

**:ESTÚDIO 5** 2012  
ISSN 1647 - 6158



**Revista :Estúdio**

Artistas Sobre outras Obras  
Volume 3, n° 5, verão 2012  
Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa  
Centro de Investigação e  
de Estudos em Belas-Artes

<http://www.cso.fba.ul.pt>

**Periodicidade:** semestral

**Revisão de submissões:** Arbitragem  
duplamente cega pelo Conselho Editorial

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Relações Públicas:** Isabel Nunes

**Assessoria:** Nuno Mendes

**Logística:** Lurdes Santos, Paula Pinto,  
Maria da Conceição Reis

**Gestão Financeira:** Cristina Fernandes,  
Isabel Pereira, Carla Soeiro

**Tesouraria:** Bernardina Vilarinho, Maria da Luz

**Propriedade e Serviços Administrativos:**  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de  
Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes - Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
Telefone +351 213 252 100 / Fax +351 213 470 689

**Capa e Composição:** Tomás Gouveia

**Impressão e Acabamento:** Serissexpresso

**Tiragem:** 500 exemplares

**Depósito legal:** 308352 / 10

**PVP:** 10€

**ISSN (suporte papel):** 1647-6158

**ISSN (suporte eletrónico):** 1647-7316

**Revista indexada em:**

—CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do  
Conhecimento Nuclear «LIVRE!»  
(<http://portalnuclear.cnen.gov.br/>)

—DOAJ / Directory of Open Access Journals  
(<http://www.doaj.org/>)

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

—Latindex  
(<http://www.latindex.unam.mx/>)

**Conselho Editorial do número 5:**

—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, Universidade Federal do  
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).



Faculdade de Belas-Artes  
Universidade  
de Lisboa

# **:ESTÚDIO 5**

## :ESTÚDIO 5

10 **Do lado de fora do :Estúdio**  
—JOÃO PAULO QUEIROZ

13 **A gestualidade em Iberê  
Camargo: obra gráfica de  
58 a 69**—MARISTELA SALVATORI

18 **Seductora y perversa. La  
representación floral en la  
pintura contemporánea**  
—MÓNICA FEBRER

---

### 1.—Proximidade

28 **Enquadramento**  
ARTUR RAMOS

30 **Vieira Portuense, Cadernos  
de Viagem: álbuns 821 e  
817 do MNAA**—MARIA DILAR  
DA CONCEIÇÃO PEREIRA

37 **Um metaespetáculo: o corpo  
em *A pesar de todo***  
—ELIANE MUNIZ GORDEEFF

43 **ALICE... Uma leitura para  
o reconhecimento da  
Teatralidade num conjunto  
de obras de António  
Bronze.**—MARIA MANUELA  
BRONZE DA ROCHA

50 **Kenji Ota: um olhar sobre a  
materialidade em processos  
fotográficos históricos.**  
—ANDRÉA BRÄCHER

55 **O Desenho como iluminação  
do sentimento e a sombra  
como eliminação da  
persona, num processo de  
individuação (do Desenho  
de Jaime Silva**—LÚÍS FILIPE  
SALGADO PEREIRA RODRIGUES

### 2.—Lugar

64 **Enquadramento**  
ÁLVARO BARBOSA

66 **Chelas, o “sítio”: o lugar  
como referência na  
identidade e na obra de  
Sam The Kid**  
—TERESA PALMA RODRIGUES

74 **Elias dos Bonecos: o mundo  
como resto**  
—GUSTAVO HENRIQUE TORREZAN

81 **Habitar o lugar/espço do  
ateliê como procedimento  
para a construção da obra  
— o desenho do espaço na  
xilogravura de Fabrício Lopez**  
—YNAIÁ DE PAULA SOUZA BARROS

86 **A mulher e a arte urbana  
amazônica: O grafite  
feminino de Drika Chagas**  
—SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

91 **Pina Bausch, de referência  
mundial ao trabalho social  
— *Kontakthof* através das  
gerações**—MARINA MILITO  
DE MEDEIROS & SAYONARA  
SOUSA PEREIRA

---

### 3.—Tropicalteridade

98 **Enquadramento**  
NUNO SACRAMENTO

100 **A simbiose visual de Roberta  
Carvalho: a árvore humana  
na arte contemporânea da  
Amazônia brasileira.**  
—SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

106 **Fiestas y arremetidas. La  
selva urbana en la obra de  
Christian Bendayan**  
—MIHAELA RADULESCU DE BARRIO  
DE MENDOZA

- 112 **A Condição da mulher em Angola na cerâmica de Helga Gamboa**  
—TERESA MATOS PEREIRA
- 119 **Héroses Peruanos. Arte no objetual de Edward Venero**  
—MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU
- 126 **Raid das Moças e a Cultura da depressão: performance e humor subversivo ou quando Foucault visita as chanchadas da Atlântida**  
—DJALMA THURLER & MARILDA SANTANNA

---

#### 4.—Habitar

- 134 **Enquadramento**  
MARISTELA SALVATORI
- 136 **“Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência”: Grupo Poro**  
—JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE
- 142 **A relação corpo/objeto e o discurso poético das proposições de Lygia Clark**  
—FERNANDO A. STRATICO
- 148 **Borracha, transparência e peso no espaço real: por um novo modo de habitar os desenhos de Lúcia Fonseca**  
—CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA
- 155 **Elke Hering: percurso de uma escultura em transformação**  
—DAIANA SCHVARTZ
- 161 **Novas formas de habitar ‘o Bairro’ de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos Galerista por um dia e**

**Senhores Projetos no Bairro de Gonçalo M. Tavares**  
—JOANA GANILHO MARQUES

---

#### 5.—Risco

- 168 **Enquadramento**  
LUÍS JORGE GONÇALVES
- 170 **Cuestiones sobre la alteridad en el trabajo de Xavier Ristol**  
—JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS
- 176 **El arte y las moscas**  
—IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ
- 181 **Aprender el lugar: los túneles de Nancy Holt**  
—PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID
- 188 **O Mundo Bate do Outro Lado**  
—BEATRIZ FURTADO
- 194 **Pinturas quentes; Imagens geladas. Sobre a Pintura de Simeón Saiz Ruiz**  
—CARLOS CORREIA

---

#### 6.—Avant

- 202 **Enquadramento**  
NEIDE MARCONDES
- 204 **Sebastián Romo: “pós-produção” como estratégia de construção poética**  
—PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA
- 211 **‘Deu mil hores’ a l’espai de l’artista Salvador Juanpere**  
—ÀNGELS VILADOMIU CANELA
- 217 **O Desenho impossível ou os limites da comunicação em Jorge Pinheiro**  
—RAQUEL PELAYO

- 225 **A metodoloxía de traballo de Antoni Muntadas, A traducción cultural e o *Work in Progress***  
—SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ
- 230 **‘Where Are My Glasses?’ ‘Where The Fuck Are My Glasses?’ A ‘Grande Narrativa’ a partir do caso de António Olaio**  
—FRANCISCO CARDOSO LIMA & JOÃO MOTA
- 
- 7.—Intento**
- 244 **Enquadramento**  
FERNANDA MAIO
- 247 **O Simulacro em Ana Vieira – Uma leitura deleuzeana**  
—JOANA TOMÉ
- 252 **Corpo-joia: reflexões a partir da série *Longing for the Body***  
—ANA PAULA DE CAMPOS
- 260 **Joana Vasconcelos: contaminações entre escultura e moda**  
—ALEXANDRA CABRAL
- 269 **PELA FRESTA (1998): o papel do espaço e da memória no processo de criação da obra de Shirley Paes Leme a partir de seus cadernos de anotações**  
—APARECIDO JOSÉ CIRILO
- 277 **Seu Sami (2007): aspectos do processo de criação da obra de Hilal Sami Hilal**  
—APARECIDO JOSÉ CIRILO
- 
- 8.—Observar**
- 284 **Enquadramento**  
JOÃO PAULO QUEIROZ
- 286 **La llum i la muntanya. Una aproximació a la pintura de Jordi Fulla**—CRISTINA PASTÓ
- 292 **Interiores y exteriores. Las ventanas de Anna Malagrida**—MARTA NEGRE BUSÓ & JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS
- 298 **Nova Espacialidade Híbrida na Obra de Peter Greenaway. As Circunscrições Pictórico-Cinéticas das Instalações**  
—ROSA COHEN
- 304 **Pensamiento y acción en el proceso creativo. Lucio Muñoz**—RAFAEL SÁNCHEZ-CARRALERO CARABIAS
- 311 **Cadencia de presagios cristalinos. Los módulos ideales de Antònia Vilà**  
—EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ
- 316 **De Película – As narrativas fotográficas de Vera Chaves Barcellos**—ALFREDO NICOLAIEWSKY
- 
- 9.—Ambivalências**
- 322 **Enquadramento**  
MARILICE CORONA
- 325 **Mabe Bethônico e o Colecionador: o exercício de olhar e pensar através de imagens**  
—RAQUEL SAMPAIO ALBERTI
- 330 **Miguel Rio Branco: tempo, arte e documento**—SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES

- 338 **As narrativas verbivisuais de Valêncio Xavier**  
—PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES
- 343 **Zona zero. Un itinerari a través d'obres de Francesc Torres I de The Atlas Group**  
—JORDI MORELL I ROVIRA
- 349 **La casa: ficcionar la quotidianitat**  
—MARTA NEGRE BUSÓ

---

## 10.—Palavra

- 356 **Enquadramento**  
HEITOR ALVELOS
- 358 **Arte e conhecimento: alquimia e o novo paradigma da ciência**  
—JULIANA ALVARENGA
- 366 **Chema Madoz: conversando con universos poético-  
-visuales**—HERNANDO GÓMEZ GÓMEZ
- 374 **Gerardo Delgado: el juego racional del arte**  
—LOLA GARCÍA SUÁREZ & PACO LARA-BARRANCO
- 381 **Acumulación y despojamiento, en el lenguaje pictórico de Joan Hernández Pijuan**  
—JOSEP MONTOYA HORTELANO
- 388 **Sense & sensibility**  
—MARGARIDA P. PRIETO

---

## 11.—Corpos

- 396 **Enquadramento**  
PAULO SERRA
- 398 **Entre Cyborgs e Avatares: produções artísticas no seio da tecnologia ou o**

**advento de novos invólucros humanos**—DAVID ETXEBERRIA

- 406 **Expor intimidade/Falar intimidade: Elina Brotherus e Carla Filipe**—SÓNIA PATRÍCIA INÁCIO NEVES
- 413 **Um Sussurro imanente – O corpo na pintura de Miguel Branco**  
—CARLOS CORREIA
- 423 **Antonio León Ortega, un escultor de frontera**  
—ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO & M. ÁNGELES MAQUEDA PÉREZ
- 430 **Marina Abramović, dimensões da culpa: do corpo da vida sacra**  
—RICARDO MARI NETO

---

## :Estúdio Um local de criadores

- 440 Notas biográficas – Conselho Editorial & Comissão Científica
- 444 *:Estúdio* – condições de submissão de textos
- 446 Chamada de trabalhos: n.º temático da *:Estúdio* 6 (dez' 2012)
- 448 Chamada de trabalhos: IV Congresso CSO'2013 em Lisboa
- 452 Manual de estilo da *:Estúdio* – *Meta-artigo*
- 463 Sobre a *:Estúdio*
-

# :E5

A revista :Estúdio tem desafiado, ao longo das suas 5 edições, os criadores dos países de língua portuguesa ou espanhola a escreverem, apresentarem e refletirem sobre as obras de seus companheiros de profissão, sobre a obra de outros artistas. Procura-se sobretudo dar a conhecer uma teia de cumplicidades artísticas e criativas que permita estabelecer uma nova geografia, menos cêntrica e mais rica de diferenças, mais reveladora de autores fora do circuito instituído.

Sucede ser este um número ímpar, o número 5. Coincide, como acontece com todos os seus números ímpares, com o Congresso Internacional CSO’ “Criadores Sobre outras Obras” reunido na sua terceira edição, em Lisboa, na Faculdade de Belas-Artes, de 29 de março e 3 de abril de 2012. Pudemos contar com 113 delegados vindos de Portugal, Espanha, Brasil, Perú, Roménia, e público em igual número, perfazendo no total um congresso de cerca de 250 pessoas. Este congresso publicou as suas atas, em volume eletrónico. Mas as comunicações consideradas mais categorizadas pelo Conselho editorial da :Estúdio deram origem ao presente volume: um conjunto de artigos formatados rigorosamente segundo as normas de publicação do meta-artigo da :Estúdio (cf. páginas no final deste volume) e apreciados pelo conselho editorial em duas fases, fase de resumos e fase de artigo completo.

Já as quatro edições anteriores da Estúdio puderam manter, e estabelecer para futuro, a periodicidade bianual e um elevado número de participações, onde a exogenia é uma característica sempre presente: mais de 70% de todos os artigos publicados, em todos os números, são de origem exterior ao CIEBA e à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Também a seleção das submissões se exerceu com a mesma imparcialidade que só o método da arbitragem cega permite tornar realidade.

Este número 5 da :Estúdio pôde congregar assim uma seleção de 56 artigos, apreciados e selecionados com base na arbitragem duplamente cega (*double blind review*) em que se garantiu adicionalmente que um revisor científico não apreciasse textos provenientes da mesma zona - critério de salvaguarda geográfica - que se tem observado rigorosamente desde o primeiro número.

Foram selecionados, neste número 5 da :Estúdio, 56 artigos a partir de um conjunto de 130 (resumos, na primeira fase, até 15 de dezembro 2011) e de 103 artigos completos selecionados na segunda fase. Destes 56 artigos, 24 são provenientes do Brasil, 15 são provenientes de Espanha, 14 são provenientes de



Portugal e 2 são provenientes do Perú, sendo ainda uma das duas autoras, deste último país, de origem Romena.

São assim princípios consistentes da publicação :Estúdio:

—A periodicidade semestral.

—Os números ímpares integram uma seleção apertada dos textos mais apreciados pelo Congresso Internacional CSO de cada ano.

—Os números pares são independentes do Congresso e compreendem as melhores respostas aos temas lançados a desafio, diferentes anualmente.

—Mais de 70% dos artigos publicados em todos os números é de origem exterior à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa ou ao seu centro de investigação, o CIEBA, sendo originários das mais diversas instituições de reconhecimento internacional.

—Também a maioria dos membros do Conselho Editorial / revisores científicos, são de origem exterior (69%). Do mesmo modo, 46% dos membros são de afiliação internacional.

—A revisão científica por arbitragem cega e salvaguarda geográfica.

Sobretudo o traço que distinguirá esta publicação é a delimitação programática comum a todos os números da Estúdio: a palavra aos artistas, que abordam, sob perspetivas que lhes são únicas, as obras de outros artistas, seus colegas de profissão, e nas línguas de expressão ibérica.

# Do lado de fora do :Estúdio

*Outside the :Estúdio*

JOÃO PAULO QUEIROZ

Visto de longe, um estúdio é uma casa pouco útil. A arte que nele se cria não alimenta, não veste, não dá segurança ou saúde, não paga as contas.

Mas a casa ama. O amor, no estúdio, é um amor criativo, de outro mundo: a arte gosta, incondicionalmente, de todos os seres humanos. Aqueles que a veem e aqueles que ainda não nasceram, e um dia a poderão ver. Os de hoje e os de amanhã.

Fala-se, assim, de uma casa feliz, de um lugar destinado ao futuro, destinado à possibilidade, ao que se pode fazer.

Visto de longe, estamos do lado de fora do Estúdio, no meio de paisagens ora densas e luxuriantes, ora lunares e plenas de sentidos. Olhamos para o Estúdio. Os artistas presentes olharam para nós, para territórios distantes, para grossas florestas, para imensas cidades. Ficaram à porta de casa, anotaram os aborrecimentos, acrescentaram-lhe poesia, inquietude, desassossego. Testaram materiais estranhos: borracha, madeiras velhas, argilas, latex, bonecos articulados, ... e ensaiaram esboços, diários, coreografias, raps, graffiti, performances, ações diretas, fotografias, e o mais que encontramos nas páginas que se seguem.

Estar do lado de fora do estúdio é estar do lado de fora do quadro. Esse lugar, inventado há muito pelos pioneiros da perspectiva (em 1305, na capela Scrovegni, Giotto) permitiu organizar objetos vistos de fora. Assim, visto de fora, descobre-se um homem, só, na paisagem. A paisagem para ver, ao longe.

Esta organização, tanto da ordem da taxinomia como da *mathesis* (Foucault, 1998: 125), enerva o descentramento humano a que se assistiu ao longo destes séculos, na mudança da *episteme*, na origem da sistematização das ciências humanas: o mapa de Angelo Portulano, de 1296, e os outros “mapas” das anatomias de Andreia Vesálio, *De Humanis Corporis Fabrica*, 1543, ou ainda os espécimes do *Florilegium amplissimum et selectissimum* de Emanuel Sweerts (1631-41), são afinal, um uso organizador do observador e do seu novo local utópico, o

lado de fora. Do lado de fora também se podem observar as revoluções dos corpos celestes, e localizar o observador fora do centro das coisas (*De revolutionibus orbium coelestium*, de Copérnico, 1543). E organiza-se: o *Systema Naturae*, de Carolus Linnaeus (1735) indica onde os corpos estão ou onde irão estar, e como se podem relacionar segundo novos *métodos*.

A Modernidade quer ver o que está do lado de lá, e assim organizá-lo segundo o primado do observador. Ou, de outra forma, a Modernidade organiza o que está do “lado de fora” segundo a dialética da separação hegeliana sujeito / objeto. Se alargarmos o primado do observador, este observador organizador, às discussões sobre ideologia de Althusser (1976), então poderemos dizer que é a própria categoria do *Sujeito* que organiza a sua localização, caracterizando-a *a priori* como a de um observador.

Foucault apontou o riso, no seu prefácio de *As palavras e as coisas*, de 1966 (1998), como um ponto de partida. O seu próprio riso, ao ler, de Jorge Luís Borges, “O idioma analítico de John Wilkins,” do livro *Outras inquisições*, de 1952. Aí Borges refere «uma certa enciclopédia chinesa» segundo a qual

*os animais se dividem em (a) pertencentes ao imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães vadios, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) incontáveis, (k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, (l) etc..., (m) que acabam de quebrar o jarro, (n) que ao longe parecem moscas* (Borges, 1999: 83).

Está-se perante um riso que nos diz a presença, e também se está perante a procura louca do sistema que nos diz da ausência:

*um pensamento sem espaço, a palavras e a categorias sem tom nem som, mas que no fundo repousam num espaço solene, sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos...* (Foucault, 1998: 50-1).

Este riso de Foucault fá-lo interrogar o autorretrato do homem, aquele que se desenha nas ciências humanas. Fruto da observação das simpatias, similitudes, analogias, das marcas e seus signos, das articulações, do nomeável e do contável. Um retrato do homem por si mesmo, do idêntico em representação descentrada, um frágil esboço na areia, uma “invenção recente.” Para mostrar quão recente é este retrato, é convocado, a seguir ao começo do riso, Velázquez, e *Las Meninas*, de 1656).

Trata-se de olhar o mesmo, através da invenção de disposições espaciais, novos *topoi*.

No estúdio, saindo para o exterior pode-se ver o próprio estúdio. Um estúdio como o de Velázquez, de onde o pintor saiu para nos mostrar o seu interior, e onde ele pinta, ele próprio.

Neste Estúdio saímos todos para o exterior e mostramos os estúdios dos outros criadores. Este olhar mostra um rosto humano, fala dos homens, das suas diferenças, das suas identidades, riquezas e fraquezas.

Sair do Estúdio é repetir uma passada começada no início da modernidade e que se desenrola, atenta à crítica pós estrutural. Olhar de fora pode ser ofuscante, se o olhar de fora for ideológico, ilusório. Se o olhar de fora for conformista no imaginar de interditos, haréns e odaliscas, escravas e eunucos, tapeçarias e especiarias. A armadilha do orientalismo, da deslocação fetichista, do eurocentrismo.

Neste estúdio sai-se lá para fora e vê-se o estúdio de longe: é um lugar de criação. É um privilégio poder ver o estúdio de longe, de sítios apartados. Com esse fulgor desejamos conhecê-los melhor, com uma nova vontade, com ganas.

Visto de longe o estúdio chama: está frio do lado de fora, e lá dentro ama-se.

### **Referências**

Althusser, Louis (1976) *Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche)*. Paris: Les Éditions sociales.

Borges, Jorge Luís (1999) *O idioma analítico de John Wilkins*. In: Borges, Jorge Luis.

*Obras completas II*. Lisboa: Círculo de leitores, p. 80-4. ISBN 972-42-1897-x

Foucault, Michel (1998) *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70. ISBN 972-44-0531-1

# A gestualidade em Iberê Camargo: obra gráfica de 58 a 69

MARISTELA SALVATORI

Conselho Editorial

**Resumo:** Este texto comenta parte da obra gráfica do artista brasileiro Iberê Camargo, enfocando sobretudo a vigorosa produção realizada entre 1958 e 1969 e os possíveis traços desta experiência na prática deste grande artista. **Palavras chave:** Iberê Camargo, gravura, gestualidade.

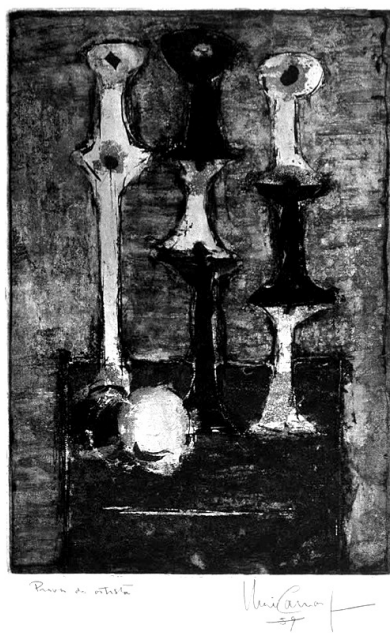
**Title:** *The gesture at Iberê Camargo: print works from 58 to 69*

**Abstract:** This text notes part of the graphic work of Brazilian artist Iberê Camargo, focusing especially the vigorous production undertaken between 1958 and 1969 and possible traces of this experience in this great artist's practice.

