para produzir um estudo que propõe a hipótese de que as mesmas representam as nove Musas, as Três Graças e Apolo, utilizando para isso a metodologia produzida pelo historiador de arte Erwin Panofsky. 201 páginas. ISBN: 978-85-7078-194-9. **Fernanda Maio**



Tempo e Memória no texto e na cena de Jorge Andrade (2008) Luiz Humberto Martins Arantes

Tempo e Memória no texto e na cena de Jorge Andrade, publicado em 2008 pela Editora da Universidade Federal da Uberlândia (EDUFU), Minas Gerais, Brasil, é da autoria de Luiz Humberto Martins Arantes, que pretendeu problematizar a relação entre história e teatro num estudo interdisciplinar, abordando, por um lado, a criação teatral face à história e, por outro, a historicidade do texto teatral: “Foi possível perceber um autor que entende a memória como Labirinto, lembra e esquece e, no encontro com as perdas – materiais e de status – tenta despertar o passado (p. 229). 249 páginas. ISBN: 978-85-7078-189-5 **Fernanda Maio**

Interferências Estéticas: A Técnica Stop Motion na Narrativa de Animação (2011)

Eliane M. Gordeeff

Cópia da tese de Mestrado em Artes Visuais “Interferências Estéticas: A Técnica Stop Motion na Narrativa de Animação”, de Eliane M. Gordeeff, apresentada em Março de 2011 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A autora estuda a animação do ponto de vista da sua materialidade técnica e o modo como esta influi na informação visual. Como afirma Eliane M. Gordeeff no seu Resumo, “foi possível constatar como a expressividade pode ser apresentada pelo uso físico, representativo e/ou simbólico do material (ou objecto) utilizado na elaboração da imagem, na produção de uma narrativa de animação”. Assim, “a pesquisa amplia a compreensão sobre a riqueza estética da Animação – enquanto arte, técnica e meio de mensagem”. 166 páginas. **Fernanda Maio**



Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura (2010)

Almudena Fernández Fariña

Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura, ensaio da autoria de Almudena Fernández Fariña, publicado na Coleção Arte & Estética N° 28 do Servicio de Publicaciones Diputación de Pontevedra em 2010, mereceu a distinção do Premio Diputación de Pontevedra a la Investigación na área de Humanidades y Ciencias Sociales de 2009. Este estudo parte do referente “A escultura no campo expandido” (1979), de Rosalind Krauss. Para compreender as rupturas históricas que deram origem à pintura na pós-modernidade.

Como conclui a autora, “a negação da convenção [as convenções técnicas para fazer e para julgar a pintura] não implica a morte da pintura, antes pelo contrário, implica a afirmação da sua continuidade, a expansão da pintura”. 411 páginas. ISBN: 978-84-8457-356-2. **Fernanda Maio**

Outros Livros



Poéticas Visuais e Processos de Criação (2010) Edgar Franco (Ed.) Goiânia: Núcleo Editorial da Faculdade de Artes Visuais Universidade Federal de Goiás.

A coleção Desenredos reúne os textos de conferências e seminários desenvolvidos pela linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação-Mestrado em Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Neste volume, três artistas-pesquisadores do programa publicam artigos que tornam manifesta a relação entre a sua investigação e a sua criação. Manoela dos Anjos Afonso debruça-se sobre a gravura e a monotipia e entrevista outros artistas, como Dulce Osinki, Laurita Salles, Paula Almozara, Eduardo Besen e Mauro Vaz. Rosa Berardo apresenta a sua poética de base étnica e apresenta o artista Romeo Gongora (Guatemala / Canadá), performer multimédia. Cleomar Rocha estabelece uma abordagem do ciberespaço segundo uma taxonomia que o relaciona com o mundo natural (“paralelismo”, “atravessamento”, e “dissolução”) e entrevista Eduardo Kac (Brasil). Edgar Franco apresenta por fim o seu universo ficcional da “Aurora Pós humana” e entrevista Diana Domingues (Brasil), artista multimédia, discutindo o seu conceito “bio-cíbrido.” 160 páginas. ISBN 978-85-87191-83-0. **João Paulo Queiroz**



MUnA: um acervo em exposição (2010)

Luciene Lehmkuhl; Renato Palumbo Dória (Ed.) Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia.

Reúnem-se artigos que reflectem sobre algumas peças do Museu Universitário de Arte (Uberlândia), nomeadamente as séries “zero cruzeiro, zero dólar,” de Cildo Meireles, a escultura em aço de Amílcar Castro Também se debatem aspectos da museologia e apresenta-se a lista de obras da colecção do MUnA. ISBN 85-7078-209-0
João Paulo Queiroz



Corpo-paisagem: premeditações para uma história da pintura na América Latina. (2010)

Rosângela Cherem; Sandra Makowiecky. Florianópolis: Universidade Federal do Estado de Santa Catarina, UDESC.

Aborda-se com vigor um período menos querido da História da Arte, o pré-modernismo (último terço do Séc. XIX). Rosângela Cherem enquadra e debate pinturas menos conhecidas (e.g. Almeida Júnior (Brasil), “menino” de 1882, ou obras de Rudolfo Amoedo (Brasil), Juan Manuel Blanes (Uruguai), e Eduardo Schiaffino (Argentina). Sandra Makowiecky debruça-se sobre as relações da pintura com a paisagem, num exercício múltiplo de rigor e detalhe: observa a síntese rigorosa de Victor Meirelles (“A primeira Missa no Brasil,” de 1860),

e interroga-se sobre a plasticidade utópica das paisagens modernistas surrealizantes de Xul Solar (Argentina), Antonio Berni (Argentina), Jose Antonio Velásquez (Honduras), Rafael Monasterio (Venezuela), Bárbaro Rivas (Venezuela), Pedro Figari (Uruguai), José Cuneo (Uruguai), Rafael Barradas (Uruguai) entre outros.

João Paulo Queiroz



Imagens tangenciadas no tempo: estudos sobre representações femininas (2010)

Ursula Rosa da Silva; Francisca Ferreira Michelin; Nádía da Cruz Senna (Ed.) Pelotas: Universidade Federal de Pelotas.