**Keywords:** Iberê Camargo, printmaking, gestuality.

Goçando de crescente reconhecimento em seu país e de projeção internacional, o artista brasileiro Iberê Camargo (1914 - 1994) iniciou sua produção gráfica na década de quarenta. Esta prática, exercida até o final de sua vida, foi especialmente intensa entre o final dos anos cinquenta e o final dos anos sessenta, e revelou-se bastante vigorosa, transformou-se em uma experiência seminal no percurso deste artista.

Nascido no sul do país, onde se iniciou nas artes antes de se radicar no Rio de Janeiro (em 1942), Iberê Camargo viajou à Europa em 1948, através do prêmio de Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Belas Artes. Na Europa teve oportunidade de estudar pintura e gravura com Giorgio De Chirico, Carlo Alberto Petrucci e André Lhote. Retornou ao Brasil em 1950, tendo recebido muitas distinções e participado de inúmeros eventos nacionais e internacionais, como Bienais de São Paulo, de Veneza, de Gravura em Tóquio, de Arte Hispano-Americana em Madrid.



**Figura 1** – Iberê Camargo, *Carretéis com frutos*, 1959. Água-tinta (crayon litográfico, processo do açúcar e processo pictórico) sobre papel, 41,4 x 29,5 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo; Fundação Iberê Camargo; Foto: Fábio Del Re.

### Um artista independente

A linguagem gráfica o atraiu pelo caráter essencial dos valores do preto e branco. Mesmo em um momento de extrema precariedade de informações, materiais e equipamentos para o exercício da gravura, o artista trabalhou com persistência. Gravava e imprimia sozinho suas imagens, eventualmente contava com o auxílio de colegas. Nem sempre completava suas edições devido à precariedade e custo do material e à inexistência de mercado para as gravuras.

Suas primeiras gravuras são documentos da aprendizagem nas diversas técnicas. Emprega com grande expressividade os procedimentos da água-forte e água-tinta. Manchas em tonalidades diversas ocupam o espaço e o gesto já se apresenta vigoroso.

Nos anos cinquenta seu trabalho sofre modificação, deixa de trabalhar “o ambiente, passa a expressar sua própria interioridade” (Berg, 1985: 21). Aparecem os carretéis (Figura 1), reminiscências da infância, os trabalhos se apresentam mais sombrios e com carga dramática (Berg, 1985: 22).



**Figura 2** – Iberê Camargo, *Estrutura em movimento 6*, 1962. Água-forte e água-tinta (a pincel e lavis) sobre papel, 49x70 cm / 56,2 x 76 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo; Fundação Iberê Camargo; Foto: Fábio Del Re.

No Brasil, o concretismo se mostrava hegemônico até a Bienal de 1959, que traz a pintura tachista e informal. Conforme Mário Pedrosa, Iberê Camargo continuava ‘a ser, no nosso panorama, uma individualidade solitária e cativante’ e que se fazia ‘pintura da moda,’ o fazia de ‘sua maneira insólita, egocêntrica e para a qual o único ingrediente consciente que entra é uma deliberada vontade, mas sem medida, de inortodoxia’ (Pedrosa apud Berg, 1985: 23).

O próprio artista teria declarado: ‘estou filiado a mim mesmo’ (Berg, 1985: 23), postura que manteve até o final de sua vida. Conforme afirmou, ‘a ética da história está sempre mudando, não há porque se ligar às regras do momento’ (Declarado em encontro em sua casa, em Porto Alegre, em 04.11.91).

Os carretéis, inicialmente, figuraram em naturezas mortas que foram paulatinamente reduzidas a elementos gráficos. Essa temática fez-se presente em pinturas e gravuras, mas foi na gravura que o desenho se desenvolveu com mais força, construindo imagens com grande riqueza gestual. A fase dos carretéis o consagra definitivamente no panorama artístico brasileiro. É com gravuras deste período que o artista participa da Bienal de Veneza (Figura 2), contribuindo para a divulgação da arte brasileira no exterior.

Se as gravuras inicialmente apresentavam elementos e organização espacial geometrizada, logo se percebe uma crescente expansão do gesto em composições mais orgânicas, tal qual observado em sua pintura. Finalmente, apresenta

os elementos como signos e formas gestuais de grande dinamismo (Figura 3).

Iberê usa diversos recursos na busca da expressão, explorando diferentes tonalidades em lavis (procedimento técnico de resultado semelhante ao efeito da aquarela), até à água-forte. Joga com a grande densidade dos cinzas escuros e com variadas texturas.

A gestualidade permeia todo o seu trabalho. Conforme declarou:

*Eu trabalho com impetuosidade... Eu busco a dinâmica e o equilíbrio em figuras que se abrem e se dispersam. Sinto-as fisicamente, com todo meu corpo (Camargo apud Courthion, 1985: 67).*

Foi grande amigo e admirador de Oswaldo Goeldi, um dos pioneiros da gravura no Brasil, de quem apreciava a rudeza, a concisão, o traço seco, despido de ornamentos (Declarado em mesa do III Encontro Gaúcho de Gravura, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, 1991). Assim como Goeldi, Iberê se interessa pela angústia do homem. Seus trabalhos refletem sua preocupação com a condição humana.

A gravura o atraiu pela natureza 'mais enxuta, mais essencial' (Declarado em mesa do III Encontro Gaúcho de Gravura, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, 1991), do preto e branco, valor fundamental em toda obra. E este sentido encontramos em sua intensa produção gráfica de 1959 a 1968, onde se revela sua identificação com a linguagem direta, sem artifícios.

Segundo Paulo Herkenhoff:

*Para Iberê gravador, o momento tenso de relação agressiva com a matéria se concentra no ato de gravar: a oposição entre instrumento e chapa. A força visual de sua obra gravada parece estar na fixação do movimento de dança e expansão ou no estabelecimento de equilíbrios, na valorização do branco e na dramaticidade do negro, dos cinzas-escuros (Herkenhoff, 1985: 59).*

### **O pictórico e o gráfico**

Iberê Camargo explora com maestria a linguagem gráfica, com a respiração do papel que, aparente, joga com as formas criadas pela tinta, as linhas decididas das águas-fortes, a densidade de sulcos profundos. Apresenta uma linguagem concisa e direta.

A partir dos anos setenta, em especial, sua pintura apresenta recursos identificados com princípios da gravura, como os sulcos feitos com o cabo do pincel que abrem linhas na tinta da tela de maneira semelhantes ao procedimento usado na água-forte, onde o gravador raspa o verniz que recobre a chapa



de metal revelando a matriz. Tendo voltado a residir em Porto Alegre em 1982, onde retomou a prática da gravura, o artista lá permaneceu até sua morte (em 1994, aos 79 anos). Em obras pictóricas dos anos oitenta também encontramos linhas mais evidentes, possivelmente uma influência da prática da gravura.

Embora seja mais conhecido como pintor, a gravura de Iberê Camargo forma um conjunto coeso, no qual encontramos todos os elementos de sua poética, e que, certamente, enriqueceu seu percurso artístico constituindo uma obra de grande significação para o artista e seu público.

Conforme Carlos Scarinci,

*a gravura foi para Iberê, como para outros, aquele momento de reflexão, a mediação necessária para amadurecer muitas das suas decisões pictóricas, quando não foi ela mesma a decisão mais significativa* (Scarinci, 1982: 184).

Iberê Camargo esteve sempre ativo na luta por melhores materiais artísticos como possibilidade de preservação do patrimônio cultural. Favorável à divulgação do conhecimento, por diversas vezes atuou como professor. Escreveu poemas, publicou livros, entre eles um importante manual sobre a gravura em metal. Manteve uma postura coerente e íntegra como artista e cidadão.

Em seus últimos anos se dedicou a concretizar o projeto de criação de uma fundação para preservação de seu acervo e memória, a Fundação Iberê Camargo, hoje consolidada em imponente prédio projetado por Álvaro Siza e que promove exposições de envergadura internacional.

### Referências

- A gravura de Iberê Camargo: Uma Retrospectiva* (1990) Catálogo da exposição. Porto Alegre: Banco Francês e Brasileiro S. A..
- Berg, Evelyn (1985). Iberê: Medida de Espesura. In: Berg, Evelyn et alii. "Iberê Camargo." R J: MARGS /Funarte. (Coleção Contemporânea 1) ISBN: 8524600136
- Courthion, Pierre (1985). *Nascimento de um Artista*. In: Berg, Evelyn et alii. "Iberê Camargo." R J: MARGS /Funarte. (Coleção Contemporânea 1) ISBN: 8524600136
- Fundação Iberê Camargo [Consult. 2011-10-13] Disponível em <URL: <http://www.iberecamargo.org.br/>>
- Herkenhoff, Paulo (1985) *Alguns do Múltiplo Iberê*. In: Berg, Evelyn et alii. "Iberê Camargo." R J: MARGS /Funarte (Coleção Contemporânea 1) ISBN: 8524600136
- Iberê Camargo - Ano 70*. (1984) Catálogo da exposição. Claudio Gil/RJ, Luisa Strina/RJ, Tina Presser/RS, Thomas Cohn/RJ e MARGS/RS.
- Scarinci, Carlos (1982) *A Gravura no Rio Grande do Sul 1900 - 1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto. ISBN: 8528006484
- Zielinsky, Mônica (org.) (2006) *Iberê Camargo - Catálogo raisonné (gravuras)*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 8575035282.

# Seductora y perversa. La representación floral en la pintura contemporánea

MÓNICA FEBRE

Conselho Editorial

**Resum:** El uso iconográfico de la flora en la pintura contemporánea es uno de los mejores recursos para hablar de la ostentación, la corrosión, la estética por la estética, el "glamour", la persuasión, la provocación, el deseo. Los mensajes subliminarios de estas visuales explosiones que funcionan a la vez como estímulos retinianos hace que sean unas poderosas estrategias iconográficas para algunos de los mejores artistas del momento.

**Palares clau:** flora, barroco, feminidad, glamour, seducción, perversión.

**Title:** *Seductive or perverse: Flower presentation on contemporary painting*

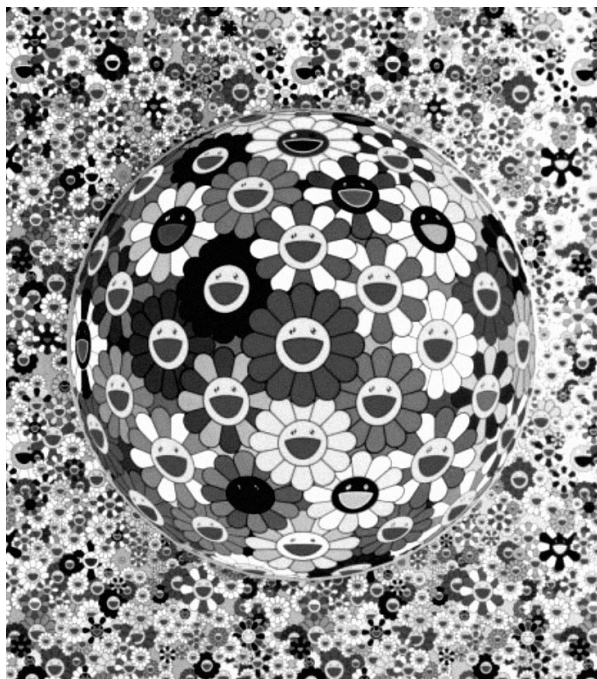
**Abstract:** The iconographic use of flora in contemporary painting is one of the best resources to speak of ostentation, corrosion, and aesthetics for aesthetics, the "glamour", persuasion, provocation, desire. Subliminal messages of these visual explosions that function both as retinal stimulus, makes them a powerful iconographic strategies for some of the best artists nowadays.

**Keywords:** flora, Baroque, feminine, glamorous, seduction, perversion.

## Introducció

No es de extrañar el uso de la flora en el arte contemporáneo para referirse a la perversión, la mentira, el simulacro. La naturaleza es la reina del engaño y a menudo se camufla de elementos que se podría decir son "innaturales" la cual cosa nos fascina. Pensemos en la atracción que nos desprenden los fósiles o la admiración que sentimos por el camuflaje que adquieren algunos animales y plantas, dentro de estas algunas flores, para defenderse de sus depredadores y así preservar y asegurar la continuidad de la especie. Probablemente, la fascinación que sentimos nace de la familiaridad ya que nosotros también somos y generamos artificio porque formamos parte de la naturaleza.

Cargado de artificialidad, el contexto artístico es un lugar óptimo donde



**Figura 1** – Takashi Murakami, (2010)  
*Maiden in the yellow straw hat*, color offset  
lithograph, 152 x 150 cm.

crecer, reafirmarnos, posicionarnos y sentir. El arte funciona de la misma manera como lo hacen los elementos que podemos encontrar en la naturaleza. Puede ser simulacro, metáfora, ilusión, falsificación, artificio y, a través de todas estas posibilidades, el artista establece sus particulares reglas de juego. Es por ello que flora y arte forman una combinación perfecta a través de la cual poder generar sentido. El arte es uno de los contextos donde mejor se desarrollan las diferentes formas de representación de nuestra época y estas, al estar inmersas en el terreno de lo artificial y la falsificación, se encuentran cómodas.

Si pensamos el significado de “mundo real” y “mundo aparente” nos damos cuenta de que esta distinción no es fácil. Quizás comprender está no tan clara dicotomía nos acerca a la visión de F. Nietzsche para quien estos dos mundos pertenecen a un mismo lugar, la propia naturaleza.

En la iconografía y iconología de la flora la estética barroca juega un papel fundamental y es absolutamente óptimo en el día de hoy ya que el presente está regido en la apariencia y el engaño, características principales de esta estética. Es por esta razón que los artistas que optan por producir desde este imaginario



**Figura 2** – Fred Tomaselli (1998), *New Jerusalem, Leaves*, photocollage, pils, acrylic, and Resin on wood panel, 60 x 60 inches.

lo hacen creando un universo que parte de una estética que sigue los mismos esquemas que la estética barroca pero que es absolutamente contemporánea. La representación variará dependiendo de la cultura, el gusto o el foco de interés pero, como veremos a continuación cuando nos acerquemos a diferentes artistas actuales, la esencia principal se mantendrá intacta y coincidirá en todos ellos.

### Artículo

*En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso.*

—Debord, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*.

En la obra *Maiden in the yellow straw hat* (Figura 1) vemos como Takashi Murakami se apropia del manga y de la animación televisiva japonesa para crear un universo ácido donde las flores juegan un importante rol.

Las perversas creaciones de Takashi Murakami recuerdan a menudo el poder de la efervescencia explosiva de la primavera o de la juventud y entran hábilmente en juego conceptos como la provocación, la seducción y el deseo.

La tendencia ornamental no se limita al manga y a la animación televisiva, la tradición japonesa como el *nihonga* es obvia pero también lo es la cultura popular americana. En lo que se refiere a la estética barroca cabe destacar una clara influencia adaptada por el artista a un peculiar kitsch japonés.

A través de una técnica absolutamente depurada el artista es capaz de ofrecer al espectador un excitante placer visual, bidimensional y “populero” donde

se diluyen las fronteras entre la baja y la alta cultura exponiendo con ello una perspectiva crítica de la propia estructura del arte.

Cuando nutrimos la mirada con las producciones de Fred Tomaselli podemos creer estar bajo los efectos de algún somnífero y no porque de vez en cuando aparezcan referentes como plantas medicinales, drogas o figuras alegóricas que nos transportan a universos oníricos sino porque sus pinturas provocan en el espectador un poder de dependencia retiniana.

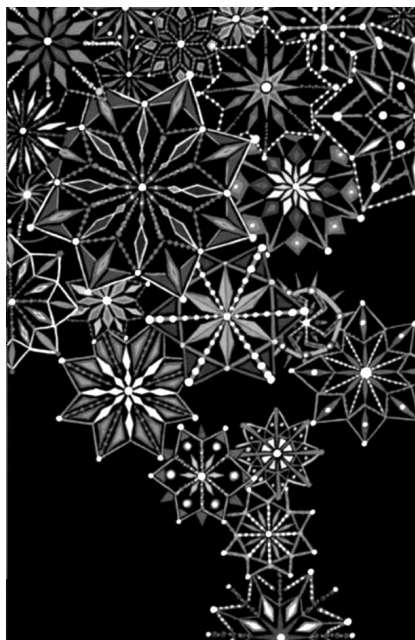
En la hipnótica y seductora pintura de Fred Tomaselli *New Jerusalem* (Figura 2) se produce una tensión entre dos conceptos “lo bello” y “lo siniestro”. En un primer momento podríamos pensar que el lugar que ocupa “lo siniestro” está en la parte central del cuadro y el lugar que ocupa “lo bello” en la ornamentación floral pero enseguida nos percatamos de que pensar esto sería demasiado fácil porque la intuición nos dice que se trata de una obra perversa. Es cierto que el motivo situado en la parte central de la obra ayuda a situarnos en un estado de alerta pero cuando lo hacemos, ya es demasiado tarde, ya hemos penetrado en ese extraño lugar y ya no hay alternativa ni posibilidad de escapar. Vemos, pues, que nos hallamos en un lugar temible donde no hay salida y nos damos cuenta de que hemos llegado hasta el seducidos por el cautivador laberinto vegetal que envela con su belleza parte del paisaje.

*Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre la realidad-ficción* (Trías, 2006: 52).

A pesar de lo terrífico en las viviendas vemos actividad, cotidianidad, vida. Percibimos como en este contexto habitable, no por casualidad, aparece implícita la noción de hogar la cual cosa nos obliga a hablar del concepto de familiaridad que lleva consigo lo siniestro. Freud realizó unas interesantes reflexiones acerca de ello partiendo de los estudios de Schelling. Según Freud, la definición de *das Unheimlich* (termino alemán de donde se origina la palabra) es la siguiente;

*aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás ...se trata de aquello que un día fue familiar y ha llegado a resultar extraño e insólito. Algo que al revelarse, se muestra en su faz siniestro, pese a ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, íntimo, reconocible* (Trías, 2006: 44-5).

La obra de Fred Tomaselli, *Untitled* (Figura 3) nos lleva al mismo territorio que la obra *New Jerusalem* del mismo artista (Figura 2) pero lo hace desde un punto de partida diferente. En esta obra las calidoscópicas formas nos conducen



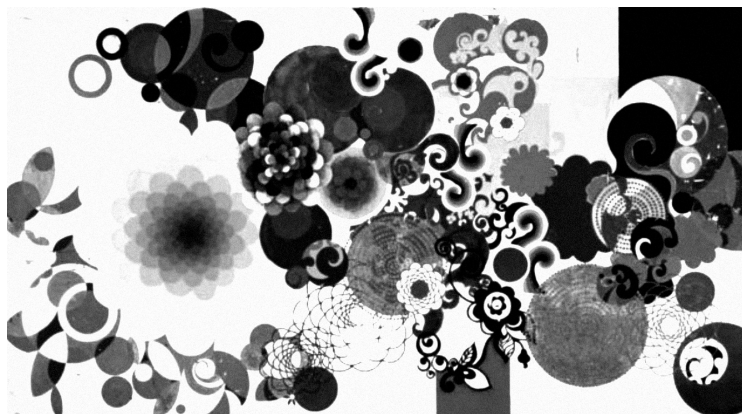
**Figura 3** – Fred Tomaselli (2004) *Untitled*, 21.8 x 28 cm. Digital ink jet print, with Epson pigment-based inks.

a un lugar rudo, como sucedía en la obra anterior, pero de una manera mucho mas fría. El laberinto de flores se ha convertido en una cadena de ADN glamurosa, ostentosa y orgánica. Estos bellos racimos geométricos son imposables y racionales pero su naturaleza es mutable.

Su estructura cambiante nos hace pensar en la predisposición a ocultar implícito en la naturaleza y sin lugar a dudas nos acerca a la obra de Beatriz Milhazes en cuanto al comportamiento mutable. Es interesante la consideración que el pensador Martin Heidegger en lo que se refiere a este fenómeno. Heidegger atribuye a este fenómeno un poder “desocultador.”

*Descubrir, transformar, acumular, repartir i canviar son maneres de “desocultar.”*  
— Heidegger: *La pregunta por la técnica*

Como podemos observar, (figura 4, figura 5) las pinturas de esta artista brasileña son intensamente seductoras. La explosión de luz y color y el ritmo de las formas no solo nos cautiva situándonos ante el abismo del caos sino que, de la misma manera que la pintura de Fred Tomaselli, produce en nosotros un efecto

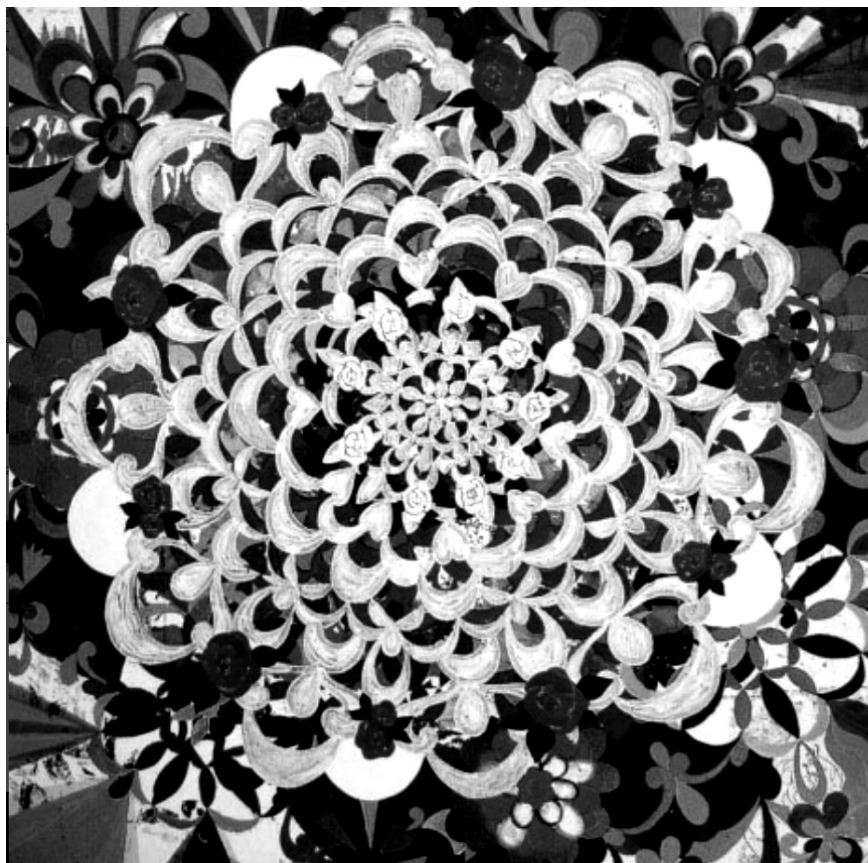


**Figura 4** – Beatriz Milhazes (2006), *Beleza Pura*, Acrílico sobre tela, 200 x 402 cm.  
Cortesía: Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

hipnótico. Cuando consumimos la obra de Beatriz Milhazes sabemos que nos estamos dejando envenenar por un placer visual que estimula el pensamiento aunque aquí, la diferencia la encontramos en que no nos transporta a un lugar siniestro sino a un lugar bello.