Reunem-se investigações motivadas pelo II Simpósio Internacional sobre Gênero, Arte e Memória (II SIGAM), na Universidade Federal de Pelotas. Ursula Rosa da Silva, em parceria com Angélica Daiello, Rebecca Silva e Nádía Senna, apresenta artigos sob o título genérico “A caixa de Pandora: mulheres artistas e mulheres pensadoras do Século XX” onde foca autores como Maria Zambrano (letras) ou Leopoldo Gottuzzo (artes). Isabel Nogueira e Francisca Michelin, em conjunto com Paula Lima, abordam em diferentes ensaios a representação da mulher na arte e na publicidade. A pintura vascular na antiguidade também é pesquisada neste tema em dois artigos de Pedro Sanches, Fábio Cerqueira. **João Paulo Queiroz**



**Gênero, Arte e Memória:
Ensaios interdisciplinares (2009)**

Francisca Ferreira Michelin;
Nádya da Cruz Senna;
Úrsula Rosa da Silva (Ed.). Pelotas:
Universidade Federal de Pelotas.

Reúnem-se 15 artigos motivados pelo II Simpósio Internacional sobre Gênero, Arte e Memória (II SIGAM), na Universidade Federal de Pelotas. Temas próximos da pesquisa feminista debruçam-se sobre a arte, cinema, fotografia, mitologia, raça, filosofia, educação. **João Paulo Queiroz**



**Creación artística e identidades
culturais (2009)** María Luísa Sobrino
Manzanares (Ed.) Santiago de Compostela:
Consello da Cultura Gallega.

O fórum de debate “Creação artística e identidades culturais” reuniu jornalistas (Camilo Franco), historiadores de arte (Serge Guibaut, Gloria Picazo) filólogos (Ángela Molina) e artistas (Pedro G. Romero) que apresentam comunicações onde se reflecte sobre a museologia na pós modernidade (Guibaut), sobre a problemática do pós feminismo na arte espanhola (Gloria Picazo), sobre a provocadora Instituição Archivo F.X lançada por Romero, e debatendo os conceitos de dispositivo, sobre a narrativa e intermediação da arte (Franco), ou a meditação em torno do paradigma

Th. Krens sobre os novos Museus espectaculares, como o Guggenheim no Abu Dabi em 2012. Inclui conclusões do fórum. 124 págs. ISBN 978-84-92923-51-9. Idioma: Galego. **João Paulo Queiroz**



Linha do Horizonte 1 (2010)
Ana Leonor Madeira Rodrigues; Pedro
António Janeiro (Ed.) (2010) Linha do
Horizonte 1. Faculdade de Arquitectura
da Universidade Técnica de Lisboa.

Este primeiro exemplar da Linha do Horizonte, uma revista que prevê alargar o seu âmbito através de um conselho editorial internacional, reúne neste número 16 artigos que apresentam diferentes pontos de vista sobre o desenho, a comunicação visual, a imagem, a representação e a concepção gráfica. **João Paulo Queiroz**



Joan Hernández Pijuan: Homenatge
AAVV. Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts. Col·lecció:
Les Arts i els artistes.

Este volume em catalão e castelhano apresenta reflexões de Teresa Blanch e Pilar Vélez em torno da pintura e da gravura de Pijuan, pintor reconhecido neofigurativo desaparecido há pouco (2005) e catedrático da Universidade de Barcelona desde 1989. A parte mais interessante do livro será o conjunto de textos dispersos, do próprio Pijuan, onde se pode destacar a Carta aberta

a Antoni Tàpies, ou textos sobre autores como Morandi, De Kooning, ou reflexões sobre a cor e a luz. ISBN 978-84-475

João Paulo Queiroz



Sentidos del Mirar (2001)

Loreto Blanco Salgueiro; Jesús Hernández; Juan Carlos Meana; Mirta Pequeño; Anxos Romeo. Universidad de Vigo, Grupo de Investigación P11.

Reunião de ensaios sobre o tema do olhar (*mirada*), que acompanhou uma exposição na Galeria Bancelos de 12 de Janeiro a 2 de Fevereiro de 2001. Problematiza-se o olhar interior e fragmentário (Blanco), olhar sedutor (Hernández), o olhar ao espelho (Meana), olhar na vertical, para o abismo do poço (Pequeño), ou olhar perdido (Romeo). 111 pags. Inclui fotos a cores das peças da exposição, em posfácio

João Paulo Queiroz



Curitiba entra na roda: presenças e memória(s) da capoeira na capital paranaense (2010)

Likiana Porto; Miguel Novicki; Magda Luiza Mascarello; Ariana Guides.

Projeto de pesquisa apoiado pelo fundo municipal da cultura – programa de apoio e incentivo à cultura do município de Curitiba. Esta obra resulta do edital municipal de identificação e registo do património

imaterial. Como se ensina Capoeira, quais os grupos atuantes em Curitiba e entrevista a dez dos mestres de Capoeira. Desde o século XIX em Salvador, Rio de Janeiro e Recife, ora reprimida e criminalizada, ora valorizada nos dias de hoje, a capoeira é, nesta obra de investigação de fôlego, alvo de um estudo sistemático e empírico. 205 págs. ISBN: 978-85-911225-0-9.

João Paulo Queiroz



Fragmentos – Construção 1: Ademicismo e Modernismo em Santa Catarina (2010)

Sandra Makowiecky; Rosângela Cherem. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC.

Mapeamento sistemático da produção pictórica de 1850 a 1950 em Santa Catarina, resultando 1560 imagens complementadas por 64 pequenas biografias reunidas em CD ROM editado paralelamente. Reflecte-se sobre este conjunto e suas adjacências, observa-se a motivação do viajante, onde se surpreende, por exemplo, o olhar inquieto de Charles Darwin (1822, p. 20) ou de Jean Baptiste Debret (pag. 28). Os textos reunidos aqui reflectem a transição entre o romântico (Victor Meirelles), e o modernismo ligado à paisagem (Eduardo Dias, Martinho de Haro, Sílvio Pléticos) e à espiritualidade (José Silveira D'Ávila). 138 pags. e CD ROM. ISBN 978-85-61136-37-6.

João Paulo Queiroz



Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas (2010)

Maria Amélia Bulhões; Maria Lúcia Bastos Kern (Ed.). Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Reúnem-se artigos de especialistas brasileiros e espanhóis em que se aborda a paisagem latino-americana em várias vertentes, da histórica (da “missão francesa” de 1816 no Rio à singularidade do Venezuelano Armando Reverón), ideológica (território ou pátria?), ambiental (a preservação desde o século XIX), as invenções na modernidade (Iberê Camargo, Walter de Maria) até à pesquisa nas paisagens heurísticas contemporâneas (imagens e sons contemporâneos) 304 págs. ISBN 978-85-386-0100-5.