Las pinturas de Beatriz Milhazes (figuras 4 y 5) nos hacen pensar en la vestimenta de las cosas, en las capas de maquillaje que se van acumulando a lo largo de la vida tanto en todo lo que nos rodea como en nosotros mismos protegiendo, quizás, la esencia real de lo que somos. Nos hace reflexionar sobre lo postizo y lo femenino y con ello nos hace pensar en la artificialidad de la feminidad. A través de la obra de la artista brasileña vemos como el concepto de ocultar no solo se haya en lugares selectos y ostentosos sino también en los objetos guardados en las cajas de los rincones mas cotidianos de nuestro hogar. Sus trabajos están impregnados de artesanía, de decoración o mejor de los artículos que se utilizan en la artesanía y en la decoración. Cuando recorremos con la mirada sus pinturas podemos apreciar bordados, puntillas de ganchillo, puntas de bolillos, cintas de seda, de terciopelo, de raso, dientes de rata, cola de rata, etc..., pero también caramelos, bombones, piruletas, regalices, productos artificiales elaborados específicamente para elevar el placer gustativo y crear un comportamiento adictivo después de haber sido olfateados, masticados o chupados.

Como la obra de Fred Tomaselli su trabajo conecta al mundo de las drogas y a lo que su consumo supone aunque en el caso de esta artista, por la fuerte raíz cultura, también al Carnaval y a todo lo que ello implica: seducción, perversión, desinhibición, a lo fingido a lo aparente. Es interesante, también, la asociación



**Figura 5** – Beatriz Milhazes.



entre el barroco-portugués de su obra y al “*desocultar*” de Martin Heidegger, un “*desocultar*” que podría estar aun más reforzado en las pinturas que sugieren mándalas (figura 5), composiciones geométricas que pueden estar plasmando la conexión mas espiritual de la experiencia del ser.

### **Conclusió:**

El uso iconográfico de la flora en la pintura contemporánea es uno de los mejores recursos para hablar de la ostentación, la corrosión, la estética por la estética, el “glamour”, la persuasión, la provocación, el deseo...

Los mensajes subliminares que esconden estas visuales explosiones de estímulos retinianos hacen que sean uno de los mejores recursos iconográficos para algunos artistas contemporáneos del momento.

La estética barroca es importante en la mayoría de estas pintura la cual cosa indica que el sentido de barroco continua siendo vigente en el día de hoy.

### **Referències**

- AAVV (2002) *Vitamina P. New perspectives in painting*: Ed. Paidós. ISBN: 0-7148-4446-2
- Arenas, Amelia (2001) *Retorn al país de les meravelles. L'art contemporani i la infància*. Barcelona: Ed. Fundació La Caixa. ISBN: 84-7664-724-7
- Baudrillard, Jean (2005) *De la Seducció*. (trad. al castellano de Elena Benarroch). Madrid: Ed. Cátedra. ISBN: 84-376-0277-7
- Debord, Guy (2005) *La Sociedad del Espectáculo* (trad. al càstella de José Luis Pardo). Barcelona: Ed. Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (2004) *El pliegue. Leibniz y el barroco* (trad. al castellà de José Vázquez i Umbetina Larraceleta). Barcelona: Ed. Paidós. ISBN: 978-84-750-9556-1
- Dorfles, Gillo (1995) *Naturaleza y Antinaturaleza*. In Maderuelo, Javier (Ed.) *Arte y Naturalez. Actas*. Amb textos de: Pere Alberch, Carmen Añón, Fernando Castro, Gillo Dorfles, Colette Garraud, Javier Maderuelo, Gloria Moure. Huesca: Ed. La Val de Onsera. Huesca.
- Trías, Eugenio (2006) *Lo bello y lo siniestro* (Prologo de Vicente Verdú). Barcelona: Ed. Ariel S.A. ISBN: 84-9793-905-0



**Enquadramento**  
ARTUR RAMOS

**Autores**  
MARIA DILAR DA CONCEIÇÃO PEREIRA  
ELIANE MUNIZ GORDEEFF  
MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA  
ANDRÉA BRÄCHER  
LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES

# 1. -Proximidade

# Proximidade

ARTUR RAMOS

Conselho Editorial

A profundidade do espaço de um desenho, de uma pintura ou imagem também pode ser uma questão moral. A proximidade ou distância a que nos sentimos condicionados determina um conluio perante a identidade da personagem representada. Ora pelo sentir do que está à mão, ora pelo mergulho na profundidade da sombra, é uma estética da distância que acorda o espírito para a sua responsabilidade.

Maria Manuela Rocha explica como as pinturas de António Bronze em torno da obra de Lewis Carrol, *Alice no País das Maravilhas* e *Alice do Outro Lado do Espelho* enchem as suas personagens de uma dignidade dramática mundana mas teatral. É a cor e a materialidade que as tornam dramaticamente mais verdadeiras e próximas de nós. Elas evocam o teatro, o palco e o instante suspenso, sem o vazio do proscénio, e ao alcance da nossa contemplação.

A possibilidade de dar uma certa luz e cor ao fundo e às figuras, a tateabilidade e fragilidade da materialidade do meio da tinta torna as figuras ou os personagens mais reais porque sentimo-las perto de nós sem qualquer protocolo de apresentação. E é inesperadamente pela cor que as personagens e o espaço são representados numa dimensão que lhes dá a personalidade do que é temporal.

Os desenhos de Jaime Silva demonstram, segundo Luís Filipe Rodrigues, como os fundos podem adquirir uma profundidade ilimitada e uma alma ausente sobretudo quando as sombras, os espaços ou atmosferas misteriosamente escurecidas, envolvem as figuras e as retiram da luz. E não é esta luz que as salva mas sim a sombra que as guarda num mistério ontológico que nos convida ao desvendamento. Nos seus desenhos as figuras lutam por uma identidade reprimida onde racionalmente a linha elimina o sentimento face a uma realidade que da qual só vemos através da profundidade da sombra.

A cor das formas, a sombra das manchas os limites e os esbatimento constroem uma imagem que se destaca pelo controlo da sua construção que mistura a emoção e a razão num compromisso material. Racionalmente trabalham os elementos estruturantes da linguagem visual. Por outro lado, a ausência de

controlo envia para o domínio do acaso o sentido pelo qual podemos também questionar a responsabilidade pela autoridade do nosso próprio domínio enquanto artistas. O material usado e o processo laboratorial seguido na fotografia por Kenji Ota, como Andréa Brächer defende, permite a construção de fundos com base em formas algo aleatórias. O equilíbrio entre o predefinido e o controlado por um lado, e o incerto e indefinido por outro, dá-se numa vaga luta possível pelo que queremos dar a ver sem no entanto o querermos ser responsáveis.

A contrastar com a consciência da imprecisão e da descontinuidade de pensamento das imagens de Kenji Ota, encontramos as claras imagens da animação de Walter Tournier. Segundo Eliane Gordeeff, este mundo animado cria uma atmosfera nítida e otimista onde é ausente qualquer dúvida e receio. Tudo está dado no seu lugar certo, com a tangibilidade que nos convida o olhar ao toque e a felicidade da sua posse. A luz é o elemento primordial e permite distinguir exatamente o que nos emociona. Só o tema, só a narrativa poderá quebrar a apática responsabilidade da sua contemplação.

Por fim encontramos a mesma imagem, clara, estável e bem definida, como a calma que reina no Olimpo dos Gregos, nos desenhos dos cadernos de viagem pela Europa de Vieira Portuense. Como constatamos através das palavras de Maria Dilar Pereira a linha domina todo o desenho e vincula-o ao papel da razão. De facto, fala-nos de um registo esboçado que geometriza, esquematiza, ondula, traceja e dinamiza. E de um autor que opta conscientemente pelo estudo detalhado das obras dos mestres, para a procura do Belo e onde o desenho como pensamento assume a sua responsabilidade vital.

Este vínculo à razão não é encontrado só em Vieira Portuense pois ele atravessa todos estes artistas embora em graus diferentes. Na verdade é, em todos estes autores, a variação da intensidade e da nitidez da imagem que tanto nos afasta como nos aproxima, o que mais complica com a nossa serenidade contemplativa. Nesta estética do distanciamento reside uma responsabilidade de envolver, de inquietar ou de sossegar que determina a nossa reconciliação com o mundo.

# Vieira Portuense, Cadernos de Viagem: álbuns 821 e 817 do MNAA

MARIA DILAR DA CONCEIÇÃO PEREIRA

Portugal, artista visual e professora na Escola Superior de Educação de Lisboa (ESELx). Mestre em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Licenciatura em Educação Visual e Tecnológica, ESELx. Frequenta o Mestrado em Desenho, FBAUL.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** No âmbito das viagens de artistas na Europa das Luzes, e do percurso artístico do pintor Francisco Vieira Portuense (1765-1805), analisam-se dois dos cadernos de desenhos da autoria do pintor português, durante a sua viagem, que respeitam aos anos de 1789-1793 (álbum com o n.º de inventário 821, do MNAA) e 1796-1797 (álbum com o n.º de inventário 817, do MNAA), que se entendem representativos desse percurso.

**Palavras chave:** Vieira Portuense, cadernos de viagem, desenho, viagem.

**Title:** *Vieira Portuense's Travel Journals: albums 821 and 817 of the MNAA*

**Abstract:** Among the artists travels in Enlightened Europe, the artistic journey of the Portuguese painter Francisco Vieira Portuense (1765-1805), is analyzed, focusing in two of the painter's travel journals belonging to the years 1789-1793 (journal MNAA's inventory nr. 821) and 1796-1787 (journal MNAA's inventory nr. 817), which ones are representative of his European route.

**Keywords:** Vieira Portuense, travel journals, drawing, travel.

## Introdução

Entre o gosto neoclássico e a emergência do postulado romântico, Vieira Portuense (1765-1805), inscreveu nos seus álbuns elementos característicos da pesquisa visual produzida na viagem pela Europa, entre 1789 e 1797. Com a premissa da educação de excelência, a viagem, para além de deleite assumia-se como jornada instrução e aprendizagem. Através dos cadernos de Vieira Portuense é possível aferir o desenho como instrumento de pesquisa, suporte de uma ideia que se afirma ou se quer descobrir, desde o arabesco rápido, à transmutação rigorosa e mais contida de certos detalhes.

Assim, procurou-se: avaliar a utilidade da viagem através do registo no caderno de desenho; e explorar o paralelismo entre o desenho e a escrita, pelo carácter descritivo e narrativo dos desenhos, entendendo o desenho como grafia ou caligrafia.

Estudaram-se os álbuns 821 e 817 do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), relacionando-os com as teorias de Vieira Portuense, expressas em 1802, no discurso da abertura da Academia de Desenho e Pintura do Porto.

## 1. Descrição e análise do Objecto Artístico

Os álbuns de Vieira Portuense são exemplo da adopção de uma atitude pedagógica enquadrada no espírito da época. No âmbito da historiografia artística, foram objecto de estudo de vários investigadores (Taborda, 1815; Costa, 1935; Vasconcelos, 1968; Gomes, 1987; Viana, 2001; Lobo, 2005). Segundo o Gabinete de Desenhos do MNAA, são 17 os cadernos da mão de Vieira Portuense, dos quais um em co-autoria desconhecida. Comprados e identificados por Giuseppe Vialle, foram, em 1850, adquiridos pela Academia de Belas Artes de Lisboa, como confirmam as inscrições em cada um deles, e em 1906 incluídos no acervo do MNAA.

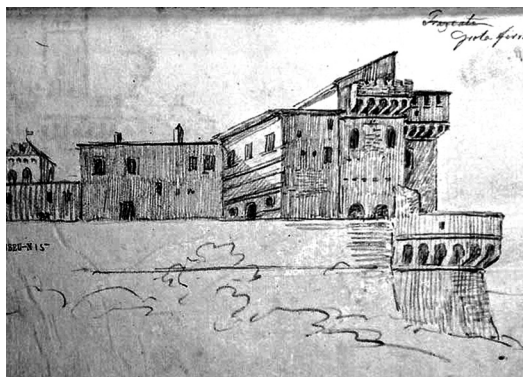
Em 2001 integraram a exposição sobre Vieira Portuense, no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto. Em 2005, o MNAA voltou a expô-los a propósito dos duzentos anos da morte do pintor, importante repositório documental, porque, além de expor o percurso de viagem, possibilitou a localização de algumas obras em Itália.

Seleccionaram-se os cadernos que ilustram dois tempos. O primeiro (inv. n.º 821), de 1789-1793, do período em que Vieira se instalou em Roma e viajou em Itália, dando conhecimento de locais por onde passou; o segundo (inv. n.º 817), satisfazendo a mesma condição, reporta-se ao ciclo de Parma e trânsito pela Europa central em direcção a Inglaterra, entre 1796-1797.

No álbum 821, observa-se uma linha pouco ondulante, mais dura e descontínua. Por oposição, o álbum 817 é um caderno mais significativo, nele emerge o estilo próprio de Vieira (Viana, 2001:92), marcado por uma linha de maior segurança e fluidez (fl.32, por ex.). Nestes álbuns, o desenho varia entre esboços de paisagem e registos a partir das obras de arte que o artista viu, cujo interesse, para além do artístico, era também comercial, pois visava a reprodução dessas obras através da gravura (Viana, 2001: 92).

### 1.1 Álbum inv. nº 821, 1789-1793

Com encadernação de 27,2cm por 19,1cm, seria originalmente composto por 23 fólios, segundo inscrição de Assis Rodrigues, na última folha. Hoje, com



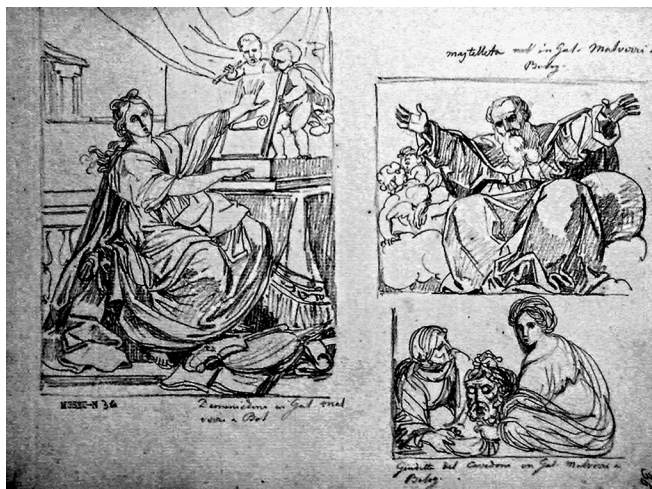
**Figura 1** – Francisco Vieira, álbum de desenhos, Grottaferrata, 1789 – 1793 (?), pedra negra, 18,6 x 26,1 cm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 821, fol. 16. Inscrições: Direita: ‘grottaferrata.’ Fonte: própria.

apenas 22 fólhos de 26,1cm por 18,6cm, o álbum apresenta um bom estado de conservação, o papel é meio cinza e possui uma marca de água que não foi possível identificar. Segundo inscrição a tinta castanha de Vialle, trata-se de “*bosquejos de árvores, paisagens, figuras*”. Para além das obras de arte da Antiguidade, Vieira interessou-se também pela paisagem e pelos habitantes das regiões que visitou. O pintor instalara-se em Roma, cidade a partir da qual visitou outras localidades mas à qual sempre tornou. A linha é o elemento plástico que impera em no álbum, uma linha que sofre inflexões, que se quebra em determinados pontos, noutros ondula ao sabor das formas. Um leve sombreado composto de tracejado paralelo é (ar) riscado, acentuando alguns aspectos das composições. Ao contrário do álbum 817, as inscrições são raras o que dificulta a identificação dos temas tratados.

Os desenhos são feitos a pedra negra, havendo também um desenho de figuras executado a tinta castanha no fl.7, cópia de estátuas antigas que viu na deslocação a Roma. Ao longo dos fólhos os desenhos variam entre esboços de árvores, figuras e lugares por onde Vieira passou, o caso de Grottaferrata no fl.16, um desenho volumétrico, representando a arquitectura e fortificação da vila. O sombreado é dado também com recurso à linha. No primeiro plano é apontada levemente, com linhas onduladas, alguma vegetação. O desenho é feito no sentido longitudinal da página, apresentando uma inscrição no canto superior direito, da mão do próprio Vieira dando indicação do tema (Figura 1).

Por fim, no fl.20 encontramos um rosto de perfil que representa um homem com barbas, desenho em que o claro-escuro é mais trabalhado, indicando os volumes do rosto. O esboço poderá ter servido de inspiração para o quadro *Cabeça*





**Figura 2** – Francisco Vieira, álbum de desenhos (cópias de Dominichino e de Mastelletta), Bolonha 1976 (?), pedra negra, 23,8x29,5 cm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 817, fol. 36. Inscrições: Esq.: “Brizzio Scolari di Lodovico car in galeria Bontiglio a Bologna”; Direita: “Mastelletta in gal. Malveri a Bol”; Em baixo: “Ginditta (?) del Caredoni in gal. Malveri a Bol.” Fonte: própria.

*de Velho*, pintura a óleo sobre tela, assinada e datada de 1793, que se encontra na Galeria Nazionale em Parma, oferta do próprio pintor em 1794.

## 1.2 Álbum inv. nº 817, 1796-1797

Com encadernação em tom castanho de 30,5cm por 24,8cm, é composto por 107 fólios de 29,5cm por 23,8cm, em bom estado de conservação. Contudo, falta o fl.73, e o fl.74 está parcialmente cortado. A linha e a pedra negra são mais uma vez utilizadas sobre papel de tom azulado, com uma marca de água não identificada. O frontispício, além do carimbo com o nº de inventário, indica-nos a proveniência através de uma inscrição de Vialle. A confirmar a autoria, no fl.17, lê-se “Livro de esquisos de Francisco Vieira Portuense”.

As inscrições do pintor facilitam a identificação de locais, monumentos ou colecções particulares que visitou e autores copiados. Poussin é um dos preferidos (fls.51, 52, 54, 63, 65, 68, e 69), cujo interesse residia no estudo dos recursos da composição, e na solidez do traço (Gomes, 2001: 22-34). Também Albani (fls.77, 78, 80, 82), os Carracci (por ex. fls.6, 22, 23, 25, 28, 29, 32) e Guercino (fls.19, 20, 21, 31, 33, 81, 83, 86, 89) são dos mais copiados, e ainda, entre outros, Rafael e Corregio.

No fl.1 vemos um apontamento esquemático de figuras, cujo estilo reaparece,

por exemplo, no fl.4, e no fl.106, onde se vê um rosto representado com recurso a uma forma triangular, na qual o queixo é um dos vértices, uma característica estilística do desenho de Vieira, confirmada por Alexandra Markl.

Noutros desenhos, Vieira Portuense avança mais, explorando valores de claro-escuro, por exemplo no fl.36, em cópias de Dominichino e de Mastelletta. Numa sucessão de traços paralelos, determinadas sombras são apontadas, permitindo a percepção dos volumes, e traduzindo as pregas dos tecidos que delinham o contorno das formas. Este fólio confirma a importância dada ao tratamento dos panejamentos e ao movimento da composição, onde cada figura é desenhada com uma linha dinâmica (Figura 2).

Testemunho documental do gosto eclético do pintor (Couto, 1953), sugere-se que o eclectismo observado neste álbum, ressoa numa corrente da crítica de arte iniciada no século XVII, que teve em Roma a expressão máxima com Bellori e Poussin, e se sistematizou com a Academia francesa. Uma tese baseada na ideia, na razão e na elegância da forma (Venturi, 2002), elementos que para Bellori eram divinos, tal como o eram Rafael e depois Annibale Carraci, artistas copiados neste álbum. O caderno termina com um suposto auto-retrato do pintor: uma figura masculina aparece em pé, de costas para o observador, a trabalhar numa tela.

## 2. Formação e Informação Teórica e Visual

No discurso proferido em 1802, Vieira aborda teoricamente as questões exploradas na prática da viagem, vincando que o melhor método de aprendizagem do desenho é a observação directa dos mestres do passado, de maneira a aperfeiçoar o gosto:

*O bom gosto, e elegância nas Composições he huma das qualidades mais essenciais ao Pintor, [...] he necessário que o estudante de Pintura frequente huma Escola de bom gosto, que veja, e examine attentamente os Chefes d'obra da Antiguidade [...]. Valem mais dous painéis de Apelles, ou Rafael, que quantas regras de Pinturas se hão estabelecido para formar um novo Pintor (Portuense, 1803).*

O bom gosto determinava a escolha do pintor, significava o equilíbrio, nem demasiado grosseiro nem demasiado apurado, na linha de pensamento dos teóricos alemães Winkelmann (1717-1768) e Mengs (1728-1779). O seu método de ensino enquadrava precisamente a observação de “Estampas as mais singulares, com as Estatuas dos mais celebres Gregos” (Portuense, 1803), uma concepção de idealizar a arte, seguindo o conceito de beleza grego como símbolo da

perfeição. Vieira explora o ideal de beleza clássico e a apologia do antigo que já havia sido estrutural na viagem europeia, ao desenhar a partir de Correggio, dos Carracci, de Rafael ou Poussin. Acreditava no trabalho aplicado do artista, de modo a conseguir bons resultados, como se infere da afirmação: “os homens são capazes de tudo, se sentem necessidade de o ser. Os talentos são hábitos, os hábitos assentam em certas associações de ideias” (Portuense, 1803). A premissa de criar o hábito na aprendizagem do desenho revestia-se de uma modernidade emergente, posição que mesmo actualmente tem grande centralidade. A afirmação de que os talentos “em todos os homens são com poucas diferenças iguaes” (Portuense, 1803), é a defesa da actividade persistente, na qual o artista deveria investir intensa dedicação, sobrepondo a aprendizagem ao talento inato.

Ainda no discurso, Vieira reforçou a importância do trabalho artístico, então vinculado à demanda da utilidade das artes, uma inquietação centrada na afirmação da arte como espoleta ao desenvolvimento da sociedade, revelando uma consciente percepção do tempo artístico e debilidades do país nesse campo:

*As nossas obras nos [...] defenderão dos ataques da ociosidade, e ignorância, inimigas cruéis, que trabalhamos por desterrar para longe da nossa Patria* (Portuense, 1803).

### Considerações finais

No contexto esclarecido do século XVIII, a viagem visava a aprendizagem e enaltecimento do Homem e do artista, atitude própria de uma época que olhava o futuro mas que, simultaneamente, procurava aprender com o passado, aspectos documentados no conjunto dos álbuns de Vieira Portuense. Através deles, vemos o que o pintor viu, sabemos dos lugares que visitou, qual o seu gosto e preferências. Simultaneamente, dão-nos acesso ao método de trabalho, ao pensamento, e tempo histórico.

A linha é o elemento predominante no desenho de Vieira, identitária de uma caligrafia que delimita no papel formas em busca da perfeição. Nessa procura, o desenho é cópia de modelos do natural ou da Antiguidade, numa atitude mimética perante o visto, insinuando-se aqui a correspondência entre desenho e caligrafia (do Gr. *kalligraphia* < *kalós*, belo + *graph*, r. de *graphein*, escrever; descrever), pela característica narrativa do desenho que documenta a viagem pois o traço é, sobretudo, linear e escorreito. O desenho é a escrita do traço, um traço que numa primeira instância é mais rígido, esquemático, quebrando-se por vezes (álbum 821), mas que a pouco e pouco se torna mais dúctil (álbum 817), impondo-se, desvelando, dando a ver. Em conjunto com os cadernos, o discurso

de Vieira, de 1802, confirma um eclectismo, de certa forma ambivalente mas não contraditório: a apologia da Antiguidade convive com a defesa do potencial humano, especificamente, na actividade artística. Estas duas dimensões associavam-se com a ideia cosmopolita do espírito das Luzes, que juntava a tudo isto o papel vincado da razão.

### Referências

- Costa, Luís Xavier da (1935) *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII*. Lisboa: Centro Tip. Colonial.
- Couto, João (1953) «Artistas Portugueses na Itália nos fins do século XVIII: Francisco Vieira, o Portuense», in *Boletim do MNAA*, vol. II, n.º 4, 1953.
- Gomes, Paulo Varela (1987) *Vieira Portuense e a arte do seu tempo*, Tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: FLUL.
- Gomes, Paulo Varela (2001) «Correntes do Neoclassicismo Europeu na Pintura do Século XVIII», in *Catálogo Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805*. Porto: MNSR, pp.22-34.
- Lobo, Paula (2005) «Museu de Arte Antiga exhibe cadernos de Vieira Portuense», in *Diário de Notícias*. Lisboa, 18 de Outubro.
- Portuense, Vieira (1803) *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto por Francisco Vieira Júnior, primeiro pintor da câmara, e corte, e lente da mesma academia*. Lisboa: Regia Off. Typografica.
- Taborda, José da Cunha (1815) *Regras da arte da pintura: com breves reflexões críticas sobre os caracteres distintivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores: escritas na língua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas ao excellentissimo senhor Marquez e Borba*. Lisboa: Imprensa Regia.
- Vasconcelos, Flório de (1968) *Notícia de Três Álbuns de Desenhos Setecentistas*. Porto: Emp. Ind. Gráf. do Porto.
- Venturi, Lionello (2002) *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Viana, Teresa Pereira (2001) «Os Álbuns de viagem de Vieira Portuense», in *Catálogo Francisco Vieira, o Portuense: 1765-1805*. Porto: MNSR, pp.85-93.

# Um Metaespetáculo: o corpo em A Pesar de Todo

ELIANE MUNIZ GORDEEFF

Brasil, designer, animadora e diretora de arte. Animadora web na Fundação CECIERJ, e sócia-diretora da Quadro Vermelho Produções. Mestre em Artes Visuais - UFRJ. Bacharelado em Desenho Industrial, habilitação Programação Visual - UFRJ. Professora da Universidade Veiga de Almeida, do curso de Design Gráfico, Ilustração e Animação Digital, e instrutora do SENAI, no Curso Técnico de Multimídia.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** O objetivo deste artigo é apresentar como uma obra de animação nos fornece imagens de profundo apelo emocional, através de sua materialidade. A obra em questão é o curta-metragem *A Pesar de Todo* (2003), do animador de stop motion uruguaio Walter Tournier, que em certos momentos propicia a semelhança de um espetáculo teatral, efeito produzido por uma falta de diegetização – onde o boneco “vive” no mesmo plano da realidade de seu animador. É um protesto contra a guerra.

**Palavras chave:** cinema, animação, stop motion, corporalidade, teatro.

**Title:** *A meta spectacle: the body in the short film 'A Pesar de Todo' (Walter Tournier)*

**Abstract:** The objective of this paper is to present how a work of animation provides us with images of deep emotional appeal through its materiality. The work in question is the short film *In Spite of Everything* (2003), by stop-motion animator uruguayan Walter Tournier, who at certain moments gives the appearance of a theatrical performance, effect produced by the use of elements out of diegesis - where the puppet “lives” in the same plane of reality its animator. It is a protest against war.

**Keywords:** film, animation, stop motion, corporeality, theater.

## Introdução

Walter Tournier é um consagrado animador de *Stop motion* com bonecos. Nascido no Uruguai em 1944, estudou Arquitetura mas apaixonou-se pelo Cinema. No período de 1969 a 1974 integrou a *Cinematheca del Tercer Mundo* (C3M), fundando, doze anos depois, com Mario Jacob, a produtora *Imagenes*, sendo responsável pelo departamento de animação. Em 1994, forma seu próprio estúdio, o *Tournier Animaciones* (Imagenes, 1986). Entre suas produções,



**Figura 1** – Walter Tournier, fotograma de *A Pesar de Todo* (2003). O personagem pensativo e a desordem do ambiente. Fonte: Tournier Animaciones.

**Figura 2** – Walter Tournier, fotograma de *A Pesar de Todo* (2003). O campo de guerra. Fonte: Tournier Animaciones.

destacam-se o *Natal Caribenho* (2001), premiado no *Festival del Audiovisual para la Niñez e la Adolescencia* e *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, ambos em Havana/Cuba; e a série televisiva *Direitos das Crianças* (2000-2005), produzida para o Instituto Interamericano da Criança (OEA). Atualmente finaliza o seu primeiro longa-metragem em animação, *Selkirk, El Verdadero Robson Crusoe*, que conta a história inspiração para o romance *Robson Crusoe* (Tournier Animaciones, 1994).

O curta-metragem *A pesar de Todo*, foco deste artigo, foi produzido em 2003, e premiado entre outros, no *Festival Internacional de Cinema de Valdivia* (Chile), no *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana* (Cuba) e na *Jornada Internacional de Cinema da Bahia* (Brasil). O tema é o destaque desta obra. Politicamente consciente, as imagens do ataque norte-americano à Bagdá (a *Guerra do Golfo*), em 2003, chocaram Tournier. E assim como outras animações (do Leste Europeu), *A Pesar de Todo* é um protesto. E apesar de ser uma obra cinematográfica, em certos momentos, guarda semelhança com um espetáculo teatral e apresenta uma falta de *diegetização* (Aumont, 2008: 120), que surpreende o público.

### 1. A narrativa teatral de A Pesar de Todo

A animação inicia-se em um ambiente aparentemente fechado, com uma pequena luz focal, que permite visualizar pedaços de madeira e alvenaria sobrepostos ao redor de um emaranhado metálico ao centro, com uma cabeça de boneco e duas pequenas mãos. Aos poucos essa estrutura se move. As mãos, a cabeça, as pernas, até levantar-se – mas sempre com um ranger metálico.

O boneco repara que um dos pés está preso à mesa – artifício que o mantém num determinado ponto, no processo de animação. Puxa a perna com as mãos, desprendendo o pé, mas perde um pouco o equilíbrio assustando-se com o som de uma explosão – surge um clarão ao fundo, que destaca os contornos do entulho.

O boneco então olha a si mesmo. Mexe os braços, apalpa, tomando consciência de sua existência. Ele cruza os braços e apoia a cabeça com a mão, pensando em algo (Figura 1). Olha para o chão e se alegra: é uma latinha de óleo que ele pega e bebe. Testa seus movimentos como um esportista,... rebola... sem ruídos. A música é alegre, mas ele logo perde o ânimo ao olhar ao redor, acompanhado de um solitário e contínuo som de goteira. Suspira e senta-se, pensando no que fazer. Então, vira-se e vê alguns objetos. Pega um par de tênis, uma mala e uma caixa de primeiros socorros. Ainda vê alguns papéis. São desenhos. Um deles é de uma boneca, que ele abraça com carinho. E tem uma ideia: abre a mala onde guarda as coisas que achou.

Ao terminar, inicia-se um vento que desloca algo, ao fundo, deixando a luz



**Figura 3** – Walter Tournier, fotograma de *A Pesar de Todo* (2003). O personagem em desespero. Fonte: Tournier Animaciones.

de entrar. Esta chama a atenção do personagem. Mostra-se o ambiente externo (Figura 2) – um campo de guerra, ao sons de explosões e de metralhadoras. Em *zoom out*, a câmera passa a focar o boneco desolado, ao som de um solo de piano. Mas ao olhar para frente, este assusta-se levando as mãos ao rosto, pendendo o corpo para trás em desespero (Figura 3). Há uma mão masculina, humana, inerte, com o braço coberto pelos escombros.

Sua consternação é evidente – pela sua expressão facial e linguagem corporal. Cabisbaixo, senta-se sobre a mala e coloca a sua mão sobre a do animador, suspirando. Pega uma estrutura metálica (um boneco inacabado) que está sobre a mesa, largando-a em seguida e voltando à sua tristeza. Ao som do piano, Tournier encerra sua obra-protesto.

## 2. O metaespétáculo da corporalidade

O admirável desta obra é a delicadeza com que aborda um assunto tão violento, sem perder a dramaticidade – através da representação visual, da aplicação de códigos cinematográficos, e sem diálogos. Para tanto, o animador utiliza, principalmente, a imagem do *corpus* material dos objetos. Assim, os destroços, os objetos, as engrenagens são identificadas por suas significações primeiras – objetos diversos – mas também pela disposição, pelas sequências das cenas, dos movimentos, dos sons, cria-se a narrativa. Como explica Vernet (Aumont, 2008: 93), as relações percebidas têm influência no imaginário, ‘de uma evolução ficcional organizada por uma instância narrativa.’

A cena do clímax não é apenas a morte do animador, mas é a história que não será contada, os sonhos e as esperanças – dele e do boneco – destruídos. E



como afirma Pavis (2011: 195), “não se pode ler um texto dramático sem imaginar uma situação concreta, da qual depende das condições psicológicas do momento, (...)” Era inevitável um pensamento sobre a população de Bagdá ...

Apesar de não ser um espetáculo teatral, *A Pesar de Todo* guarda similaridades com este: pelos objetos em miniatura (como no Teatro de Bonecos) e pelo enfoque dado pela câmera (tudo se passa em um único ambiente, como no teatro). A iluminação destaca os objetos – é efeito especial (como as explosões) e conta a história (é a luz que esclarece o ocorrido). Para Pavis (2011: 58), seria o vetor ‘secionante’ da encenação, pois provoca ‘uma ruptura no ritmo narrativo.’ E como no teatro, “as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada” (Pavis, 2011, p.50) – como no estado pensativo do boneco. As emoções não precisam ser reais ao ator, nem ao boneco, mas “devem ser antes de tudo visíveis, legíveis” (Pavis, 2011, p.50).

A corporalidade é fundamental nesta animação. Os corpos do boneco e do animador demonstram a beleza da vida e a tristeza da morte – no contraste entre a *anima* do boneco, e a imobilidade da mão humana. Há uma ironia, uma inversão de qualidades entre animador e animado. Tournier investe o boneco com as características da alma descritas por Aristóteles (2006) e que destróem qualquer dúvida quanto à vida existente nele: o movimento, o pensar, o entender e o perceber.

## Conclusão

Na animação, o corpo do boneco não é apenas um objeto, mas o corpo de algo vivo. Ele não representa um personagem. Ele *é* o personagem. E o seu sofrimento cria uma ‘identificação simpática’ com o espectador, pois “se apresenta sob o seu aspecto humano e acessível, o que provoca uma identificação por compaixão e sentimentalidade” (Pavis, 2011: 219).

*A Pesar de Todo* carrega um certo grau metalinguístico já que Tournier criou uma animação que se apropria de seus elementos de produção, inclusive os não diegéticos (a mão do animador, os tijolos das paredes), apresentando uma *diegese*, acima da que estava sendo contada pelo animador antes de morrer – é como uma suprarrealidade. E esse atrito imagético, entre o boneco vivo e a mão humana, estática, cria um certo desconforto para uma obra cinematográfica (alheia aos aparatos técnicos de sua produção), produzido pela falta de *diegetização*. Este momento não é somente o clímax do filme mas, utilizando uma expressão de Barthes (1984), é o *punctum* da narrativa visual. Quem a assiste é levado para fora da história, é levado a pensar no sofrimento de uma guerra, nas vidas que se perdem.

Os tchecos Jirí Trnka, nos anos 60, e Jan Svankmeyer, nos anos 80, foram mestres em utilizar a animação como protesto contra a repressão política. *A Mão* (1965) e *Escuridão, Luz, Escuridão* (1989) são obras-primas em simbolismo e força visual. Tournier segue a mesma linha: a da autoridade criativa, transformando simples objetos em fábulas filosóficas.

### Referências

- A Mão* (1989) Direção: Jirí Trnka. Tchecoslováquia: Kratky Film Praha. [Consult. 2011-15-11]. Disponível em <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_qzvCZojnWQ](http://www.youtube.com/watch?v=_qzvCZojnWQ)>.
- A Pesar de Todo* (2003) [Registo vídeo]. Direção: Walter Tournier. Uruguai: Tournier Animaciones. 1 Disco (DVD, gentileza do Festival Internacional de Stop motion do Brasil); 1 fita (VHS, gentileza do Festival Anima Mundi).
- Aristóteles (2006) *De anima*. Cap. I. São Paulo: Editora 34. ISBN: 85-7326-351-2.
- Barthes, Roland (1984) *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. ISBN: 85-209-0480-7.
- Escuridão, Luz, Escuridão* (1989) Direção: Jan Svankmeyer. Tchecoslováquia: Kratky Film Studio J.Trnky. [Consult. 2011-15-11]. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=6IEUAYFV4Vc>>.
- Imagens (1986) *Walter Tournier* - Site uruguaio da produtora e difusora de audiovisual. [Consult. 2011-20-12]. Disponível em <<http://imagenes.org/CVs/WT.htm>>.
- Pavis, Patrice (2011) *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0396-5.
- Tournier Animaciones (1994). Site da produtora de animações. [Consult. 2011-20-12]. Disponível em <<http://www.tournieranimation.com/>>.
- Vernet, Marc (2008) Cinema e narração. In: Aumont, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus Editora. ISBN: 85-308-0349-3.

# ALICE... Uma leitura para o reconhecimento da Teatralidade num conjunto de obras de António Bronze.

MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA

Portugal, artista visual e figurinista. Professora na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo no Departamento de Figurinos do Curso de Teatro, Porto. Doutorada em Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo.

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo analisa, numa perspectiva hermenêutica, como espaço, tempo e ação, enquanto meios de representação artística visual, tanto no Teatro como na Pintura, constituem formas de abordagem para o reconhecimento da teatralidade no conjunto de obras que António Bronze concebeu a partir do díptico de Lewis Carrol.

**Palavras chave:** teatralidade, representação, instante pregnante, cena.

**Title:** *ALICE... a reading towards finding Theatricality on a series by António Bronze.*

**Abstract:** This article examines, from a hermeneutic point of view, how space, time and action, as means of visual artistic representation, both in Theatre and in Painting, constitute ways to approach and recognize theatricality in António Bronze's body of work based in the diptych of Lewis Carrol.

**Keywords:** theatricality, representation, pregnant instant, scene.

## Introdução

A temática da exposição, ao abordar o universo de sugestão, contido na leitura de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice do Outro Lado do Espelho* de Lewis Carrol, recusa, contudo, a ilustração. Com efeito, não se trata aqui de tornar mais evidente ou mais clara a compreensão de uma mensagem convertida em informação não escrita.

É certo que, ao olhar este conjunto de trabalhos, a evocação dos contos e a identificação das personagens é óbvia; assim, esta abordagem pretende analisar como as obras constantes de uma série *Alice...*, reclamam na sua semântica

(escolha e tratamento do tema) os valores plásticos (técnica, forma, cor e composição) que perante esse conceito catalisador de emoções — a *teatralidade* — revelam a possibilidade de outro vocabulário como paradigma para a leitura do objecto.

António Bronze (1935-2003), nasceu em Moçambique, onde viveu, antes e depois de ter vivido em Portugal e em Paris. Formou-se na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Caracteriza a sua obra uma diversidade técnica relevante, onde uma forte marcação linear, traduzida num desenho expressivo e numa pintura que conjuga leituras e apropriações modernistas, pop e etnográficas, uma imagética erotizada de bestiários, fábulas e mitos, onde se reflete a cultura híbrida das suas vivências. Está representado em vários museus nacionais.

### Qualquer mundo pode ser um palco

*O que é a Teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecuménica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior* (Barthes, 2007: 42).

As obras apresentadas convocam, por elas próprias, o espectador a uma interpretação outra, onde os textos referenciais, as personagens e os sentidos se constituem como propostas dramatúrgicas de uma encenação. Com efeito, Alice apresenta-se aqui para além do personagem literário; o que vemos é uma possível representação de um ser que no desempenho, tal como um ator, conjuga a sua experiência pessoal com o sentido da palavra contida no texto, para assim tornar a ilusão do real mais real.

O mundo, qualquer mundo, pode ser um palco, ainda que o palco seja um mundo à parte. E, tal como nestes textos de Carrol, 'a coexistência de lógicas contraditórias parece possível; e, nos diálogos, a linguagem verbal, factor estruturante das relações humanas, revela-se então o mais instável de todos os sistemas' (Gomes, 2004: 18) neste palco, aqui transposto para o plano bidimensional, enquanto lugar do teatro do absurdo.

Se a Pintura identifica aqui a força da palavra, através da imagem e da sua força visual, também a natureza do Teatro se identifica no domínio da visualidade. Como diria Barthes (1997) 'a representação é isso: quando nada sai, quando nada salta para fora do quadro: da pintura, do livro, do écran.' Sabemos que um dos traços essenciais do código teatral é o facto de a representação se dar sem limites; porém, também sabemos que a convenção teatral circunscrita ao palco



**Figura 1** – António Bronze, 2003, *Alice...*  
Acrílico sobre cartão, 19 x 27,5cm (AAVV,  
2004: 28).

à italiana é aquela que mais se aproxima da pintura. Nesse sentido, em ambos os casos, podemos ver o que é representado a partir de um único ponto de vista.

O que acontece na convenção teatral é que o representado nunca é uma imagem do mundo, mas a imagem de uma imagem, através de uma transposição poética, como se fora a imitação de um lugar do mundo onde real e ilusório coincidem. As diferenças, outrora enunciadas por Aristóteles, residem na natureza dos meios, objetos e maneiras, que tecem a complexidade da *mimésis*. É justamente esse carácter de verosimilhança que reside na imitação e na natureza do ser humano e da obra de arte, que se afasta dos desígnios da ilustração; esta, transcende pelo — *ilustrare* — luz ou brilho lançado na informação produzida pelo texto, ultrapassando pelo estético as fronteiras da língua.

É perante a apresentação das representações constantes na pintura que se instaura essa “quarta parede” imaginária, esse espaço entre o objecto e o espectador, que funciona como um catalisador de reações.

Qualquer quadro se afirma fisicamente através desse *recorte puro*, por vezes marginado, nessa definição que relega para o vazio tudo o que o rodeia. Desta forma promovendo à vista o todo como essencial; o que nos faz entrar dentro.

*(...) Tudo o que faz entrar no seu campo. Esta discriminação demiúrgica implica um alto pensamento: o quadro é intelectual, ele quer dizer alguma coisa (de moral e social), mas também diz que sabe como é que é preciso dizê-lo; ele é simultaneamente significativo e propedêutico, impressivo e reflexivo, comovente e consciente das vias da emoção* (Barthes, 1984: 82).

No espaço, perante um telão, qual lodo (Figura 1), cor de pelo do rato que não vemos, Alice chora o castigo da palmatória, o Mocho e Dinah estão ao lado. Todos estão à boca de cena, frente ao espetador. A relação de tamanhos entre as várias figuras mais do que reclama o sentido de cada personagem; funciona como sinais, ora de nostalgia, ora de conhecimento pelo reconhecimento do erro, ora de temor pela diferença de escala. Alice é a verdadeira imagem do desamparo, o tempo de jogar a bola ficou para trás. É a espessura da tinta que imprime, na pincelada e no traço, a ideia de instabilidade.

Cada quadro como que resulta do agenciamento de partes de um espaço construído, que procura um efeito de verosimilhança ou a criação intencional de um tal ambiente artificioso — a cena — para comunicar a ideia da unidade dramática que, na encenação do teatro, entrecruza fragmentos de tempo e espaço para o desenvolvimento da ação que nos transporta para a ilusão.