João Paulo Queiroz



Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino (2005)

Luiz Humberto Arantes; Irley Machado (Ed.). Uberlândia: EDUFU, Editora da Universidade Federal de Uberlândia.

A Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Departamento de Música e Artes Cênicas, Curso de graduação em Teatro, apresenta um conjunto de artigos sobre teatro organizados em três capítulos. O primeiro apresenta casos concretos da

articulação autor / texto / cena (a encenação de “Vereda de Salvação” de Jorge Andrade, ou teatro de Ariano Suassuna), e ainda, mais antigo, a reflexão sobre “José de Alencar e o teatro brasileiro”. No segundo capítulo são abordados problemas relativos à encenação (ex. a contemporânea Companhia do Latão, o teatro de rua), a que se juntam reflexões sobre a pedagogia e o teatro. 226 págs. ISBN 857078084-2. **João Paulo Queiroz**



Teatro: Ensino, teoria e prática. Volume 2 (2011)

Paulo Merisio; Vilma Campos (Ed.) Uberlândia: EDUFU, Editora da Universidade Federal de Uberlândia.

Este livro é a continuação de uma iniciativa de 2004 com o mesmo título e a intenção de apoiar os que se debruçam sobre o ensino teatral. Na primeira parte apresentam-se reflexões sobre a História / memória do teatro (ex. o teatro no triângulo de Minas). Na segunda parte abordam-se práticas teatrais (ex. o teatro no hospital, as definições fugidias do teatro infantil, ou ainda o teatro multimídia). Na terceira parte reúnem-se contribuições sobre a interação teatro/escola (ex. questões sobre o estagiário de teatro ou a pedagogia do jogo). 188 págs. ISBN 978-85-7078-261-8.

João Paulo Queiroz



Ensino de Arte e (Des)territórios pedagógicos. (2010)

Ursula Rosa da Silva & Mirela Ribeiro Meira, (Ed.) Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas.

Este livro teve na sua origem o Seminário Ensino de Arte, Educação e Práticas Pedagógicas de 2010. Os temas abordados nos seus artigos foram as práticas e temáticas emergentes no campo do ensino da arte, sem esquecer as diversas linguagens da arte (música, dança, teatro, artes visuais), abrangendo tanto artistas como professores. 136 págs. ISBN 978-85-7192-728-5.

João Paulo Queiroz



Open research: research and development projects of CIAUD (regarding the assessment process of the FCT in 2008) (2010)

Jorge Cruz Pinto; Isabel Rosa. CIAUD, Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.

Reunem-se os projectos de investigação que o CIAUD desenvolvia em 2008 e que foram classificados pelo Júri internacional da FCT Portugal com a classificação de excelente. Duas páginas por cada um dos 67 projectos e teses de doutoramento em curso ou em fase de submissão. O livro

divide-se pelas três áreas do CIAUD, arquitetura, urbanismo e design. Conclui com a avaliação da FCT. 312 págs. ISBN 978-972-9346-07-1.

João Paulo Queiroz



Diálogos entre linguagens (2009)

Maria do Carmo Veneroso; Maria Angélica Melendi (Eds.) Diálogos entre linguagens. Belo Horizonte, MG: C/Arte e Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

O seminário que dá origem a este volume põe em contacto as artes plásticas, o cinema e as artes cénicas através dos textos de alunos e professores (e um professor convidado) do curso de doutorado no ano de 2006 (ano de arranque). Em textos diversificados abordam-se enlases palavra/imagem desde os ambigramas às implicações cénicas. Os doutorandos exploram diferentes temas, de Magritte à banda desenhada, passando por dois textos sobre os graffiti, ou ainda a arte em contexto urbano, ativando por vezes pesquisas sobre a memória. Somam-se ainda outros temas, gravura, artesanato, design, performance, cinema e animação entre outros. 352 págs. ISBN 978-85-7654-079-3. **João Paulo Queiroz**



Cartografias do Ensino do Teatro (2009)

Narciso Telles; Adilson Florentino (Eds)
Uberlândia: EDUFU, Editora da
Universidade Federal de Uberlândia.

“O teatro é uma arte do paradoxo” refere Adilson Florentino citando Ubersfeld. O volume reúne 29 textos que pretendem objectivar o teatro como objecto de pesquisas diversas, onde se reúnem perspectivas diacrónicas, olhares sobre a pedagogia teatral, teorizações sobre o jogo teatral, improvisação, interdisciplinaridade e performance, cenografia, figurinos, caracterização, voz e outros temas focais da área da pesquisa teatral.

326 págs. ISBN. 978-85-7078-190-1.

João Paulo Queiroz

Un cielo color de fresa (2004)

Mihaela Radulescu. Peru: Magdala.
Poesia e prosa da autora.
ISBN 9972-735-12-5.



Poesília: poesia pau-brasil (2008)

Nicolas Behr.
Brasília: ed. autor.
ISBN 85-7238-165-1.



El Espacio entre las cosas (2001)

Juan Carlos Meana.
Pontevedra: Servicio de publicacións,
deputación provincial de Pontevedra.

O livro reúne 7 ensaios de Juan Carlos Meana, bem como 27 ilustrações da sua obra, e insere-se na actividade desenvolvida pelo grupo de investigação PI1 do departamento de pintura da Universidade de Vigo. Tempo, histórias, processos, e coisas, seus tempos e espaços, suas coexistências na dinâmica do atelier. ISBN: 84-8457-057-6, 116 págs.

João Paulo Queiroz



À procura do castelo dos Faria: o crepúsculo do irreal. (2009)

Neide Marcondes de Faria.
São Paulo: Altamira.

Neide Marcondes regressa, após gerações, à zona de Barcelos, Portugal, em busca do castelo dos Faria, de seus antepassados, onde os registos remontam ao ano 1300. 152 págs. ISBN 978-85-99518-07-6.

João Paulo Queiroz



**À volta de Junqueiro:
vida obra e pensamento (2010)**

Henrique Manuel S. Pereira (Ed).
Porto: Universidade Católica
Portuguesa, Escola das Artes.