No teatro convencional toda a fabulação diegética se desenvolve nesse espaço fechado que se abre ao proscénio — o limiar da quarta parede — onde esse vazio que antecede o espectador mais não é que uma espécie de reserva, qual espaço de desejo, equivalente a essoutra margem de “recorte puro” (Barthes, 1984). Na figura 2, a cena é construída fechando-se em painéis e bambolinas, vigorosamente pintados de várias tonalidades de cor escura, de modo a acanhar Alice que sabemos ter crescido. A iluminação, teatral, projeta-se frontalmente sobre os personagens, em contraponto com a iluminação de bastidores que nos revela a portinha.

O Teatro herdou do Renascimento a concepção de um universo que a partir da “boca de cena” é tido como uma janela aberta para o mundo, um mundo representado em certa temporalidade. A Pintura é o espaço bidimensional que configura a concepção desse mesmo universo temporal através da profusão de linhas e cores, encerradas em certa moldura.

Lessing, já no séc. XVIII, entendeu este tempo representado como uma suspensão que está para além da captura do tempo real, como uma forma de narrar que define um campo próprio, quer no que se refere à imagem quer no que se refere à palavra. Ora, se perante a narrativa “a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo” (Lessing, 1999: 193) e que se expandem versus aquela síntese representada no plano espacial; esta aparente contradição resolver-se-á nesse conceito que Lessing designou por “instante pregnante,” aquele em que, na pintura, e por intermédio de uma codificação “se torna mais compreensível o que já se passou e o que seguirá” (Idem, 1998: 194).

Ainda na esteira do seu pensamento, podemos concluir que é, também, a



**Figura 2** – António Bronze, 2001, *Alice...*  
Acrílico sobre papel, 29 x 41cm (AAVV,  
2004: 36).

**Figura 3** – António Bronze, 2001, *Alice...*  
Acrílico sobre tela, 46 x 55cm (AAVV,  
2004: 72).

proximidade física do espectador, ou do autor à pintura, que os leva ao aprisionamento de um momento na representação da ação, um tempo sincrónico; isto é, algo retido no tempo e no espaço construído sob as leis da perspectiva:

*Se a perspectiva foi linear e teatral, antes de ser aérea e escultural é porque a pintura terá tido de mostrar primeiro a sua capacidade poética — a sua capacidade para contar histórias, para encenar corpos falantes e atuantes (Rancière, 2011: 102).*

Assim, ao reter a narrativa na clausura do enquadramento de um suposto teatro, quer a dimensão plástica quer a icónica, constroem intencionalmente sob o registo de ritmos emocionais exagerados ambientes artificiosos, no plano bidimensional. Esta é a teatralidade transfigurada da cena, também ela o intervalo de tempo em que não se alteram nem os elementos do cenário nem a configuração dos personagens.

Por oposição, um tempo diacrónico será aquele que o teatro utiliza no movimento da sucessão das palavras através do espaço, isto é, o mecanismo formal que dinamiza os elementos pertencentes à ação representada, constituído pelo cenário, figurino, iluminação, direção de atores, tempo e espaço a que, vulgarmente, chamamos encenação/montagem de um espetáculo.

A pintura fabrica a sua realidade através da manipulação dos elementos visuais: linhas, cores, formas, escala, texturas, dimensões, etc. convertendo o espaço pictórico numa 'superfície de equivalência' (Rancière, 2011) em relação aos sentidos do texto, e não de mera subordinação a este. Uma iluminação âmbar, cénica, envolve Alice (Figura 3) realçando o que, nas várias situações por que ela passa, nos remete para a problemática do cómico e do trágico, esse universo dramático que nos proporciona sempre uma forma de diálogo sobre o Eros.

## Conclusão

Ainda que, para analisar uma pintura, qualquer que ela seja, o que mais interessa a outro artista seja perceber como é que o suporte e as matérias veiculam, através da cor e da forma, a poética do seu autor, são também as poéticas do outro artista/espectador que contaminam os modos de ver. Neste caso, temos como dado adquirido a ausência de uma intenção como a que se enunciou. Todavia, como também sabemos, por experiência, nem sempre o autor, no seu processo criativo, é senhor de desvendar a razão de algumas das suas próprias intenções.

Esta leitura, ainda que aparentemente exógena, está obviamente contida no enunciado da poética do texto que serviu de lastro temático ao conjunto dos trabalhos: uma realidade pictórica onde, em cada quadro/cena, a espessura dos



signos teatrais nos fornece dados concretos, quer no domínio do drama quer na consciência do processo da vida e do indivíduo como parte dela, para a leitura desse conceito abstracto que é, afinal, a teatralidade.

Do mesmo modo, estes são também alguns dos fundamentos para o reconhecimento do que há de teatralidade nos objetos artísticos da contemporaneidade, os quais à transversalidade da natureza dos meios e objetos, somam às maneiras o que há de espetacular no teatral ou anulam a tal quarta parede, por forma a estabelecer com o espectador uma outra interação cúmplice, no lugar e no tempo.

### **Referências**

AAVV. (2004) *Alice... António Bronze*. Porto:

ASA. ISBN: 972-41-4052-0

Barthes, Roland (1984) *O óbvio e o*

*obtusos*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-9724415758.

Barthes, Roland (1997) *O prazer do texto*.

Lisboa: Edições 70, ISBN: 972-44-0572-9.

Barthes, Roland (2007) *Crítica e Verdade*.

Lisboa: Edições 70, ISBN: 978-972-44-1938-9.

Lessing, Gotthold Efraim (1999) *Laocoonte:*

*Ou: das fronteiras da Pintura e da Poesia*.

São Paulo: Martins Fontes, ISBN: 978-8573210866

Rancière, Jacques (2011) *O destino das*

*Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN:

978-989-17-8

# Kenji Ota: um olhar sobre a materialidade em processos fotográficos históricos.

ANDRÉA BRÄCHER

Brasil, Artista visual. Professora Universitária e Pesquisadora da área de Fotografia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), no Departamento de Comunicação Social, Área de Fotografia. Doutorado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal de rio Grande do Sul (IA - UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais (IA - UFRGS, 2000). Graduação em Publicidade e Propaganda (FABICO / UFRGS).

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo discorre sobre o trabalho do artista brasileiro Kenji Ota, que em seu mestrado, procurou, através dos processos fotográficos históricos, explorar e aprofundar questões processuais relacionadas à materialidade da imagem fotográfica. A partir dos escritos sobre a instauração das obras observamos a processualidade fotográfica não convencional, a exploração das reações químicas e resultados originais, dando caráter único ao seu trabalho. **Palavras chave:** processos fotográficos históricos, fotografia expandida, materialidade fotográfica, instabilidade fotográfica.

**Title:** *Kenji Ota: a look into the materiality of historical photographic processes*

**Abstract:** This article discusses the work of Brazilian artist Kenji Ota, who in his master degree, sought, through historical photographic processes explore and deepen procedural issues related to the materiality of the photographic image. From writings about his photographic works observe the unconventional, the exploitation of chemical reactions, giving unique character to his work.

**Keywords:** historical photographic processes, expanded photography, photographic materials, photographic instability.

## Introdução

O objetivo deste texto é apresentarmos o trabalho do artista brasileiro Kenji Ota (São Paulo, Brasil, 1952), que desde os anos 70 exerce atividades artísticas ligadas à fotografia. Suas pesquisas técnicas e estéticas versam sobre procedimentos não convencionais, recuperando processos fotográficos históricos como a calotipia, o cianótipo, marrom vandycke, papel albuminado e papel salgado.

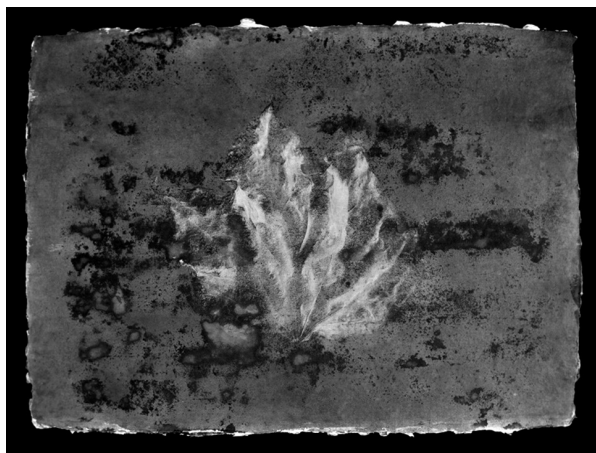
Abordar-se-á uma determinada parte de sua produção nestes processos, quais sejam, os desenvolvidos durante sua dissertação de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da USP (Universidade de São Paulo), denominada “Derivações: a errância da imagem fotográfica” (2001). Seus trabalhos desenvolvidos durante o mestrado procuravam, através dos processos fotográficos históricos, propor “um percurso de exploração estética e ao mesmo tempo técnica que aponta para o aprofundamento de formas processuais que enfatizam a materialidade da imagem fotográfica” (Ota, 2001: 16). Pretendemos com o artigo problematizar a questão da materialidade fotográfica nos processos históricos fotográficos neste artista e também abrir espaço para a reflexão à outros artistas que produzem de igual modo com estas técnicas. Para tanto usaremos documentos escritos, a dissertação de Kenji Ota e uma entrevista realizada por Rubens Fernandes Júnior em sua tese de doutorado com o mesmo. Nos dois textos há depoimentos sobre a instauração das obras e sobre seu processo de trabalho.

Como aponta Elizabeth Edwards em relação à fotografia e sua evocação à memória, a fotografia também pode ser vista não só como contendo uma imagem, foco de contemplação, mas também através de sua formas de apresentação e materiais; estas formas de existir dialogam com a imagem criando significado, ambas são fruto de intenção. “Que escolhas que afetam o sentido visual foram feitas pensando de acordo com o processo, papéis de impressão ou acabamentos?” se pergunta a autora (1999: 222-3). Neste sentido, nos apropriamos do pensamento de Edwards para também refletir sobre a materialidade no trabalho do artista.

### **1. Experimentações Laboratoriais**

Na contramão da indústria fotográfica, neste momento de descontinuidade da produção de filmes clássicos fotográficos, como o Kodacrhome, em detrimento de um mercado “digital”, Kenji Ota, em sua trajetória, optou pela produção artesanal de suas fotografias – através do uso do papel artesanal e do emulsionamento manual dos materiais fotossensíveis. Segundo o artista, tanto um, quanto outro proporcionam “sobredeterminação de irregularidades... constituindo-se um dispositivo – em si – produtor de alteridades gráficas: campo instável de enformação fotográfica” (2001: 17).

Seus procedimentos artísticos alinham-se a que Rubens Fernandes Júnior chama de “Fotografia Expandida ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária...” (2006: 16). Tais intervenções oferecem à imagem final um caráter perturbador, preocupando-se com os contextos de produção e intervenções da fotografia, antes, durante e/ou após a realização de uma imagem. No caso de Kenji Ota, sua intervenção se dá na etapa após a captura da imagem, combinando diferentes processos/



**Figura 1** – Kenji Ota, *Série Folha Seca*, processo Vandycke sobre processo Cianótipo em papel artesanal de algodão, 1996, altura da imagem: 48cm.  
Foto: cedida por Kenji Ota.

procedimentos, alterando os processos químicos e utilizando-se de processos primitivos ou históricos ou também conhecidos como alternativos.

Como outros artistas que trabalham com emulsionamentos fotográficos manuais, tal escolha material contrapõe-se aos papéis fotográficos industrializados ou convencionais, que são produzidos de modo homogêneo e regular. Nos papéis fotográficos tradicionais uma das camadas do papel é isolada de seu suporte. Já em seu trabalho, as contaminações químicas, indesejáveis do processo dito tradicional, são exploradas de forma a que apareçam as ‘qualidades de um suporte ativo’, “repercutindo todas as irregularidades de sua formatação manual (distribuição variável da polpa) para o processamento da imagem” (Ota, 2001: 17).

Katy Barron e Anna Douglas (2006: 8) usam a expressão “alquimia” para traduzir o desejo de alguns artistas em explorar a “percepção”. Noções de tempo, luz, reações químicas, o trabalho da matéria e as transformações das substâncias (ao longo do processamento e do tempo), são colocados em oposição aos tempos controlados e etapas padronizadas do fazer preto-e-branco tradicional e sua durabilidade. É também o caso das obras produzidas durante o mestrado do artista, Figura 1.

O tempo e a luz são os agentes desse trabalho alquímico (idem: 9), já que são responsáveis por uma metamorfose material no suporte fotográfico. O artista

não só capta fotograficamente o mundo externo, mas interfere e colabora na transmutação de objetos comuns em imagem.

A fotografia nesses processos, pode ser entendida de acordo com a definição de Roland Barthes: como um organismo vivo. “Nasce dos próprios grãos de prata que germinaram, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece” (1984: 139). Os trabalhos são “revelatórios”, uma vez que deixam traços da qualidade viva das metamorfoses químicas.

Já para Barthes, ao pensar na permanência, aponta para o caráter precívél da fotografia e cujo destino ou é a gaveta ou pior, o cesto de lixo: sua natureza é mortal. Para o artista, este apelo mortal transparece em suas experimentações laboratoriais; e quando perguntado sobre a durabilidade do mesmo, pensa que o mais interessante é a possível mutação da imagem no tempo e não sua ‘durabilidade’ (Fernandes Júnior, 2002: 221).

As imagens realizadas incorporam as ocorrências aleatórias ou provocadas pela quebra dos procedimentos que pretendem esta dita longevidade: causando manchas, variações tonais, apagamentos da imagem e metalizações. No ponto de vista do artista a instabilidade do processo acentua a sua materialidade.

Como aponta Arlindo Machado, quanto mais o artista se distancia das normas, das regras rígidas da prática laboratorial, mais introduz imprecisão e descontinuidade (2001: 137-8).

Defendo que a materialidade fotográfica presente em obras como as decorrentes dos processos históricos não pode ser reduzida à experiência somente com a imagem (Edwards & Hart, 2004: 3). Fotografias são depósitos de químicos em papel: ao mesmo tempo imagem e objeto físico; “existem no tempo e no espaço, na experiência social e cultural. Elas têm ‘volume, opacidade, taticidade e uma presença física no mundo’” (Edwards & Hart, 2004: 1). E assim são as imagens de Kenji Ota.

## **Conclusão**

A partir da análise dos escritos do artista Kenji Ota e do processo de instauração de seus trabalhos, onde são utilizados processos fotográficos históricos, podemos levantar algumas questões ligadas a materialidade no seu processo.

Seu trabalho aparece em oposição ao processo fotográfico convencional, seja ele analógico ou digital. O uso de diferentes processos alternativos, valendo-se das contaminações químicas, em suas experimentações, questionam a permanência e longevidade da imagem, bem como a pureza dos procedimentos mais tradicionais. A mutação das imagens: a instabilidade, as contaminações, as reações químicas, a metamorfose material no suporte fotográfico nos leva ao

entendimento que a fotografia é um organismo vivo nestes tipos de processos e processamentos, e que o fotógrafo é o alquimista responsável pelas mutações dos materiais fotossensíveis.

As ocorrências aleatórias como: manchas, variações tonais, apagamentos da imagem e metalizações são características do processo de trabalho explorado por Kenji Ota, que o torna único.

A processualidade, a serenpicidade, a irrepitibilidade, a instabilidade e uma certa incontrabilidade são palavras-chaves para entender o trabalho de Kenji Ota em "Derivações".

### **Referências**

- Barthes, Roland (1984) *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 84-0549
- Barron, Katy & Douglas, Anna (2006) *Alchemy: twelve contemporary artists exploring the essence of photography*. Londres: Purdy Hicks. ISBN: 1-873184-78-6
- Edwards, Elizabeth (1999) Photographs as objects of Memory. In: Aynsley, Jeremy; Breward, Christopher; Kwint, Marius. *Material Memories*. Oxford: Berg. ISBN: 1-85973-252-6
- Edwards, Elizabeth, & Hart, Janice (2004) *Photographs Objects Histories: on the materiality of images*. Nova Iorque: Routledge. ISBN: 0-415-25442-6
- Fernandes Júnior, Rubens (2002) *A Fotografia Expandida*. São Paulo: Tese em Comunicação e Semiótica – PUCSP.
- Fernandes Júnior, Rubens (2006) Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: *FACOM*, São Paulo, FAAP, n. 16, p. 10-19.
- Machado, Arlindo (2001) A Fotografia como expressão do Conceito. In: *O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Marca D'água Livraria e Editora. ISBN: 85-87184-17-2
- Ota, Kenji (2001) *Derivações: a errância da imagem fotográfica*. São Paulo: Dissertação Escola de Comunicação e Artes – USP.

# O Desenho como iluminação do sentimento e a sombra como eliminação da persona, num processo de individuação (do Desenho) de Jaime Silva

LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES

Portugal, artista visual e professor de artes visuais na Escola Básica e Secundária de Vizela. Mestre em Educação Artística na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Licenciado em Artes Plásticas-Pintura na Faculdade de Belas-Artes do Porto. Doutorando na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa (desde 2008).

Artigo completo submetido em 17 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo contextualiza-se na exposição de desenhos intitulada “Cadernos de Sombras”, realizada por Jaime Silva, em Janeiro de 2011, na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Sombra é a palavra-chave, por excelência, que dirige a expressão neste Desenho e indicia algo que guardamos e que queremos comunicar. Neste contexto, faço uma associação com o conceito de sombra em psicanálise e desenvolvo uma abordagem tendo como base esta área do saber.

**Palavras chave:** luz, espaço, sombra, persona, self, individuação.

**Title:** *The Drawing as a feeling's illumination, and the shadow as a persona elimination, in Jaime Silva's individuation process (and his Drawing)*

**Abstract:** This article contextualizes the exhibition of drawings entitled “Sketchbook of Shadows”, made by Jaime Silva, in January 2011, in the National Society of Fine Arts. Shadow is the keyword, par excellence, who directs the expression in this drawing and suggests something that we saved and that we want to communicate. In this context, I do an association with the psychoanalytic concept of shadow and develop an approach based on this area of knowledge.

**Keywords:** light, space, shadow, persona, self, individuation.

## Introdução

Em arte, toda a conexão de coisas tem como efeito/fim harmonizar as realidades, repondo-as no sistema em que sempre existiram originariamente na Natureza, recriando esse sistema natural num sistema mental do autor. Em tudo isto, a intersubjectividade no contexto biunívoco do diálogo entre dois artistas é basilar. É nessa condição que me posiciono para a análise do Desenho de Jaime Silva. Na situação de observação, em contacto com (os desenhos d) o autor, recriou-se o sistema ontológico, adormecido na realidade instintiva em que vivemos e que vamos abandonando em sentido contrário ao do encontro da realidade intelectual.

Jaime Silva licenciou-se em pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1973. Foi membro fundador do grupo Puzzle, em 1975. Foi Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, 1977 e 1978. Foi professor de Pintura no AR.CO entre 1983 e 1987, Lisboa. Desde 1987, é o professor responsável do Curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa. É Director artístico da Galeria Municipal de Montijo desde 1999.

Remetendo-nos ao título da exposição – Cadernos de Sombras – expor-se-á a análise deste grupo de desenhos, os quais, pela unidade consolidada, serão designados por “o Desenho” (Figuras 1 a 5).

A *sombra* é, segundo C. Jung (2009), o reduto daquilo de que não gostamos, aquilo que nos deixa desconfortável e que reprimimos, mas é também um depósito de energia instintiva e uma fonte de energia criativa. Noutra ordem de abordagem, na realidade da percepção, a *sombra* é um indício de uma realidade, e nunca a realidade. Mas estes conceitos, quando referentes à psicanálise, serão entendidos segundo as definições de C. Jung (apesar de, por vezes, serem associados a outra ordem de abordagem). Mais propriamente, de acordo com C. Jung, entendemos aqui que a *sombra* é a *realidade* que a *persona* oprime; uma realidade que, à medida que vai sendo descoberta/consciencializada, dá lugar à aproximação do sujeito ao seu *self*, à verdade integral do eu. Nesta óptica, a *sombra* pode ser, realmente, o indício da verdadeira realidade. E esta, por sua vez, quando transformada em máscara, ou melhor, *persona*, estabelece-se como o indício da verdadeira *sombra*: uma *persona* forte indicia uma *sombra* densa.

Não se pode ignorar que este Desenho, de Jaime Silva, inclui figuras, mesmo que, muitas vezes, escondidas nas sombras, e das quais apenas se vislumbra o aspeto. Aqui, as figuras contextualizam-se na recorrência aos *arquétipos*, que são, na concepção de C. Jung, formas sem conteúdo que servem para organizar ou canalizar o material psicológico.

É neste contexto analítico que se pretende abordar o Desenho de Jaime Silva. Todavia, o desenho tem uma identidade que nos permite chamá-lo





**Figura 1** – Jaime Silva, desenho formato A4, datado de Dezembro de 2008. Caderno de sombras n.º 0, tinta gráfica sobre papel.



**Figura 2** – Jaime Silva, desenho formato A5, datado de Março de 2008. Caderno de sombras n.º 6, tinta gráfica sobre papel.

desenho e não outra coisa qualquer, como, por exemplo, representação (sendo que o desenho é representação e a representação pode não ser desenho). Neste sentido, estas representações têm uma forte componente de desenho. Apesar de não quererem representar formas identificáveis com a realidade que se pode ver, representam uma energia tão importante como a significação.

Falando-se concretamente nestes desenhos-objects, neste Desenho circunscreve-se a luz através da sombra; mas, melhor do que isso, liga-se a luz à sombra, unificando as formas numa mancha cuja situação geográfica é permitida pela existência de luz que a inscreve.

Se no Desenho de Jaime Silva somos confrontados com uma forte luta entre o claro e o escuro (a que o autor prefere designar Sombra – o que faz toda a diferença sobre a explicação dos desenhos), vemo-nos a nós próprios, na procura da iluminação do momento de experiência de vida, sem saber para onde conduzir a nossa atenção/energia de consciencialização: para o que (aparentemente) nos “elimina” a vida, pela (semi)ocultação da realidade: a sombra; ou para o que (aparentemente) nos “ilumina” a vida, pela possibilidade de vermos o que existe fora de nós: a luz. Por outro lado, todo o objecto que se interponha na luz (basta que tenha matéria, logo) deixa o seu testemunho de *existência*; se bem que para existir não é estritamente necessário que tenha matéria, pois, por exemplo, os sentimentos existem e não são constituídos por moléculas. Não é só a matéria que faz “sombra” e dá a sua prova de existência; também os nossos conteúdos internos que, segundo C. Jung, recalamos, são a origem da *sombra* existente.

Neste Desenho, mais do que uma luta de *separação* entre a luz e a sombra, há uma procura da sua conciliação. O sujeito condicionado pela, designada por C. Jung, *persona*, na qualidade de autor, terá que fazer um trabalho, não de colocar



**Figura 3** – Jaime Silva, desenho formato A4, datado de Novembro de 2008. Caderno de sombras n.º 0, tinta gráfica sobre papel.

a *sombra* e a *persona* em locais confinantes, mas de seguir o seu percurso de *individuação* (sem que a *persona* se oponha à *sombra*), onde tudo se concilia: onde a luz e a ausência da mesma realidade existem originariamente com papéis igualmente construtores.

Coloca-se, neste momento, um paradoxo que merece a nossa atenção: o desenho, como pensamento, ilumina e elimina o sentimento, uma vez que a sombra é ao mesmo tempo a prova da existência de um conteúdo e eliminação do mesmo; pois é, respectivamente, o indício dos conteúdos interiorizados pelo autor e a revelação de que existe uma realidade de cuja existência apenas conhecemos a sombra, dada a nossa incapacidade de nos arredarmos desta e de nos aproximarmos da realidade.

À primeira vista, parece prevalecer a *eliminação* da *iluminação*, em que a sombra, a matéria (que são os sentimentos, cuja prova não pode ser o branco do suporte, mas sim a marca que lá se deixe, o negro) que ocupa/macula a luz/imaculada, é mais importante do que o espaço que é ocupado (o desocupado



**Figura 4** – Jaime Silva, desenho formato A5, datado de 24 de Fevereiro de 2009. Caderno de Sombras n.º. 11, tinta gráfica sobre papel.

susceptível de ser ocupado, o espaço em si onde se pode guardar os sentimentos, o imaculado, o branco). O autor faz, assim, uma ligação entre o espaço (branco/imaculado) e a matéria (negra/maculada); faz uma conciliação entre a potência (mental/o suporte à espera de receber uma intervenção, o branco) e a respectiva actualização (reconstrução/recriação das memórias pelo desenho negro). Segundo esta argumentação, num paradoxo aparente, o autor faz uma *iluminação* intelectual (em que a criação do desenho é uma forma de *pensar o sentimento*) eliminando a luz com a sombra negra, isto é, racionalizando a emoção, transformando-a em imagem comunicante. A razão, portanto, assume o papel de sombra negra, que põe ordem ao flutuar das emoções instintivamente libertas. Mas o autor não deixa de ter *aquelas* emoções; antes desprende-se delas, para que outras ocupem o seu lugar, tentando compreendê-las, dando forma aos sentimentos no fenómeno da consciência, ou seja, tornando as emoções consciencializadas, É assim a dinâmica da relação dialéctica sujeito-meio (-sujeito). A razão aqui não funciona como ordenação abstracta da realidade, mas como organização universalizante da mesma. Neste Desenho apresentado, a sombra é a materialização da energia espiritual, é a possibilidade de o autor (como ser individual) circunscrever a realidade cosmogónica (a que pertence como partícula de um sistema) num tempo e espaço cujos limites são a forma desenhada; e sendo esta o sentimento veiculado por meios racionais, porque materializados e circunscritos, mas não racionalizados no sentido de os opor à sensibilidade.

Mais do que a dicotomia, neste Desenho, percebe-se uma dialéctica entre os



**Figura 5** – Jaime Silva, desenho formato A5, datado de Fevereiro de 2008. Caderno de sombras nº.4, tinta gráfica sobre papel.

opostos: branco/ausência do branco. Presume-se que na elaboração do Desenho tenha havido uma luta entre o *negar* e o *afirmar*, entre o dar a visibilidade/iluminar e o de, conseqüentemente, lha retirar/eliminar. Aqui, apenas se vislumbra algo que se quer dizer mas que não interessa literalmente fazê-lo; talvez seja importante, apenas, mostrar que existe a intenção de o fazer: o que se consubstancia numa energia da ação criativa: a dialética iluminar-eliminar. É o processo de canalização dessa energia que interessa ao autor e que é propulsionada pela vontade de poder “dizer”, ou melhor, pensar o sentimento, numa palavra, tomar consciência dele, transmitindo a prova de que existe.

Desenhos são formas. O que as gera é memórias carregadas de emoção e afectos (que são *formas* de energia restauradoras da vida). Mas o que é transmitido pelas formas não é as memórias e os afectos do autor, é a provocação do cogitar do observador das memórias que pertencem ao seu próprio ser autobiográfico e à respectiva forma de pensar e ver o Mundo. O conteúdo, a mensagem e a intenção não passam da projecção do que decorre na própria mente de observadores; é, de facto, um acto subjectivo, que neste terreno de análise é evocado para explicar que tudo o que o Outro profira sobre os desenhos do Autor não é senão a projecção do eu e que podem eventualmente coincidir com a realidade do Autor; isto, na medida em que os sentimentos são universais. A forma como associamos os sentimentos às realidades depende da história de cada um. Todo este processo é fundamental para gerar a comunicação (e uma intersubjectividade) que nos permite assumir uma

identidade considerando que existem muitas outras para fora do sujeito.

Tudo isto contextualiza-se num percurso de reposição/recriação/renovação de riscos, que impelem o autor à descoberta do ainda desconhecido. A descoberta gera uma emoção que nos conduz a outra descoberta. O que só é possível numa constante revisão dos alicerces, socorrendo-se sempre de um comportamento homeostático. O desenho, como a criação em geral, coloca-nos numa situação de iminente descoberta. Esse confronto provocado pelo primeiro risco que se faz num suporte é a origem da necessidade se descobrir algo até então desconhecido. A particularidade do desenho é que cada gesto é o início/desafio para uma descoberta. Mas este fenómeno acontece na sucessão de gerações de Desenhos, o que é muito visível no Desenho de Jaime Silva.

Não se sabe se o objectivo é macular ou, pelo contrário, expurgar o maculado, purificando a mente, de uma forma catártica. Não se sabe, nem é necessário saber, porque, no que concerne ao desenho, o saber é uma faceta que se reduz ao *fazer-se comunicar* (muito mais do que o saber fazer); se esse acto resulta no processo de catarse ou não, só se verifica na medida em que o Autor, com a fé nesse meio de expressão, mantenha a necessidade de o usar para se comunicar (entendendo aqui a comunicação como meio de veicular o pensamento inerentemente *sentido*). A permanência deste modo de expressão deve-se ao instinto correspondente ao coeficiente que existe entre a exteriorização de uma vontade (de criar) e a criação (de uma vontade); é, na verdade, o querer saber-se, como se se quisesse conhecer a que sabe o próprio eu, isto é, se o sentimento é nosso ou é, na realidade, aquela projecção que fazemos no Outro. Mais uma vez: a inexorável existência da inter-/intra-comunicação.

### **Referências**

Jung, Carl Gustav (2009). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

**Contatar o autor:** [luisfiliperodrigues@yahoo.es](mailto:luisfiliperodrigues@yahoo.es)



**Enquadramento**  
ÁLVARO BARBOSA

**Autores**  
TERESA PALMA RODRIGUES  
GUSTAVO HENRIQUE TORREZAN  
YNAIÁ DE PAULA SOUZA BARROS  
SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS  
MARINA MILITO DE MEDEIROS &  
SAYONARA SOUSA PEREIRA

## 2.-Lugar

# Lugar

ÁLVARO BARBOSA

Conselho Editorial

Quanto maiores são os tentáculos da globalização mais importante se torna o lugar. O valor distintivo das pessoas e das suas ações é indissociável do contexto onde estão ancoradas, sendo este um dos factores que mais pesa num mundo global, onde a originalidade e inovação prevalece sobre a perfeição e a mestria.

A importância do lugar não é estranha à Arte, mesmo antes de vivermos numa realidade em que a dispersão geográfica converge para os ecrãs dos computadores pessoais, agora conhecidos como as janelas para a aldeia global.

Em bom rigor, o não lugar, tal como proposto por Marc Augé, é até por vezes mais relevante na expressão artística contemporânea, já que é nestes espaços de indiferenciados passagem que muitas vezes surge a intimidade e criatividade que dão origem à obra artística.

As obras e artistas abordados na seleção de artigos deste capítulo estão certamente próximos desta noção.

O artigo de Teresa Palma Rodrigues sobre o Hip Hop de Sam the Kid, demonstra que este só poderia ter surgido em Chelas, não obstante a universalidade da sua linguagem artística. Gustavo Henrique Torrezan apresenta a obra de Elias dos Bonecos como um exemplo do espaço itinerante em que o território é quase como um percurso. O desenho do espaço na xilogravura de Fabrício Lopez, apresentado por Ynaiá de Paula Souza Barros, evidencia a dimensão do atelier numa perspectiva abrangente e aberta, em que este se expande até ao limite da natureza. Por outro lado, o notável cruzamento da grafite no feminino por Drika Chagas e a arte urbana amazônica, é abordado por Sissa Aneleh Batista de Assis, remetendo-nos para a perspectiva da democratização da arte e da transformação do lugar pela intervenção artística, que por sua vez tem a sua origem neste mesmo lugar, criando um ciclo divergente e de possibilidades infinitas. Por fim, Marina Milito de Medeiros e Sayonara Sousa Pereira lançam um olhar sobre a extensa obra de Pina Bausch, demonstrando a importância que a intervenção social, em particular sobre a comunidade da cidade de Wuppertal, desempenharam na sua obra Kontakthof.



Como denominador comum, todas estas obras interpretam, intervêm e reinterpretam o espaço de algum lugar, independentemente da sua geografia, da cultura do seu autor, da universalidade ou especificidade da linguagem artística ou mesmo da forma como se materializam – arte sonora, musical, visual, pictórica, escultórica, dança, teatro... arte do lugar para o lugar, passando pelo mundo.

### **Referências**

Augé, Marc (1994) *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Venda Nova: Bertrand, 1994. ISBN 972-25-0580-7

**Contatar o autor:** [al.barbosa@gmail.com](mailto:al.barbosa@gmail.com)

# Chelas, o "sítio": o lugar como referência na identidade e na obra de Sam The Kid

TERESA PALMA RODRIGUES

Portugal, artista visual. Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Investigadora do CIEBA. Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura (FBAUL).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo tem por objectivo destacar os aspectos que fazem com que o trabalho de Sam the Kid se apresente como algo transversal em termos de linguagem artística, dando enfoque ao papel que o lugar pode ter na construção da sua obra, verificando como o seu trabalho resulta de uma estrutura de referências visuais e musicais que se entrelaçam e aliam a um profundo sentimento de pertença a uma comunidade e a um território – o bairro de Chelas.

**Palavras chave:** Sam the Kid, lugar, território, linguagem artística.

**Title:** *Chelas, the "site": the place as a reference in the work of Sam The Kid*

**Abstract:** This article aims to highlight the aspects, in Sam The Kid's work, which are responsible for the creation of something transversal in terms of artistic language, focusing on the role that the place may have in the construction of his musics, observing how his work is a result of a intertwined structure of visual and musical references, combined with a deep sense of belonging to a community and to a territory – Chelas neighborhood.

**Keywords:** Sam the Kid, place, territory, artistic language.

## Introdução

Samuel Mira, mais conhecido por Sam the Kid, é um músico português, considerado um dos mais importantes rappers e representantes do Hip Hop em Portugal. Nasce em Lisboa, em 1979 e reside desde sempre na freguesia de Marvila, concretamente no bairro de Chelas. O primeiro dos seus seis álbuns, com o título 'Entre(tanto)', é inteiramente produzido em casa e posto por ele à venda em 1999; mas o seu reconhecimento como artista só surge em 2002,

depois do sucesso entre um público menos jovem do disco instrumental “Beats Vol. 1: Amor” e de o artista assinar contrato com a Loop:Recordings de Rui Miguel Abreu.

O trabalho de Sam The Kid é essencialmente musical, resultando de uma estrutura intrincada de elementos que se entrelaçam e que vão desde: poesia, vídeo e apropriação de referências visuais e instrumentais, aliadas a um profundo sentimento de pertença a uma comunidade e a um território - o seu próprio bairro.

Pretende-se assim, analisar dois temas de Sam the Kid, ‘Chelas’ [do álbum ‘Sobre(tudo)’, de 2002] e ‘Negociantes’ [do álbum ‘Pratica(mente)’, de 2006], estabelecendo pontos de contacto entre ambos e reflectindo sobre o papel que a paisagem e as especificidades do lugar podem ter na construção do ser humano e do ser enquanto artista.

Tendo por objectivo evidenciar o que há de transversal em termos de linguagem artística no trabalho de Sam The Kid, este artigo salientará os elementos de carácter imagético que realçam a importância do lugar na sua obra. A metodologia de abordagem que se vai seguir no seu desenvolvimento focará aspectos mais ligados à envolvente visual e urbana que contaminam o universo deste autor.

Suportando-nos em palavras que surgem nas rimas e em imagens dos seus videoclips, pretendemos também mostrar como Sam The Kid denuncia e, ao mesmo tempo, influencia uma realidade (sub)urbana, através do Hip Hop.

### **1. Chelas – um lugar no Hip Hop**

“Eu nasci em Chelas, cresci em Chelas e ainda vivo em Chelas” (Mira, 2011), é quase sempre desta forma que Sam The Kid se apresenta. Para ele, o seu bairro “é como se fosse uma aldeiazinha” (Mira, 2006). Talvez o sejam todos os bairros, mas nenhum outro, dentro de Lisboa, terá esta relação com o Hip Hop, só comparável aquela que existe entre Alfama, ou Mouraria, e o Fado.

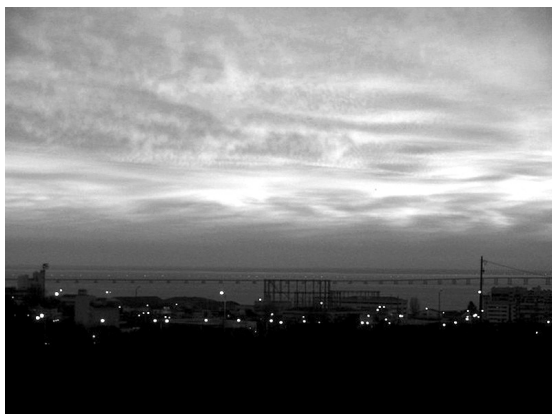
Produzida num quarto do 7ºA da Rua Manuel Teixeira Gomes, tanto o tema ‘Chelas’, como ‘Negociantes’ falam do seu sítio, confirmando uma característica da linguagem deste estilo artístico: o vínculo às questões relacionadas com a territorialidade.

Importa referir que a cultura Hip Hop se desenvolve em 4 vertentes: a música, a poesia, a dança e a pintura (isto é, o graffiti), existindo sempre uma interacção entre as partes, conjugada com o domínio de uma técnica muito própria e de uma mensagem implícita que se quer fazer passar.

É por essa razão que Sam The Kid se apresenta como uma espécie de bandeira, como uma referência para a maioria dos jovens de Marvila. Mas apesar



**Figura 1** – Sam The Kid no terraço do seu prédio, com paisagem de Chelas ao fundo (Coelho, 2007).



**Figura 2** – Nascer do Sol em Chelas.

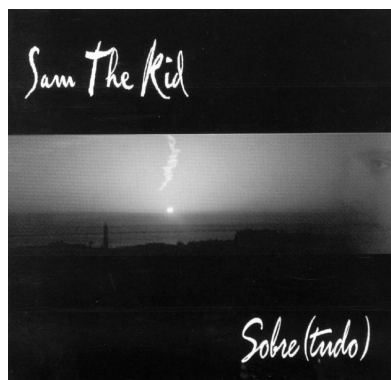
Fonte: própria (2009).

de o seu trabalho ser vincadamente ligado às suas experiências pessoais e aos problemas da sua zona, não deixa de focar aspectos que são comuns a outras áreas geográficas.

De uma forma geral, todas as letras deste rapper falam sobre o ambiente no qual ele vive. A sua intimidade é exposta de uma forma muito marcada. Os seus dramas pessoais são comuns a muitos; as histórias do seu passado ou do seu dia-a-dia podiam ser as nossas histórias, a questão é que o artista faz questão de as contar na primeira pessoa, não inventando personagens, mas falando de pessoas reais e problemas reais, descrevendo o quotidiano do seu bairro (Figura 1). A propósito disso, Sam The Kid refere:

*Chelas é uma fonte de inspiração. Tenho músicas que falam de coisas concretas que só as pessoas daqui sabem do que estou a falar. Mas não faço só música para o bairro (Mira, 2007a).*

Em 1993, Samuel Mira começa a fazer batidas “com um orgãozinho todo podre e uma caixa de ritmos” (Mira: 2007b). A vertente musical, no trabalho de Sam The Kid, compõe-se de uma espécie de corte e costura de sons na forma de sample que são retirados das mais diversas fontes. No início, os seus temas são gravados em formato cassete, mini--disc ou CD-R e muitos são acompanhados pela produção de vídeos caseiros. Na construção das suas músicas, o artista e produtor recorre sempre ao seu vasto arquivo pessoal de sons recolhidos durante anos em discos, filmes pornográficos, telenovelas, chamadas telefónicas ou até discussões em sua casa.



**Figura 3** – Capa do álbum ‘Sobre(tudo)’ (2002).

No caso do tema ‘Chelas’, ele utiliza um excerto de uma versão de João Gilberto da música ‘Manhã de Carnaval’, excerto esse que surge repetido durante os mais de cinco minutos de música. A escolha de ‘Manhã de Carnaval’ não nos parece despropositada, uma vez que precisamente na zona oriental de Lisboa, por cima do Tejo, despontam todas as manhãs os primeiros raios de Sol (Figura 2). O quarto de Sam The Kid, ao qual ele chama ‘4º mágico’ (2002), tem vista privilegiada para esse acontecimento diário (e é uma fotografia do nascer do Sol que o artista escolhe para capa do seu disco onde integra esta música, como se pode ver na Figura 3).

Acerca da sua ligação à poesia como MC (‘Master of Cerimonies’), Sam The Kid declara que se considera um poeta e que o que gosta é de “brincar com as sílabas” e depois, “ao interpretá-las, a matemática do ritmo (Mira, 2007b).”

O ritmo é um elemento muito importante nas composições de Hip Hop, tanto na prática discursiva como na estrutura musical. Herdeiro da música africana e das ruas dos E.U.A., a sua linguagem assenta numa espécie de identidade tribal que conserva algo de primitivo e ritualístico no seu repetitivismo. Jorge Lima Barreto refere que o “repetitivismo é o principal elemento semiológico das músicas primevas; (...) e qualquer músico utente do computador confronta loops que são módulos repetitivos (s. d.)”

Descrevendo a sua vizinhança e os seus hábitos, a sua tribo, por assim dizer, o autor dá indicações precisas do lugar onde vive, dizendo, na letra de ‘Chelas’:

*A minha inspiração surge numa noite escura / na minha rua nem a passeadeira é segura / E queres sabê-la? É Manuel Teixeira Gomes, / É onde eu vivo e onde conheci muitos nomes (Mira, 2002).*



**Figura 4, 5 e 6** – À esquerda: Zona I. Ao centro: Zona J. À direita: Zona N1 ('Malha H' do lado esquerdo da imagem) e condomínio fechado junto ao Parque da Bela Vista (do lado direito). *Video stills* de 'Negociantes' (2006).

Sem subterfúgios, nomeia o lugar onde vive e onde cresce, fazendo menção aos seus pares, que compartilham com ele a vivência no bairro.

*O sítio onde eu moro, o sítio onde eu vivo, o sítio onde eu paro e fico pensativo... / Sítio dividido em zonas com letras do alfabeto / Zonas divididas em lotes com mau aspecto* (Mira, 2002).

O aspecto visual de degradação que muitas zonas deste bairro social apresentam, tem grande peso na forma como os habitantes o sentem. Sam The Kid não é indiferente à questão do caos urbanístico e às políticas de habitação social.

O bairro foi pensado para alojar funcionários de sectores do Estado; mas a partir do “Verão Quente de 75” muitas das casas começam a ser ocupadas ilegalmente (algumas ainda sem estarem terminadas). O Plano de Urbanização de Chelas é assim interrompido, nunca chegando a ser terminado. No princípio dos anos 80, a necessidade de alojar, nos fogos habitacionais, as pessoas vindas de ‘bairros de lata’ e das ex-colónias, em conjunto com as continuadas ocupações, geram “graves conflitos entre as diversas vagas de ocupantes” (Silva Dias, 2001:43) e fazem com que esta área da cidade se torne uma espécie de gueto, com vários espaços degradados e ao abandono e sem uma congregação efectiva das referidas zonas, nomeadas nos anos 60, por: I, J, N1, N2 ou M.

## 2. De ‘Chelas’ a ‘Negociantes’

Sam The Kid parece servir como factor de união das desagregadas zonas de Chelas, atenuando uma certa tensão que se faz sentir, até aos dias de hoje, entre os diferentes grupos étnicos. O simples facto de, no videoclip de ‘Negociantes’, o artista aparecer com essas várias zonas como pano de fundo (Figuras 4, 5 e 6), já serve simbolicamente como um elemento unificador.

A Feira do Relógio, as instalações do Batista Russo profusamente grafitadas e em ruínas, ou o sistema de viadutos e túneis que esventram a paisagem de

Chelas (e que, em termos urbanísticos isolam as diferentes zonas do bairro, criando vácuos, acentuados pelos terrenos baldios em redor), ocupam um papel importante como referências visuais e identitárias nas imagens deste videoclip (realizado por João Moreira).

Sam The Kid entende como uma missão, dar a conhecer os problemas reais da sociedade, dando como exemplo os da comunidade à qual pertence. Tem também o objectivo de destruir os preconceitos em relação aos habitantes de Chelas. Simultaneamente, ainda que de forma irónica, incentiva os jovens a saírem do tráfico de droga e do crime, pegando nas suas frustrações, medos ou angústias e transformando-os em algo positivo através da arte.