Nesta edição muito cuidada, diversas figuras maiores da cultura portuguesa (29 entrevistas, como, entre outros, Mário Soares, Nuno Júdice, Maria Helena da Rocha Pereira, Eduardo Lourenço, D. Manuel Clemente) revelam a importância da poesia e da figura de Guerra Junqueiro nas suas vidas. ISBN 978-972-54-0262-7. 456 págs.

João Paulo Queiroz



A música de Junqueiro (2009)

Henrique Manuel S. Pereira (Ed).
Porto: Universidade Católica
Portuguesa, Escola das Artes.

A área de som e imagem da Escola das Artes da Universidade Católica do Porto mobiliza-se neste projecto musical em torno do poeta Guerra Junqueiro (1850-1923). Os dois CDs dividem-se pois em “Música de Junqueiro,” cuidadosa recolha dos que no passado musicaram a sua poesia, e “Música para Junqueiro,” onde no clima da música contemporânea os mais diversos autores e intérpretes reinterpretem a sua poesia. No primeiro predomina a música para voz, ou voz e piano, de autores como Fernando Lopes Graça, Tomás Borba, António Viana,

Óscar da Silva, entre outros. O livro reúne, além de alguns ensaios de enquadramento, as poesias objecto de intervenção musical, uma bio-cronologia de Junqueiro e notas biográficas dos intervenientes, tanto no passado como no presente.

128 págs. e dois CD ROM (1h20' + 1h12').
ISBN 978-989-95577-8-9.

João Paulo Queiroz



(Des)velar a arte (2002)

Neide Marcondes.
São Paulo: Arte e ciência editora.

Reúnem-se 10 ensaios onde analisam algumas instâncias artísticas que abrangem diversas épocas. Jesuíno do Monte Carmelo (n. S. Paulo 1764, filho de pai incógnito e de escrava liberta, músico, pintor e arquitecto) é abordado ao longo destes textos, fruto de diversas comunicações. Uma linha em comum, a preocupação de interpretar o pensamento contemporâneo segundo um quadro pós-moderno e neo barroco (“O neo-barroco em distopia com o passado” ou “Instalação: arte em evento.” 96 págs. **João Paulo Queiroz**



Hokusai: dibujo, estampa y libro ilustrado. (2010)

José Luis Crespo Fajardo.
Isla de la Palma: Alternativas.

Hokusai (Japão, 1760-1849) é objecto de estudo desta publicação, identificando-se uma sistemática de análise que começa na biografia, e depois se debruça nas Ukiyo-e (estampas), as xilogravuras trinta e seis vistas do Monte Fuji, e depois cem vistas do Monte Fuji, os Mangwa (manuais de desenho), e a obra pictórica, a que se acrescenta um capítulo sobre as marcas de assinatura.

80 págs. ISBN 978-84-96681-31-6.

João Paulo Queiroz



Brasília Gravada (2009)

Manuela dos Anjos Afonso.
Goiânia: Universidade Federal de Goiânia UFG.

O autor apresenta o percurso que deu origem à série de gravuras e monótipos “Brasília gravada” reflectindo sobre urbanismo e a modernidade particular de Niemeyer. 92 págs. ISBN 857274301-4.

João Paulo Queiroz



Elaine Tedesco (2010)

Elaine Tedesco.
Paris: Sam Art Projets.

A brasileira Elaine Tedesco foi a primeira residente na Villa Raffet, Paris. Este volume apresenta o resultado do seu trabalho, bem documentado, com um texto da artista “um léxico do acaso.” 80 pags. Texto em Francês e Inglês. ISBN-978-2-9515348-2-5.

João Paulo Queiroz



Sobreposições imprecisas (2003)

Elaine Tedesco.
São Paulo: Escrituras.

O primeiro texto presente neste livro é uma reflexão de Elaine Tedesco sobre os seus diapositivos de dupla exposição projectados de noite sobre a zona histórica da pequena localidade do litoral sul, Mostardas, bem documentados em reproduções a cores. Outros ensaios são publicados sobre a obra desta artista.

Textos em português e inglês.

80 págs. ISBN 85-7531-100-X.

João Paulo Queiroz



Estratégias expansivas: Publicações de artistas e seus espaços moventes (2011)

Michel Zózimo da Rocha.
Porto Alegre: Edição do Autor.

Apresenta-se uma investigação sobre os movimentos e plataformas de auto-edição e suas estratégias de disseminação. O livro divide-se em duas partes, a primeira revisitando instâncias paradigmáticas (ex. “the blind man,” de M. Duchamp / Roché, 1917) ou exemplos escolhidos (Paulo Bruscky e a sua arte nos classificados, anos 70; Cildo Meireles e a sua apropriação da nota de banco “zero dollar”, 1974-8) a que se juntam questionamentos sobre o valor e o formato da edição, e os novos espaços de disseminação artística (“espaços moventes”). A segunda parte reúne entrevistas a agentes artísticos: Regina Melim (projecto “LOJA,” “par(ent)esis”), Cristina Freire (qual o posicionamento do Museu neste movimento do Livro de Artista), Amir Brito (a biblioteca e as exposições sobre o tema), Cristiano Lenhardt (autor de “Relación Ornamental”), Paulo Silveira (investigador) e Maria Ivone dos Santos (experimentação de âmbito universitário). A apresentação cuidada torna este exemplar também um objecto de autor. ISBN 978-85-911696-0-3. 180 págs. Inclui em destacável um múltiplo de Cristiano Lenhardt, “pirâmide experimental multicor” (distribuição gratuita, proibida a venda).

João Paulo Queiroz



Vetor (2009)

Clóvis Martins Costa e Richard John.
Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul:
Editora Feevale.

A edição percorre os dez anos de actividade da Pinacoteca da Escola Feevale, em Novo Hamburgo. ISBN 978-85-7717-090-6. 336 págs.



Tecnologías & Estrategias para la Creación Artística (2006)

Teresa Marín García, Anja Krakowsky,
Elisa Lozano Chiarlones (org.) Universidad
Miguel Hernández de Elche. Alfagra.

O Grupo de Investigación TECREA organizou as I Jornadas de Conferências Tecrea (Altea, Espanha, 8 e 9 de Maio de 2006) publicando aqui as comunicações de conferencistas convidados e outras, proferidas pelos membros do TECREA. ISBN 978-84-95614-76-6. 288 págs.