Em 'Negociantes', o artista convida MC Snake a rimar. Este seu amigo ex-recluso residente na Zona N1, opta por falar da sua destrutiva passagem pelo mundo do crime. Os seus últimos versos dizem:

*Chelas é o local do crime, droga e violência / Abre a tua banca para atingires a independência / A moral da história / Acabas 'broke' na falência (...) / não podemos sair do bairro / eles não nos podem tirar do bairro / nós nascemos ali / nascidos e criados / Chelas city...*

### Conclusão

As composições de Sam The Kid são maioritariamente auto-referenciais, estruturando-se como uma teia de relações e de códigos da cultura urbana.

A realidade ocupa um papel fundamental na obra de Sam The kid e o artista faz questão de a mostrar tal como ela é.

Quatro anos separam os temas 'Chelas' e 'Negociantes', mas as referências ao bairro mantêm-se.

O método de apropriação e repetição de notas de músicas de outros autores funciona, metaforicamente, como uma ocupação de território e uma deslocação de poder. De carácter interventivo, o Hip Hop mais puro pretende reivindicar através da palavra, valores como: a liberdade de expressão, a igualdade de direitos e melhores condições de vida. Mas tem em si uma componente de agressividade e de provocação, fazendo uso da linguagem como uma espécie de arma.

Esta cultura tem uma gíria própria e, seguindo os seus códigos, Sam The Kid verbaliza ritmicamente (ou 'cospe' como dizem os rappers) a sua inquietação por vezes de forma quase obscena, não recorrendo a eufemismos. Por meio das palavras contidas nas suas rimas, acaba por intervir tanto na sociedade, denunciando, como no próprio meio onde vive, fazendo resistência e apontando novos caminhos.



## Referências

- Abreu, Rui Miguel (2006) *O Regresso de Sam The Kid*, 27 de Outubro de 2006, BLITZ. [Consult. 2012-01-07] Disponível em <URL: <http://blitz.aeiou.pt/o-regresso-de-sam-the-kid=f2415>>
- Belanciano, Vítor (2000) *Reportagem sobre Hip-Hop Português*, 21 de Janeiro de 2000, Público, suplemento Sons. [Consult. 2012-01-07] Disponível em <URL: <http://www.h2tuga.net/hiphop/hiphop-na-imprensa/artigos-em-geral/1957-reportagem-sobre-hip-hop-portugues.html>>
- Coelho, Bernardo (2007) STK. [Consult. 2012-01-07] Fotografia. Disponível em <URL: <http://a4.ec-images.myspacecdn.com/images02/132/ae2d4a8bebe14d23b0b7663388b45a97/l.jpg>>
- Lima Barreto, Jorge (s. d.), *Ritmo*. s. l.: s. e.. [Consult. 2012-01-06] Disponível em <URL: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemLinguagem&Menu2=Escrita&Slide=80&Filtro=80>>
- Mira, Samuel (2002) "Chelas". Sobre(tudo). Tema musical.
- Mira, Samuel (2006) "Negociantes". Prática(mente). Lisboa: Edel Records.
- Mira, Samuel (2007a) *Entrevista com Sam The Kid* - Música.iol.pt, 9 de Janeiro de 2007, IOLmúsica. [Consult. 2012-01-07] Disponível em <URL: [http://www.youtube.com/watch?v=v05k1lH6\\_f4](http://www.youtube.com/watch?v=v05k1lH6_f4)>
- Mira, Samuel (2007b) *Os discos são os meus filhos e quero que sejam bem tratados*, 28 de Janeiro de 2007, Jornal de Notícias. Entrevista de Cristiano Pereira. [Consult. 2012-01-07] Disponível em <URL: [http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content\\_id=686741](http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=686741)>
- Mira, Samuel (2011) *Sam the Kid*: "Não sei cantar". *Primeira Pessoa*, 15 de Dezembro de 2011, Revista Sábado. Entrevista de Daniel Vidal e imagem de Joana Mouta [Consult. 2012-01-06] Vídeo. Disponível em <URL: [http://www.sabado.pt/Pessoas-Nova/Pessoas/Primeira-Pessoa-\(2\)/Sam-the-Kid.aspx?id=421847](http://www.sabado.pt/Pessoas-Nova/Pessoas/Primeira-Pessoa-(2)/Sam-the-Kid.aspx?id=421847)>
- Silva Dias, Francisco (2001) "Cinco Histórias em Marvila. A Primeira: A Revolução na Rua". *Lisboa Capital do Nada, Marvila 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, Lisboa: Extr[muros].

# Elias dos Bonecos: o mundo como resto

GUSTAVO HENRIQUE TORREZAN

Brasil, artista visual. Mestrado em educação. Graduação: bacharelado em Artes Plásticas, licenciado em Educação Artística.

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo pretende abordar o trabalho e o processo de criação de Elias dos Bonecos (Elias Rocha) dando destaque a coleta que o motivava na construção de seus trabalhos. Esta abordagem será pensada pelo viés do biografema, de uma escrita atenta aos detalhes aparentemente insignificantes que, por tais características, se transformam em signos disparadores de um texto que exprime o processo/campo específico onde o artista se constitui.

**Palavras chave:** Elias dos Bonecos, biografema, processo de criação, coleta.

**Title:** *Elias dos Bonecos: the world as remainder*

**Abstract:** This article intent to approach the work and the creative process of Elias dos Bonecos (Elias Rocha) emphasizing the collecting of materials which motivated the construction of his art. This approach will be conceived by the biografema, by being carefully with the details, apparently insignificant, but which can turn themselves in trigger signs of a text that express the specific process/field where the artist is constitute.

**Keywords:** Elias dos Bonecos, biografema, creative process, collect.

## Introdução: do que toca na irrelevância

*Principais elementos do cisco são: gravetos, areia, cabelo, pregos, ramos secos, asas de mosca, grampos, cuspe de aves, etc. Há outros componentes do cisco, porém de menos importância. Depois de completo, o cisco se ajunta, com certa humildade, em beira de ralos, em raiz de parede, ou, depois das enxurradas, em alguma depressão de terreno. Mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase sempre modestos. [...] O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala a restos. Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação dos poetas. [...] Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do que a seres humanos.*

— Manuel de Barros, *O Cisco*.



**Figura 1** – Trabalho de Elias avistado da margem do rio Piracicaba. Fonte: Neptune.

Embora habitualmente os aspectos considerados relevantes no trabalho de Elias dos Bonecos digam respeito à localidade em que seu trabalho foi produzido e a sua classificação como um artista *naïf*, interessa a esse texto abordar precisamente a dimensão de insignificância no trabalho e do seu processo de criação.

“As coisas tem o valor que nós dá pra elas”, disse o artista Elias Rocha, conhecido como “Elias dos Bonecos”. Caboclo da terra, nascido em 1932 e já falecido, morou toda sua vida nas margens do rio Piracicaba (São Paulo/Brasil). Trabalhou em uma olaria e depois em uma metalúrgica. Durante suas criações, começou a construir bonecos com os restos da argila da olaria. Pescava frequentemente, como muitos o faziam, na beira do rio, onde também encontrava com os amigos “pra jogar conversa fora”, como ele mesmo dizia. Ao se aposentar, Elias transitava pelas margens do rio e nas ruas dos arredores visitando amigos e vendo suas lembranças desaparecerem.

Neste contexto, pretendo dar atenção à ideia de coleção, à atividade de coletar materiais, em especial aqueles considerados como restos, ao abordar o trabalho e o processo de criação de Elias dos Bonecos. Esta abordagem se dará pelo viés do biografema tal como elaborado por Sandra Corazza (2010), isto é, através de uma escrita atenta aos detalhes aparentemente insignificantes que, por tais características, se transformam em signos disparadores de um texto capaz de exprimir o processo do artista e o campo específico onde ele se constitui como tal. Para efeito desta análise pretende-se utilizar o conceito de coleção de Hume a partir da elaboração feita por Gilles Deleuze (2001).

A dimensão da insignificância e da coleção articula-se à atividade de coletar



**Figura 2** – Elias coletando materiais.  
Fonte: Neptune.



**Figura 3** – Trabalho de Elias em construção. Fonte: Neptune.

materiais, que do ponto de vista do biografema confere a própria biografia do artista um caráter “ficcional”. Deste modo, assim como os bonecos (coleção de restos) habitam o rio, Elias (o coletador) habita o mundo onde esses bonecos existem.

### 1. O movimento de coleta

Elias, já pela manhã, arrumava sua carroça com o cavalo e partia pelas ruas da cidade em percursos sempre novos. Botava tudo que colhia na carroça e voltava para sua casa.

A estética da coleta se produz na paisagem, já que é composta pelas forças que transversalizam os objetos que vão sendo ajuntados. Os elementos singulares que fazem parte desses objetos catados são, muitas vezes, importantes somente para aquele que os recolhe, como é o caso de Elias que dava especial valor para as coisas insignificantes, os restos deixados aqui e acolá. Restos que são o material do artista.

O artista quando coleta produz um movimento que se dá como ato criador. Nele, o coletador instaura uma animação e promove acontecimentos sutis no encontro com as coisas. Tais acontecimentos são singulares, caracterizam-se como únicos (Deleuze, 2007); e a animação promove o adensar de camadas de afetividade que estão sempre por fazer-se (em expansão) no mundo, motivando a vida como aquilo que se constrói pelo e no movimento.

Coletar é próprio da vida em criação e independe de uma história, de uma

temporalidade. Vida que nasce do arranjo do material que é coletado e que o correlaciona como função artística que potencializa a diversidade de afetos que surgem e atravessam o corpo daquele que produz esse movimento.

O movimento que Elias produz, tensiona o préstimo das coisas, sua relevância para o mundo. Valora o insignificante, fazendo valer a potência que existe em cada material coletado. São desnaturalizadas “as formas para captar as forças, deslocando o objeto de si para que frutifique agenciamentos em um campo de composição que busca validar seus mais tênues elementos” (Oliveira, Siegmann & Coelho, 2005: 116) e com eles produzir vida. Vida como arte.

## 2. O quintal como Ateliê

A oficina de Elias era uma espécie de “puxadinho” que ficava no quintal, seu lugar de fazer arte. Neste ateliê, com aquilo que era trazidos dos seus percursos pela cidade, começou processos de junção, colagem, fusão, associação, inventando coisas durante as tardes. Lá era um espaço onde cabia um mundo, ou vários, já que nele sempre algo novo surgia da produção de experimentos, de raridades.

Naquele espaço, seus restos eram guardados, acumulavam-se transitoriamente a partir de configurações de conjuntos sempre modificáveis de acordo com cada nova busca, coleta e as questões que surgiam a cada trabalho. Sua coleção era feita de por efêmeros conjuntos produzidos (Deleuze, 2001) como intervalo entre a coleta e a obra, sempre observado pelo artista que passava horas organizando, inventando aquilo que poderia ser unido a outra coisa, ou seja, quais compostos poderiam ser criados.

Selecionar coisas e produzir com elas conjuntos é construir um composto de variedades. Arranjo de forças que são potencializadas quando relacionadas e que sustentam as sensações de que são feitas.

Ao serem produzidos, os bonecos de Elias formam um tecido de conexões que inventa o possível do impossível, ou seja, dos restos, da insignificância, se produz vida. Um movimento no qual não há lugar para metas estabelecidas, *a priori*, nem para alcances mecânicos (Salles, 2004: 27), pois a própria construção de um trabalho de arte é esse coabitar, esse processo de junção de partes que formam um campo onde se edifica o trabalho.

## 3. A Margem do Rio

Elias, preocupado com a aparente solidão do Piracicaba, resolveu povoá-lo. Com restos do humano “fez humanos”; Dessemelhantes, trazem um fluxo tão intenso quanto o do Piracicaba. São feitos de lixo, de sobras de roupas, madeira, latas, arames, pneus. Materiais que são o resto, encontrados muitas vezes



**Figura 4** – Trabalho de Elias avistado da margem do rio Piracicaba. Fonte: Neptune.

à margem tanto dos depósitos, lixões, quanto dos rios. Pessoas comuns esses pescadores, mas especiais na força que carregam consigo. Trazem, por aquilo de que se compõem a potência para produzir alianças no entorno, que escapam em novas visões, tateações, oufações, criações que invocam um povo. Há um jogo de seres diferentes em suas escalas, reinos e espécimes. Essa é a família de Elias, o povo do artista.

O rio do artista é um rio afetivo, rio de sensações, corpo que pulsa no constante movimento do por vir, da complexidade que emana. Visto sempre da margem esquerda do Piracicaba, os bonecos que ficam no outro lado solicitam uma presença ao mesmo tempo em que promovem uma mistura entre aquele que vê e o rio, na construção de uma complexa aliança que atravessa os sentidos tal como acontece com os trabalhos de Elias dos Bonecos. O rio apresenta uma gama maior de espaços que seu curso.

Os bonecos de Elias são de uma estética singular. A singularidade com que são produzidos, somada ao lugar que ocupam, faz deles únicos. Esses viventes do rio se mesclam com a paisagem de modo a deixar sem saber quem nasceu primeiro: foi o rio quem deu vida aos bonecos de Elias, ou foram os bonecos que deram vida, uma nova “moldura” ao rio? (Fantini, 2003). Fazendo uso dessa ambiguidade aparente, é possível afirmar que com seus trabalhos o artista cria um outro modo de habitar o mundo em que aquilo que é considerado como “coisa de louco”, “coisa de criança” ou mesmo a qualificação dos materiais como bom



**Figura 5** – Trabalho de Elias avistado da margem do rio Piracicaba. Fonte: Neptune.

ou ruins ou ainda se é “parecido” ou não, se é “bacana” habitar a margem ou não, perdem seus estatutos de maneira que ele cria uma amplitude que perpassa o próprio limite do que é a vida.

Descentrando fronteiras hierárquicas, valores de mercado e de produto, Elias dos Bonecos desmancha a pretensa imobilidade entre centro e periferia, entre arcaico e contemporâneo, entre realidade e ficção. Não operando com esse tipo de dualidade, tensiona esses limites quando escolhe dizer desde a margem, trabalhar na margem, com os restos dela. Assim, constrói na margem seu trabalho e com ele um modo de subjetivação.

A ficção rebelada que o artista produz é capaz de tecer uma rede heterotrópica que dinamiza a cidade entrecruzando geografias, culturas e a própria arte ao assumir o deslocamento, a insignificância como suas heranças e questões para o seu trabalho. Elias cria sua obra como fluxo de Piracicaba (cidade-rio, rio-cidade) e fala do entre, abrindo -caminho para outras vozes de vários tons e que, por serem assim, são capazes de propor desvios para repensar conceitos como história, tradição, influência e até mesmo qual lugar o artista tem ou pode ocupar.

### **Conclusão: O processo de criação com restos**

Encontrar elementos singulares é o que faz Elias dos Bonecos para criar os trabalhos, com isso instaura um campo vindo do movimento de coleta e dos constantes e infundáveis rearranjos dos materiais. Produz uma animação que

o faz criar e adensar camadas de afetividade. Engendra uma força que atravessa o corpo e que gera na paisagem uma estética feita das potências daquilo que foi reunido e que é composto como boneco na margem do rio. Dos restos que coleta, dos conjuntos que seleciona, dos lugares que escolhe para suas criações, Elias dos Bonecos inventa a vida e um mundo: um mundo de resto.

### Referências

- Deleuze, Gilles (2001) *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. São Paulo: Ed. 34. ISBN: 85-7326-210-9
- Deleuze, Gilles (2007) *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-138-1
- Fantini, Marli (2003) *Guimarães Rosa: Fronteiras, margens e passagens*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, Editora SENAC São Paulo, ISBN: 85-7480-210-7
- Neptune, Nordahl. *Os Bonecos do Elias dos Bonecos*. Fotografias. [Consult. 2011-12-01] Disponível em <URL <http://www.iar.unicamp.br/alunos/eliasdosbonecos/index.htm>>
- Oliveira, Andréia M.; Siegmann, Christine; Coelho, Débora (2005) *As coleções como duração: o colecionador coleciona o quê?*. Episteme, Porto Alegre, n. 20, jan./jun., ISSN: 1413-5736
- Salles, Cecília A (2004) *O Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Anna Blume. ISBN: 85-7419-042-X



# Habitar o lugar/ espaço do ateliê como procedimento para a construção da obra – o desenho do espaço na xilogravura de Fabrício Lopez

YNAIÁ DE PAULA SOUZA BARROS

Brasil, artista visual. Professora de desenho na Associação Escola da Cidade na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo. Mestre em Artes Visuais pela Unicamp. Bacharelado e Licenciatura em Artes Plásticas pela Unicamp.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo trata das relações entre espaço/ateliê/paisagem na construção poética visual do trabalho de Fabrício Lopez.

**Palavras chave:** paisagem, desenho, gravura.

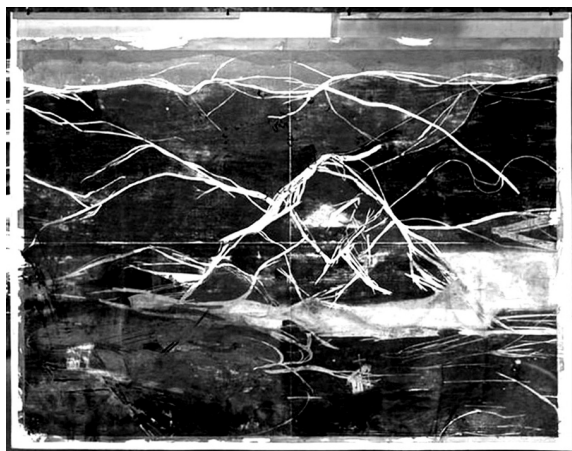
**Title:** *Inhabiting the studio place as a proceeding towards the completion of works: the drawing of space in Fabrício Lopez woodcuts.*

**Abstract:** The relationship between space/working-space/landscape and the image construction on the poetic work of Fabrício Lopez.

**Keywords:** landscape, drawing, woodcut.

## Introdução

O trabalho aqui apresentado parte de uma fala do artista por ocasião de uma exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2009, qual seja: “o ateliê é um habite-se, a natureza de tudo e de cada coisa”. Esta afirmação do Fabrício Lopez me remeteu a uma reflexão de Anne Cauquelin em *A invenção da paisagem* (Cauquelin, 2007) onde ela constata a potencia das nossas vivências com a paisagem para o nosso aprendizado da realidade e também a força do entendimento do espaço da paisagem como invólucro de nossos humores e desejos. Refletir, brevemente, sobre a relação entre estas duas afirmações no



**Figura 1** – Fabrício Lopez, xilogravura.

Detalhe de exposição CCSP 2004.

Foto do artista.

**Figura 2** – Fabrício Lopez,  
xilogravura, Casa da fronteira azuleijada.

340 x 460 cm. Foto do artista.

processo de construção das imagens de Fabrício Lopez é o que se propõe este texto. Fabrício Lopez nasceu em 1975, bacharel em artes plásticas pela FAAP em 2000 e mestre em artes visuais pela ECA/USP em 2009. Vive e trabalha entre Santos e São Paulo, cidades em que participou e participa ativamente na formação e manutenção de ateliês e espaços de produção coletiva como Espaço Coringa, Estúdio Valongo e Xiloseasa/tipografia Acaiá. Estas ações artísticas coletivas, como artista e professor, desempenham papel importante em sua construção poética.

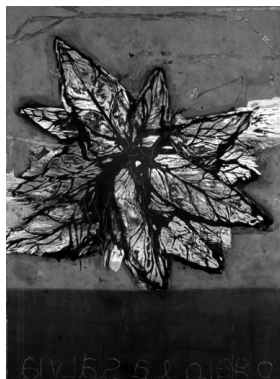
### **1. Habitar: o espaço do ateliê e a construção das imagens**

As imagens em pequenas e grandes dimensões (figuras 1 e 2), nascidas do corte na madeira, do embate e delicadeza exigidos pelo meio, falam dos objetos guardados, pessoas, espaços e paisagens do cotidiano do artista. Misturam-se montanhas, estradas, cantos do ateliê, flores, árvores e também pessoas que, de algum modo, habitam estes espaços. As possibilidades de repetição e sobreposição oferecidas pela xilogravura são instrumento para agregar a imagem o deslocamento do artista pelo espaço, entre cidades e ateliês e assim agregar a imagem tempo e profundidade. As possibilidades de sobreposição, neste caso, também agregam um olhar íntimo dos espaços retratados, carregado da ação de ocupá-los e conhecê-los. As sensações espaciais construídas são intensas, nos levando a pensar que o encontro com o lugar, o espaço, a paisagem são determinantes no nascimento da imagem.

Por ocasião da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009 (figuras 3 e 4), em entrevista a Cláudio Mubarrac, publicada no catálogo, o artista diz:

*O ateliê é um habite-se, a natureza de tudo e de cada coisa. Gosto de pensar o ateliê como esse lugar/espaço a ser habitado, onde justamente o trabalho surge da relação entre o artista e cada coisa que o circunda: as ferramentas, as referências, as coleções de objetos, a paisagem. Para mim, habitar esse lugar é o primeiro passo para a construção da obra, onde mesmo nas tardes ociosas, olhando para as imagens penduradas na parede, ouvindo os pássaros, os ruídos da avenida portuária, sinto esse tempo conquistado e direcionado para uma ação poética. Um tempo que não pode ser medido em valores ou produtividade, porque se refere a uma construção não linear, subjetiva, e em certa medida autoreferencial. Referindo-se, sobretudo, a conquistas internas, da preservação do sonho e da beleza, da aceitação de si próprio e do outro (Lopez, 2009: 41).*

Na fala é evidenciada a intenção de que a ação no ateliê seja organizada pela busca que orienta as formas do trabalho, do desenho, *preservação do sonho e da*



**Figura 3** – Fabrício Lopez, xilogravura. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. Foto do artista.



**Figura 4** – Fabrício Lopez, xilogravura. Exposição Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. Foto do artista.

*beleza*. Habitar este lugar parece significar preenche-lo destes sonhos, vivências e referencias, ou melhor, ocupá-lo pela ação que garante a preservação deste sonho na imagem.