Ensaio em torno da arte (2008)

Sandra Makowiecky & Sandra Ramalho e Oliveira (org.) Universidade Comunitária Regional de Chapecó. Chapecó: Argos.

O livro desenvolve tematicamente a arte, a educação artística informal e formal, a crítica, design, semiologia e iconologia, ao longo de 8 capítulos de diferentes autores. 175 págs. ISBN 978-85-98981-92-5.



Linhas cruzadas:

Artes visuais em debate. (2009)

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva & Sandra Makowiecky. Florianópolis, Santa Catarina: Editora UDESC, CEART, PPGAV.

O Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (Centro de Artes e Letras) apresenta diferentes artigos organizados em diferentes capítulos: “o ensino da arte” (reunindo temas como por exemplo a inclusão no ensino artístico), “processos artísticos contemporâneos” (pós modernidade, transdisciplinaridade) e “Teoria e história das artes visuais” (epistemologia da imagem, imagens da urbanidade). **João Paulo Queiroz** ISBN 978-85-61136-15-4. 183 págs.



Dresden: a Florença do Elba sob o olhar pictórico de Bernardo Bellotto, o Canaletto (2009)

Manoel Bellotto e Neide Marcondes. São Paulo: Altamira.

Canaletto (Bernardo Belotto), durante a sua estada em Dresden elabora um conjunto impressionante de *vedute* entre 1747 e 58. Dresden, como Hamburgo e Colônia, é uma das cidades mais bombardeadas e flageladas da Alemanha, na segunda guerra mundial. As *vedute* de Canaletto servirão um novo propósito, imprevisito: o de contribuir, pelo seu rigor, para uma reconstrução impressionante e ainda em curso. **João Paulo Queiroz** ISBN 978-85-99518-06-9. 152 págs.

Livros de Artista



Espaço: arte contemporânea (2008)

Sara Antónia Matos (Org.) Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento.

Reúnem-se textos de comunicações ou transcrições de intervenções e debates ocorridos nas Oficinas do Convento coordenadas por Sara Matos (Abril de 2008) que lança os temas dos 4 painéis: Experimental, Herdar, Ligar, Prospectivar. Suscita assim momentos de intensidade autoral, como testemunho autobiográfico de Rui Chafes (um texto impressionante de um registo oral que permite um outro olhar sobre a sua obra). 216 Págs.

ISBN: 978-989-95315-2-9.

João Paulo Queiroz



Margens: arte contemporânea (2007)

Sara Antónia Matos (Org.) Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento.

Sara Matos coordena a edição destes encontros (11 e 12 de Novembro de 2006) iniciados seis anos antes por Virgínia Frois. Os temas de debate surgem em torno das margens: programar, corporalizar, fazer e experimentar nas margens. Ao apelo responde um leque seccionado de artistas, filósofos e críticos.

238 Págs. ISBN: 978-989-95315-12.

João Paulo Queiroz



Cadernos de, Desenho (2011)

Aline Dias (Ed.). Hecho a mano por el corpo editorial. Florianópolis.

Esta obra, que documenta desenhos e escritas de diversos artistas (Aline Dias, Ana Lucia Vilela, Augusto Benetti, Bil Lühmann, Carlos Asp, Diego Rayck, Fernando Lindote, José António Lacerda, Julia Amaral, Maira Dietrich, Raquel Stolf, Yftah Peled) confronta os domínios da palavra com os do desenho. Os seus pontos complementares mas também de contacto, de reunião e de fronteira. Propõe pensar a possibilidade de escrever um desenho numa sucessão de máximas e reflexões expostas por entre traços e palavras que se aproximam por vezes do domínio do caligrama. Cada página que se segue é uma curiosa esperança de recordação e de introspecção. 280 págs. **Artur Ramos**



(2011) Um Ponto ao Sul

Maria Lúcia Cattani. Autor: Porto Alegre 2011. Exemplar numerado, 1020 de 1080.

Distribuição gratuita, apoio FUNARTE, bolsa estímulo à criação artística em artes visuais. Construído a partir de xilogravuras da autora este livro propõe a leitura de vinte e quatro páginas ou imagens sustentadas numa escrita inventada. A interrupção do texto com alguns fragmentos de cintas decorativas torna-se simultaneamente um alívio para a nossa incompreensão e uma

pausa para o que apraz pelo leite. Entre a cor de uma escrita fugidia e a geometria dos elementos decorativos o mistério circula aparentemente sem norte. 38 págs.
ISBN 978-85-905528-2-6. **Artur Ramos**



(des)a _ linha (2007)

Clarissa Daneluz, Marina Polidoro,
Paulo Vega Jr., Porto Alegre: Bipolar.

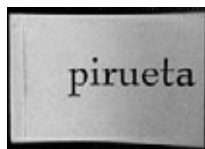
Uma colecção de fotografias dos autores constitui o conteúdo desta publicação. Apesar de serem fotografias de diversos espaços e objectos esquecidos do nosso quotidiano são cruzadas, riscadas, golpeadas com uma corda de um vermelho intenso. Este vermelho que ora é uma linha ora é uma mancha parece ensanguentar as imagens que sucumbem perante a sua singela plasticidade.
ISBN 85-99623-04-4 **Artur Ramos**



A2, . Par(ent)esis (2010)

Diego Rayck. Exemplar 77/500.

Um livro-caixa que guarda numa folha A2 cuidadosamente dobrada em oito partes, um conjunto de desenhos dispostos entre texto e que se relacionam mutuamente. O espelho, o buraco e o fragmento parecem ser alguns dos temas pensados não só pelas palavras como pelo desenho projecto que as evidencia. Na imensidão do A2, como num mapa, o observador procura um trajecto de leitura possível que una e oriente um olhar fragmentado. **Artur Ramos**



Piruetta (2009)

Marina Polidoro Flipbook, exemplar 44/50.

Num pequeno bloco um desenho com uma bailarina repete-se ao longo das páginas. Em cada uma a figura é deslocada ligeiramente num movimento em espiral que simula uma pirueta. Os dois sentidos do desfolhar do bloco produzem respectivamente um movimento de dentro para fora e de fora para dentro. O resultado torna-se tanto inquietante como cómico pois por um lado descentraliza e por outro desequilibra pondo em causa os limites e a finalidade. **Artur Ramos**



Bolor: primeira edição, segunda imagem, (2009-2010)

tiragem de 50 exemplares, Florianópolis.
Hecho a mano por el corpo editorial.

Uma série de textos e imagens, compõem as 80 páginas deste livro que apresenta uma curiosa capa – uma radiografia verdadeira. Ao longo do livro encontram-se pormenores que só um segundo olhar encontra como um quadrado de fita adesiva ou a marca de água da palavra bolor. Esta atenção encontra eventual paralelo no teor dos textos que investigam o sentido para alguns aspectos da arte, da filosofia como para assuntos triviais. Em todos a imagem está presente e é pensada. **Artur Ramos**

Catálogos



Três Dimensões (2010)

Museu Belas Artes (muBA), São Paulo

Catálogo “Três Dimensões” (2010), uma exposição colectiva organizada por William Keri para o Museu Belas Artes (muBA), São Paulo, a qual decorreu de 10 de Maio a 3 de Julho de 2010, com a participação dos seguintes artistas: Bertoneto Souza, Luciana Chagas, Luciano Zanette, Sérgio Niculitheff. A exposição, que apresenta obras que vão desde a pintura à instalação, coincidiu com o 85º aniversário de Belas Artes e os artistas foram reunidos em torno de uma linguagem tridimensional de exploração do espaço como meio ou como suporte. Pode ler-se no texto de apresentação que o projecto propôs-se “como um ensaio de leituras abertas a partir de uma amostra de trabalhos que apontam, sob diferentes olhares, para o espaço e a própria linguagem como campo de elaboração e construção poética”. O catálogo, com vinte e oito páginas ilustradas – três páginas por artista, com um pequeno texto descritivo – foi publicado pelo centro Universitário Belas Artes de São Paulo. www.belasartes.br. ISBN: 978-85-87985-39-2

Fernanda Maio



Primer Congresoarte 2011

Comité de Damas del Congreso de la República del Perú

Catálogo “Primer Congresoarte 2011” (Expoventa y Subasta), um evento organizado pelo Comité de Damas del Congreso de la República del Perú. A exposição e venda de trabalhos dos mais de oitenta artistas decorreu de 22 a 31 de Março, organizada pela Presidente do Comité, com coordenação geral de Dora Hernando Sánchez e texto de Mihaela Radulescu. Tratou-se de um projecto benemérito de angariação de fundos para crianças carenciadas em idade escolar e o catálogo apresenta pinturas e obras bidimensionais integralmente a cores. www.congreso.gob.pe. **Fernanda Maio**



Nimum Ne Credere Colori. (2011)

Rui Macedo. Catálogo. Museu de Évora.

Reúnem-se, em *plquette* de grandes dimensões (43x30 cm), imagens documentando a exposição de Rui Macedo (n. 1975) decorrida no Museu de Évora, de 23 de Outubro a 13 de Fevereiro de 2011. A exposição interagiu com o próprio museu e com as peças mais importantes do seu valioso acervo: através de uma montagem muito rigorosa surgem diálogos cuidadosamente preparados com as tábuas quinhentistas, ou com as naturezas mortas do séc. XVII, ou com as próprias salas do Museu. Ao longo das 34 páginas podemos acompanhar textos informados

de Fernando António Baptista Pereira, Margarida P. Prieto e António Camões Gouveia. O título é uma expressão latina que significa “não se confie demasiado nas cores.” ISBN 978-972-776-427-3
João Paulo Queiroz



O outro lado (2010)

Carla Rebelo. Catálogo.
Torres Vedras, Paços Galeria Municipal.
Texto de Margarida P. Prieto.

Este pequeno desdobrável, bem concebido e com boas fotografias documenta com eficácia a exposição de Carla Rebelo (n. 1973), sob o tema da relação com o outro. As peças de madeira interagem com o espaço arquitectónico, com os seus espelhos, apresentando-se como objectos tão eficazes no estabelecimento de relações que depressa se inutilizam. As cadeiras parecem inteiras e são apenas metade. Os livros parecem abertos e afinal não se podem folhear. Todas as funcionalidades das mesas e cadeiras estão impossibilitadas pela própria eficácia da relação. Uma peça bordada, *Mapas de crescimento*, apresenta uma topologia biográfica.
ISBN 978-989-8398-03-1.

João Paulo Queiroz



Contemplar a moldura como limite (2008)

Rui Macedo. Torres Vedras, Galeria Municipal. Texto de Margarida P. Prieto.

O ensaio de Margarida P. Prieto acompanha a inquietação do autor sobre a moldura enquanto templo (contemplar) a moldura-limite, a moldura janela, e, no seu âmago, a pintura, que *factum est*. 66 págs.

João Paulo Queiroz



Inventário de similitudes (2008)

Rui Macedo. Sede da Sociedade Portuguesa de Oftalmologia, Lisboa. Plaquette com 20 postais, textos de Margarida P. Prieto.

Reúnem-se trabalhos de Rui Macedo de 1998 e 2006 onde um olhar sobre a natureza é identificado por Margarida P. Prieto como um fio condutor: “a Paisagem é a Natureza objectivada” ou “*Paisagem* define-se como a natureza modificada pela cultura” ou, mais adiante, “Paisagem está para a Natureza como o nu está para a nudez. A nudez é da ordem do natural, o nu é o conceito artístico.” Assim se percorrem as imagens, da imitatio à mimesis, da landscape ao território, do in situ ao de profundis e ad infinitum, do ponto de vista ao panorama. **João Paulo Queiroz**



Ex umbra in Solem (de la sombra a la luz).

Aurea Muñoz Del Amo (s.d. [2009?])
Catálogo. Junta de Extremadura,
Consejería de Cultura y Turismo.

Aurea Muñoz del Amo reúne neste catálogo imagens das suas gravuras onde a luz é captada e riscada integrando processos múltiplos e serigráficos. Inclui texto crítico de Iván de la Torre Amerighi.

72 págs. ISBN 978-84-9852-193-1

João Paulo Queiroz



Nico Rocha —

Projeto Percurso do artista (2010)

Catálogo. Porto Alegre: departamento de difusão cultural da Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

Juliana Gonçalves Mota, coordenadora do projecto percurso do artista esclarece que “através de exposições individuais, a obra e trajetória de artistas-professores da universidade são narradas...”

Nico Rocha, arquitecto e escultor, reúne neste documento informação que complementa e perspectiva a sua obra escultórica. Textos de Flávio Gonçalves e Nico Rocha. 188 págs.

João Paulo Queiroz.



**Sentir... pensar la realidad,
pintar el sueño. (2010)**

Isabel Sola.

Sevilla: Galeria Haurie.

O catálogo, com um texto de Pedro Ignacio Martinez Leal, reúne diferentes fases do percurso de Isabel Sola (n. 1976). 28 págs.



Puzzle this: to enlace, to enfold (2010)

Rui Macedo. Cascais, Fundação D. Luís I.

Texto de Luísa Soares de Oliveira.

Documenta-se a exposição de Rui Macedo (n. 1975) que inclui algumas séries.

Como afirma Luísa Soares de Oliveira, “Reflectindo-se nos espelhos infinitos das suas possibilidades, imagens, histórias, alegorias e protagonistas reenviam-nos o nosso próprio olhar perante o excesso da pintura que também é o seu vazio.

Puzzle this, descubra as diferenças e termine olhando para si próprio no espelho.” 66 págs. ISBN 978-972-8986-35-3.

João Paulo Queiroz



Francisco Buenavida: LXII premio nacional de pintura José Arpa 2009: Cuerpo y mitad. (2010)

Francisco Buenavida. Catálogo. Carmona del 22 al 31 de octubre de 2010. Ayuntamiento de Carmona: Delegación de Cultura.

Francisco Buenavida, por ocasião do prémio Arpa de 2009, reúne o humor e a falocracia, apresentando pintura (óleo) e algumas peças tridimensionais. ISBN 978-84-89993-45-7

João Paulo Queiroz

Elcio Rossini: performance e videoperformance: Pinacoteca Feevale, de 3 a 30 de Junho de 2009. (2009)

Elcio Rossini. Catálogo desdobrável. Novo Hamburgo: Feevale.

Visitantes (2010)

Catálogo. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC. A exposição, decorrida no Museu Hassis (3 de setembro a 8 de Outubro) resulta do estudo sobre a produção artística na América Latina entre meados de XIX e XX. O catálogo mostra parte do resultado da investigação de Rosângela Cherem e Sandra Makowiecky, que, coadjuvadas por Letícia Weiduschadt e Vanessa Bortucan desafiam artistas acuais a confrontarem-se com outros do passado recente. Assim se constrói uma teia de reflexos onde a pós modernidade interroga os paradigmas modernos presentes nas obras seleccionadas. 60 págs. ISBN 978-85-61136-36-9 **João Paulo Queiroz**

Flock of starlings (2010)

Edward Summerton. Cartaz/catálogo. Exposição comissariada por Nuno

Sacramento no Scottish Sculpture Workshop. Lumsden: Aberdeenshire. O escultor apresenta uma instalação com pássaros vivos e carteiras femininas, onde se acumulam os seus dejectos.



El año del dragón y otras obras (2003)

Elena Mendizabal.

Leioa: Universidad del País Vasco. Peças tridimensionais de 1993 a 2004. ISBN 84-8373-597-0.



Pontos de contato (2009)

Porto Alegre: Universidade federal de Rio Grande do Sul.

A exposição confronta três artistas do Instituto das Artes da UFRGS com três artistas da Chelsea School of Design. Decorre em espaços de ambas as instituições, entre maio e setembro de 2009. 64 págs. ISBN 978-85-61965-02-0.



Facultad de Arte: Anuario: / 2009: diseño gráfico: escultura: grabado: pintura: diseño industrial: educación artística (2009) I

Pontificia Universidad Católica del Perú. Anuário de alunos graduados pela PUCP. 86 págs.

Periódicos académicos

Revista Porto Arte.

Porto Alegre: vol. 13, nº21, maio 2004.

O Dossier é dedicado a “Obra em processo” organizado por Sandra Rey, reunindo artigos de René Passeron, Éliane Chiron, entre outros. 222 págs.



Revista Porto Arte. Porto Alegre: vol. 13, nº23, novembro 2005.

Revista editada pelo Programa de Pós graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS dotada de conselho editorial. A revista organiza-se segundo: um dossiê, neste número dedicado ao desenho “Questões do Desenho: abordagens contemporâneas” e aqui organizado por Iclea Cattani (reunindo artigos de Flávio Gonçalves, Paulo Gomes e Valerie Morignat, entre outros), uma zona de textos submetidos, uma de notas de leitura e, por fim, a tradução do conteúdo para inglês, francês e espanhol.

Revista indexada em LAPTOC – Latin American Periodicals Table of Contents. 220 págs. **Luís Jorge Gonçalves**



Revista Porto Arte. Porto Alegre: vol. 13, nº26, maio 2009.

O Dossier é dedicado a “Interfaces digitais na arte contemporânea” organizado por Sandra Rey e Emilio Martinez Arroyo, reunindo artigos de Elaine Tedesco, Andrea Brächer e Niúra Borges, entre outros. 222 págs.



Revista Porto Arte. Porto Alegre: vol. 13, nº27, novembro 2009.

O Dossier é dedicado a “Crítica de arte em debate” organizado por Mônica Zielinsky, reunindo artigos de Arthur Danto Robert Kudielka, Thierry de Duve, Jacques Leenhardt, Stéphane Huchet. 256 págs.



Revista MG: Memória Gráfica Año 1, número 1, noviembre 2008

Revista anual de estudios y proyectos de la especialidade de diseño gráfico de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Esta revista debruça-se tematicamente sobre a narrativa gráfica: banda desenhada, novelas gráficas, álbum ilustrado, animação,

infografia. Apresenta o desenvolvido pelos seus alunos. Cinco textos de reflexão crítica de autores da especialidade. 96 págs. **Luís Jorge Gonçalves**



Revista Pós. Vol. 1, n. 1, maio, 2008.

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Reunem-se artigos internacionais de Claus Clüver, Ana Mae Barbosa, Teresa Eça, Narayan Khandekar, Vibeke Sorensen, Diana Taylor, Bruno Tackels, entre outros. Artigos diversificados, da educação artística ao restauro, do teatro à performance. Inclui normas para publicação. Dotada de conselho editorial. 144 págs. ISSN 1982-9507.

Luís Jorge Gonçalves



Revista Pós. Vol. 1, n. 2, novembro, 2008.

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Reunem-se artigos internacionais de Claus Clüver e outros autores, bem como autores de estudantes do programa de doutoramento. Os temas abrangem a intermídia e a mestiçagem dos média,

bem como reflexões sobre graffiti, cinema modernista entre outros. Inclui normas para publicação. Dotada de conselho editorial. 196 págs. ISSN 1982-9507.

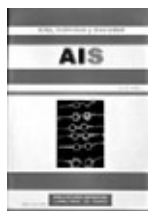
Luís Jorge Gonçalves



Revista Serrote: uma revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura. N.º 7 março 2007.

Instituto Moreira Salles. Sai três vezes por ano.

Revista muito cuidada, de excelente apresentação, disponível para assinatura (77 reais) e dirigida a um público apreciador e conhecedor. Secções diversificadas, Artes Visuais, Fotografia, Literatura, Ficção, Música, Ensaio, Diálogo, Humor. Artigos sobre web e política, ensaios fotográficos (Edu Marin: a região serrana, Bruce Bernard e David Dawson: O atelier de Lucien Freud), crónicas sobre literatura (ex. Salinger), entrevistas (Jonathan Franzen), ou republicações de textos históricos (conversa entre Adorno e Horkheimer, ou a reportagem de Gisèle Freund para a *Life* sobre James Joyce em Paris nas vésperas do lançamento de *Finnegans Wake*, em 1938), entre outros textos. Ilustrações escolhidas com grande escrupulo. Dotada de conselho editorial. 240 págs. **Luís Jorge Gonçalves**



AIS: Arte, Individuo y Sociedad (2009)

Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. PVP 18 eur.

Publicação académica anual que abrange áreas diversas, com conselho editorial e revisão por pares. É publicada desde 1988 pelo departamento de didáctica da expressão plástica da UCM. Artigos sobre biografias de artistas, técnicas (ex. o polímero na escultura), Jung, o jogo, mulheres nas artes, pós-modernidade, arte e sexismo, arte e ambiente hospitalar, semiótica do desenho infantil. Dotada de conselho editorial. Inclui normas para publicação. 195 págs. ISSN 1131-5598. **Luís Jorge Gonçalves**



AIS: Arte, Individuo y Sociedad (2010)

Vol. 22, n°1 (enero-junio 2010)

Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. PVP 18 eur.

Artigos sobre o livro de arte, cinema, vídeo arte, educação ambiental, educação artística em contexto, história da educação artística, arte e *mass media*. Dotada de conselho editorial. Inclui normas para publicação. 195 págs. ISSN 1131-5598.

Luís Jorge Gonçalves



Revista Vertentes n° 35, jan./jun. 2010

Universidade Federal de São João del-Rei. Semestral.

Publica artigos maioritariamente exógenos, o que possibilita uma superior validação exterior do periódico. Os temas incidem na área da pedagogia. Inclui normas para publicação. Dotada de conselho editorial internacional. 209 págs. ISSN 0104-8473. **Luís Jorge Gonçalves**



Revista Vertentes n° 36, jul./dez. 2010

Universidade Federal de São João del-Rei. ISSN 0104-8473. 190 págs.

Expressão: letras : música : artes cénicas : artes plásticas : design.

Ano 14, n° 2 jul./dez. 2010.

Revista do centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria.

A revista acolhe textos diversificados, abrangendo o teatro as artes visuais, a linguística, a literatura e a música. Dotada de conselho editorial. Inclui normas para publicação. 232 págs.

ISSN 1516-9340. **Luís Jorge Gonçalves**



OUVIROUVER (2008) N° 4.

Uberlândia: Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas, Faculdades de Artes, Filosofia e Ciências.

Esta revista passa a partir deste número a incluir as Artes Visuais, a acrescentar à música e às Artes Cênicas. O dossier “visualidades do corpo” inclui 9 artigos e um ensaio visual. Dotada de conselho editorial. Inclui normas para publicação. 310 págs. ISSN: 1809-290x.

Luís Jorge Gonçalves



OUVIROUVER (2009) N° 5.

Uberlândia: Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas, Faculdades de Artes, Filosofia e Ciências.

Esta revista passou a ser a publicação do Programa de Pós-graduação em Artes da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. O dossier “textualidades” apresenta artigos sobre as artes visuais, teatrais e musicais. Dotada de conselho editorial. Inclui normas para publicação. 200 págs. ISSN: 1809-290x.

Luís Jorge Gonçalves



OUVIROUVER (2010) N° 6.

Uberlândia: Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas, Faculdades de Artes, Filosofia e Ciências.

O dossier “Artes e educação” compreende 10 artigos. Dotada de conselho editorial. Inclui normas para publicação. 193 págs. ISSN: 1809-290x. **Luís Jorge Gonçalves**

**:Estúdio, um local
de criação**

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).



Heitor Avelos (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 Designer* (IADE), além da *:Estúdio*. Curador de *Future Places* festival anual de digital media, em parceria com a University of Texas, Austin, e de *Nomadic.0910 - meetings between art and science*, na Universidade do Porto.



Luís Jorge Gonçalves (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-Tipsis*, *Speaker's Corner*, *Exposure*, *Six Cities Design Festival*. As suas reflexões sobre 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 6 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, 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 participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem:

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

Title: meta-paper

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
- 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

- Morberg, Niklas (2009) Juicy Salif. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em 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
- 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



Chamada de trabalhos: nº temático da :Estúdio (Dez'2012)

*Call for papers: next
thematic issue of :Estúdio*

Revista :ESTÚDIO,
Artistas sobre outras obras
Número 6, 2012

Tema do número 6

da :ESTÚDIO: "O livro de artista"

Incentivam-se artigos sobre um artista ou criador que, na sua obra, tenha trabalhado o tema do livro de artista (auto-edição, exemplares limitados ou peças únicas). 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 2012

Notificação de pré-aceitação
do resumo: 30 de Julho 2012

Data limite de envio de artigo
completo: 09 de Setembro 2012

Notificação de conformidade
ou recusa: 23 de Setembro 2012

Publicação da *Estúdio* 6:
Dezembro 2012

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 6 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 até 15 de Julho 2012, 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 distância geográfica entre origem de autores e de revisores científicos.

Custos de publicação:

A publicação de um artigo na :ESTÚDIO pressupõe uma comparticipação de cada autor nos custos associados, no valor de 60€ se liquidado em tempo, até 10 de Outubro, subindo depois dessa data.

Crítérios 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 6, "Livro de Artista";
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correcta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Contacto

estudio@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.

:E4

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



ISSN 1647-6158