## **2. A paisagem: o espaco, invólucro de nossos humores e ações cotidianas**

Em seu *A invenção da paisagem*, Anne Cauquelin faz uma reflexão a respeito do lugar das construções culturais da paisagem nas nossas experiências formadoras, no nosso aprendizado da realidade. Em um movimento de compreender suas próprias referências culturais de organização de uma imagem da paisagem e assim questionar a “veracidade” desta em relação as suas vivências visuais ela fala da potência dos aprendizados que nascem das nossas relações com o espaco a que organizamos, hierarquizamos e denominamos paisagem.

*A paisagem parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida, inquestionável, impossível de criticar sem se cometer sacrilégio. Onde estariam, pois, sem ela, nossos aprendizados das proporções do mundo e o de nossos próprios limites, pequenez e grandeza, a compreensão das coisas e a de nossos sentimentos? Intermediário obrigatório de uma conversaçao infinita, veículo de emoções cotidianas, invólucro de nossos humores* (Cauquelin, 2007: 28).

Esta constataçao, junto a compreensao de que nosso olhar para a paisagem esta carregado também das referencias deixadas por nossos ancestrais de suas observações da paisagem, trazem mais alguns elementos para olharmos

a experiência com a paisagem como disparadora na construção da imagem no trabalho do Fabrício.

### Conclusão

A ação do artista que trata o ateliê como o habite-se, a natureza de tudo e qualquer coisa a ser vivido, guardado e transformado poeticamente é impregnada da vivência do espaço e do entendimento deste como meio de compreensão da dimensão de si e das coisas do mundo. O ateliê como habite-se, a natureza de tudo, também pode ser pensado como a paisagem que é veículo de nossas emoções, invólucro de nossos humores. Em uma outra fala da entrevista, concedida para a publicação do catálogo, ele reforça a potência das suas vivências na paisagem praiana da infância e da leituras de gibis e produção de estórias como referência fundamental para o trabalho como artista.

*Quando tinha uns 11 anos e íamos pescar siri na praia, usando um puça, uma espécie de rede e gaiola com certa isca especial. Os mais novos da turma, por livre e espontâneo convencimento físico dos mais velhos, no caso eu e outros premiados, devíamos passar na avícola e pegar tripa de galinha. Às vezes, dávamos sorte e só tínhamos que enfiar o braço em um latão cheio de resto, ou, quando o latão estava vazio, o jeito era enfiar a mão dentro da galinha recém abatida. Todo esse rito valia cada siri pego na praia, em dias de pós ressaca do mar, dias cinzentos que terminavam na casa de um amigo com a panela cheia. Para mim, a formação em um sentido mais integral esta atrelada com esse contexto, da cidade praiana, da leitura intensa de todo e qualquer tipo de gibi, das horas solitárias desenhando e da produção das minhas próprias histórias (Lopez, 2009: 37).*

Volto aqui a uma outra constatação de Cauquelin que nos fala da importância dos vínculos afetivos, formados por muitos sentidos e referências, da paisagem vivida na infância na construção da imagem que formamos mais tarde da paisagem.

### Referências

Cauquelin, Anne (2007) *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.

Lopez, Fabrício (2009) *Valongo: xilogravuras de Fabrício Lopez*. Org. Claudio Mubarak. São Paulo.

Contatar o autor: ynaiab@gmail.com

# A mulher e a arte urbana amazônica: O grafite feminino de Drika Chagas

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

Brasil, cineasta, documentarista e atriz. Mestrado em Artes, Universidade Federal do Pará (UFPA). Pós-graduação em Gestão e Produção Cultural pela Universidade Estácio de Sá no Rio de Janeiro.

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo consiste na análise de alguns grafites em intervenções urbanas e exposições em lugares privados da artista Drika Chagas. Com o intuito de apresentar a expressão feminina local, suas personagens femininas grafitadas serão a abordagem principal, como as mulheres amazônicas urbanas do Norte do Brasil.

**Palavras chave:** Amazônia, arte urbana, grafite, feminino.

**Title:** *Women and urban Amazonian art: the graffiti female artist Drika Chagas*

**Abstract:** This paper describes the analysis of some graffiti in urban interventions and exhibitions of the artist in private places Drika Chagas. In order to present the local expression for women, female characters graffiti will be the main approach, as the urban woman of the Amazon in northern Brazil.

**Keywords:** Amazon, urban art, graffiti, female.

## Introdução

Drika Chagas nasceu em 1985 na cidade de Belém, onde vive e trabalha atualmente como artista grafiteira. Graduiu-se pela Universidade Federal do Pará em Artes Plásticas e conheceu o grafite aos 15 anos de idade. Possuindo trabalhos em exposições coletivas nos espaços culturais da capital, como na exposição coletiva *Indicial - Fotografia Paraense Contemporânea*, realizada em 2010. Além de exposições individuais e trabalhos nos muros da cidade de Belém que serão o principal objeto de análise para este artigo.

## 1. O grafite feminino de Drika Chagas

*Desde a pré-história, o homem come, fala, dança e grafita.*

— Maurício Villaça (primeiro grafiteiro brasileiro)

A artista Drika Chagas apresenta seus grafites em novas formas estilísticas e potencialidades expressivas do feminino, tendo os seus desenhos registrados nas ruas, galerias, espaços privados e inusitados da cidade de Belém. Afirmando a crescente presença feminina na arte do grafite. Com liberdade analítica para afirmar isso, o grafite feminino está se disseminando pelo Brasil com estilizações peculiares do universo feminino produzido pelo olhar das artistas dessa arte, como as bonecas de olhos grandes, traços finos e cores fortes grafitadas há 15 anos pela artista plástica e grafiteira Nina Pandolfo (1977). Diante do ambiente da arte do grafite majoritariamente masculino, a presença das mulheres desenvolveu outros olhares. Uma das conquistas da arte urbana do grafite foi a criação de uma galeria de rua aberta a todos, como afirmou Celso Gitahy (1968), artista plástico e grafiteiro:

*O graffiti veio para democratizar a arte, na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica. Todos os segmentos sociais podem vir a ser lidos pelos artistas do graffiti, assim como seus símbolos espalhados pela cidade podem ser lido por todos. (Gitahy, 1999: 13).*

Nas expressões plásticas das peças de Chagas podemos observar influências temáticas dos grafites da década de 1980, como as obras de um dos precursores do movimento, o artista americano Jean-Michel Basquiat (1960-1990), que se apropriava de ícones e símbolos regionais de diversas culturas para representá-los em seus desenhos. Segundo a concepção de Nestor Canclini (2003: 338) “o grafite é um meio sincrético e transcultural”, o que nos faz perceber que ele é um modo de ‘assumir as novas relações entre o privado e o público, entre vida cotidiana e a política’ (2003: 339). Portanto, Chagas se mantém no lugar a que pertence a sua cultura, abrindo diálogos com as comunidades urbanas locais, recriando a cena cultural da cidade e reafirmando que ‘Grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais e políticas, monumentos: linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade’ (Canclini, 2003: 301). Para Gitahy o grafite é dinâmico, interativo e se expande indefinidamente:

*O grafite dialoga com a cidade, na busca não da permanência, enquanto*



**Figura 1** – Graffiti de rua *Banho de Cheiro*, de Drika Chagas, intervenção urbana (Chagas, 2011a).



**Figura 2** – Graffiti *Cidade Labirinto*, de Drika Chagas, no Centro Cultural Sesc Boulevard, 2011 (Chagas, 2011b).

*significado de arte consagrada de uma época, mas de expansão, da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa. As cidades não são só o suporte, mas os tons das tintas e os movimentos todos do surpreendente imaginário humano. “O que está dentro fica, o que está fora se expande” (grupos 3nós3) (Githay 1999: 74).*

Chagas nos apresenta uma arte posicionada no pós grafite com técnicas e estéticas mais refinadas; o uso de estênceis é predominante e a escolha temática é relacionada em grande parte ao universo regional em que ela vive. Entretanto, mais influências podem ser notadas nos trabalhos da artista, como o muralismo contemporâneo, a pop art, os grafites em lugares inusitados e inesperados das obras do artista inglês Banksy (1974); e, ainda, na inspiração visivelmente declarada pelas cores e personagens nacionalizados dos artistas brasileiros Os Gêmeos, Gustavo e Otávio (1975), realizando uma *collage* do grafite primitivo de rua a objetos do cotidiano destinados a serem *ready-mades* – madeira, cadeira, porta – além de transpassar os limites das paredes das galerias e muros das ruas da cidade de Belém. Essa fusão de linguagens é aceitável, segundo Canclini, porque o grafite é uma linguagem constitucionalmente híbrida, como uma escritura territorial pertencente à cidade, expressando o estilo, pensamentos e modos de ser de seu produtor (Canclini, 2003).





**Figura 3** – Grafite *Encomodo*, de Drika Chagas, instalação no Bar São Jorge.  
Fonte: artista.

### 1.1 A mulher amazônica grafitada

Em suas peças é predominante desenhos de personagens femininos, como a mulher amazônica urbana e a mulher popular com símbolos e cores vigorosas da cultura paraense. As ilustrações caligráficas são representantes legítimas de uma cultura estética, feminina e social, voltada para a expressão feminina na Amazônia. Sob meu ponto de vista, uma das representantes da mulher paraense e da cultura popular da região Norte em expressão contemporânea é o grafite *Banho de Cheiro* (Figura 1), da intervenção de rua *Ver-o-risco* realizada no dia 27 de março de 2011 - dia nacional do grafite.

Chagas trouxe o olhar sobre a mulher amazônica que vive na região Norte do Brasil. As personagens femininas caricaturadas da artista se conjugam em harmonia com novas formas do feminino dadas para as imagens da cultura paraense. A procissão religiosa Círio de Nazaré (atualmente considerada por muitos estudiosos a maior procissão religiosa do Brasil e maior evento religioso do mundo) foi uma das referências locais usadas pela artista na exposição *Cidade Labirinto*, realizada em Belém, em 2011. Uma das personagens da exposição foi inspirada em sua avó (Figura 2), que é devota da Virgem Maria de Nazaré homenageada na procissão.

A identidade religiosa do povo paraense está na personagem estilizada e vestida com um manto - que lembra a veste usada pela imagem da Virgem de Nazaré - que representa a fé religiosa da cultura regional do Pará mais reconhecida mundialmente. É uma mulher de características sacrossantas e com um ar imaculado que nos faz imaginar que o Pará tem uma alma feminina em todos os

outubros em que a procissão se realiza anualmente desde 1793. Nos desenhos da artista visualizamos um grafite pictórico, unindo equilibradamente *collage*, *ready-mades* (heranças das artes plásticas) e algumas vezes seus desenhos estão em lugares inabituais do grafite da primeira geração de rua. Podemos também conferir a mulher urbana moderna de umas das várias figuras femininas da artista (Figura 3), apresentada na exposição *Encomodo* - a primeira exposição individual da artista realizada em um bar da capital paraense, Taberna São Jorge, em 2010.

Considero um trabalho de grafite em linguagem expandida, tridimensional, que em parte se materializa em objetos verídicos fora da parede grafitada, enquanto a outra pertence unicamente à mulher plasmada em sensualidade, criada para dominar a parede e quem a observa. A plenitude da forma plástica é iluminada por uma luz direta como um quadro em uma exposição.

### Conclusão

As contribuições do trabalho de Chagas para a construção da arte do grafite no Estado do Pará vão muito além das fronteiras territoriais. Seus desenhos permitem um novo percurso do olhar numa estética mais sensível e feminina para esta expressão artística. A artista contribui com maestria para compor a diversidade de um grafite de marca brasileira com traços originários das múltiplas culturas do país. Da mesma atitude dos grafiteiros Os Gêmeos que abriram as portas da percepção para que o grafite brasileiro fosse reconhecido em qualquer lugar do mundo ao traduzirem para o amarelo-manga, azul céu-aberto e verde de todas as tonalidades das cores da natureza brasileira, deixando a marca do país num tipo de arte cuja gênese é norte-americana e europeia. É o grafite brasileiro encontrando o seu lugar original entre traços, cores e cenários locais.

### Referências

- Canclini, Néstor García (2001) *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP. ISBN: 978-85-314-0382-8.
- Chagas, Drika (2010) Exposição *Encomodo*, Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-15] Fotografia. Disponível em <URL: <http://www.flickr.com/photos/drikachagas>
- Chagas, Drika (2011a) Grafite de rua *Banho de Cheiro*, Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-15] Fotografia. Disponível em <URL: <http://drikachagas.com.br/atelie/>>
- Chagas, Drika (2011b) Exposição *Cidade Labirinto*, Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-15] Fotografia. Disponível em <URL: <http://drikachagas.com.br/atelie/>>
- Gitahy, Celso (1999) *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 85-11-00049-6.

# Pina Bausch, de referência mundial ao trabalho social – *Kontakthof* através das gerações

MARINA MILITO DE MEDEIROS & SAYONARA SOUSA PEREIRA

**Marina Milito de Medeiros:** Brasil, atriz. Mestranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e bacharel em Artes cênicas pela UNICAMP.

—

**Sayonara Sousa Pereira (Sayô Pereira):** Brasil, bailarina, coreógrafa, professora efetiva na Escola de Comunicações e Artes - Departamento de Artes Cênicas - da Universidade de São Paulo - ECA / CAC / USP. Doutora em Artes-Dança pela UNICAMP / 2007. Na Alemanha, a convite de Susanne Linke, especializou-se na Folkwang Hochschule-Essen, escola dirigida por Pina Bausch, e licenciou-se em Pedagogia da Dança na Hochschule Für Musik-Tanz / Köln (Colônia). Coordena o LAPETT (Laboratório de Estudos e Pesquisas em Tanztheater - ECA-USP).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** O presente artigo pretende contextualizar o trabalho de Pina Bausch (1940-2009), referência mundial do Tanztheater, aprofundando em sua obra *Kontakthof* (1978). Com esse trabalho, Bausch se apropria de um seguimento que inclui o trabalho social, chamando para integrar o espetáculo, não profissionais com idade acima de 65 anos e adolescentes, moradores da cidade de Wuppertal, questionando o que é arte e quem são os artistas.

**Palavras chave:** Pina Bausch, *Kontakthof*, gerações.

**Title:** *Pina Bausch, from world reference to social work: "Kontakthof" through generations.*

**Abstract:** This article seeks to contextualize the work of Pina Bausch (1940-2009), a world reference in Tanztheater, focusing in her piece *Kontakthof* (1978). With this project, Bausch appropriates social work, calling to integrate her piece, non-professionals, aged over 65 years and teenagers, residents of the city of Wuppertal, questioning what is art and who are the artists.

**Keywords:** Pina Bausch, *Kontakthof*, generations

## Pina Bausch e o *tanztheater*

Pina Bausch nasceu em 1940, em Solingen, Alemanha, iniciando muito cedo sua formação no *ballet* clássico. Aos 15 anos foi estudar na Folkwang Schule, na cidade de Essen, na época dirigida por Kurt Jooss (1901-1979), tendo uma formação profissionalizante de quatro anos em dança.

Como aluna-mestra de Kurt Jooss, Bausch recebeu, inicialmente, forte influência da filosofia e pedagogia de trabalho de seu Mestre, e a partir dessa relação desenvolveu seu próprio trabalho, utilizando no decorrer dos anos, cada vez mais elementos do teatro e de outras linguagens artísticas em suas peças coreográficas. Com uma abordagem muito própria, a coreógrafa incorporou elementos do teatro, e da dança moderna americana, da década de 1960, os quais pôde experimentar no período em que estudou em Nova York, em diálogo com elementos da dança moderna alemã.

Em 1973, aos 33 anos, já de volta a Alemanha, assumiu o cargo de coreógrafa-residente na Ópera de Wuppertal. Ao aceitar este cargo modificou o nome do estabelecimento para Tanztheater Wuppertal, e incrementou a maneira como a dança passou a ser pensada e realizada em Wuppertal e no mundo.

No *tanztheater* (Dança Teatral), a personalidade, as histórias e as vivências dos intérpretes permeiam o processo de criação das obras (Pereira, 2010). Bausch verticalizou seu trabalho nesse sentido, buscando expor o lado mais humano de seus bailarinos, a fragilidade, suas dúvidas e inquietações, fazendo com que o público se identifique com o ser humano à sua frente, sem impedir que o bailarino se utilize das diferentes técnicas apreendidas ao longo de sua carreira.

### 1. *Kontakthof* – 3 versões

*Kontakthof* – pátio de contatos, lugar de encontro, espaço de troca, de busca pelo outro. Segundo Climenhaga (2009: 73), o termo traduzido do alemão pode tanto significar lugar de encontro, normalmente se referindo a pátios de escola ou de prisões, como pode ser utilizado para se referir ao local em que as prostitutas encontram seus clientes. Está entre as primeiras peças de Pina Bausch com o Wuppertal Tanztheater, criada a partir de um tema e construída com material trazido pelos bailarinos, formato esse, que a coreógrafa lapidou ao longo de mais de 30 anos de trabalho junto à Companhia e que se tornou sua marca registrada.

A criação de *Kontakthof* girou em torno de conflitos inerentes às relações humanas, relações de poder, de carinho, de submissão, de descoberta e de exposição. Segundo Bausch; ‘Ternura e o que nasce dela foram temas importantes no trabalho’ (L’arche, 2007: 8); ‘O que é isso? Como alguém demonstra? Para onde vai? E quão longe a ternura pode ir?’ (Climenhaga, 2009: 72), foram

algumas das perguntas feitas aos bailarinos ao longo do processo de criação.

A peça é extremamente teatral e se utiliza de movimentos simples, como colocar as mãos no bolso, esfregar as mãos, coçar a orelha e segurar os cabelos, que realizados em coro pelos bailarinos, ganham nova força e sentido. Praticamente toda a coreografia é construída a partir de gestos cotidianos, estejam eles em sua forma realista, deslocados de seu contexto original ou estilizados dentro de uma célula coreográfica.

*Kontakthof* foi apresentado pela primeira vez com os bailarinos do Wuppertal Tanztheater, em 1978. Em 2000, estreou uma versão realizada por senhores e senhoras maiores de 65 anos, e no final de 2008, 30 anos depois de sua primeira premiere, estreou uma nova versão, realizada por adolescentes com idade entre 14 e 17 anos. É uma das peças mais conhecidas de Bausch e vem sendo apresentada há mais de 30 anos, sem perder sua força e qualidade dramática, independente do grupo que o executa.

### 1.1 *Kontakthof* ao longo das gerações

No final da década de 1990, Bausch deu início a esse projeto inovador. Ela, que desde o início de sua carreira arriscou em suas abordagens poéticas, mais uma vez surpreendeu ao iniciar o trabalho de montar *Kontakthof* com senhores e senhoras acima de 65 anos. Depois de uma carreira já consolidada e de ter se tornado uma referência mundial da cena contemporânea, Bausch se apropria de um seguimento que inclui o trabalho social.

O trabalho que Bausch havia desenvolvido até então já apresentava como característica diferencial em relação a outras Companhias de dança, o fato de permitir que seu elenco continue dançando indeterminadamente, independente da idade que atinjam (Dominique Mercy, um de seus principais bailarinos, tem hoje mais de 60 anos). A coreógrafa soube valorizar qualidades que só a idade pôde trazer para os intérpretes, saberes que só o passar dos anos são capazes de produzir e colocar em cena.

No projeto com senhores e senhoras, ela amplia esse conceito, mostrando que além de não existir limite de idade pra dançar, não existem limites para a dança. Qualquer um pode dançar, não apenas bailarinos profissionais. Bausch demonstra a idéia, muitas vezes defendida por Laban, de que o movimento é algo inerente aos animais, portanto a dança é inerente ao Homem.

O corpo dos senhores e senhoras está impregnado de Histórias, cada uma das rugas expostas são anos de experiência, de vivência e de conhecimentos que vêm embutidos na cena, trazendo uma nova carga afetiva para o espetáculo.

*Como coreógrafa, Bausch não tinha nada haver com o politicamente correto,*

*mas nesse ato brilhantemente inventivo de seleção de elenco, ela expôs a pobreza da nossa cultura anti-idade – particularmente quando aplicada à dança. Os homens e mulheres acima de 65 anos que interpretaram Kontakthof não só tornaram falsa a noção de que nos tornamos invisíveis ao envelhecer; eles demonstraram que podemos nos tornar significativamente mais vitais e vivos (Mackrell, 2010).*

Segundo Jo Ann Endicott (1950), os bailarinos da companhia costumavam afirmar que *Kontakthof* seria a peça que eles dançariam até a velhice. Em entrevista (Endicott, 2010) ela afirmou que esse seria provavelmente a única peça da companhia que bailarinos não profissionais conseguiriam dançar. Talvez por esses e outros motivos, Bausch tenha tido a idéia de realizar uma versão do espetáculo com as senhoras e senhores. A própria Bausch já estava com 59 anos na época em que realizou a montagem e se aproximava cada vez mais dessa geração com a qual iniciaria um trabalho; talvez algumas questões trazidas pela terceira idade começassem a inquietá-la.

*O meu desejo de ver essa peça, dessa vez mostrada por senhoras e senhores com mais experiência de vida, cresceu ainda mais forte com o tempo. Então eu encontrei coragem para dar Kontakthof para as pessoas mais velhas acima de '65.' Pessoas de Wuppertal. Nem atores. Nem dançarinos (Pina Bausch, L'arche, 2007: 8).*

Em 1998, Pina Bausch iniciou o trabalho de montar a peça com senhores acima de 65 anos, pessoas comuns, moradores de Wuppertal, sem experiência com teatro ou dança, porém com desejo de novas descobertas e novos desafios. A coreógrafa colocou um anúncio no jornal local convocando os moradores interessados para participar da seleção. Os únicos pré-requisitos para participar da seleção era que fossem maiores de 65 anos e moradores de Wuppertal.

A artista tinha uma preocupação e atenção especial com seus intérpretes, incluindo os senhores e os adolescentes, sempre que podia estava presente e entregava flores para eles ao fim das apresentações. E quando não podia, enviava uma rosa para cada, e uma carta:

*Queridos, De Nova York eu envio para todos vocês todo meu amor, pensamentos carinhosos e os melhores desejos. Eu desejo a todos vocês uma Performance maravilhosa em Gênova. Eu estou com todo meu coração com vocês. Dançam lindamente. Boa sorte. Eu os envolvo com amor. Sua Pina (Pina Bausch 18.11.2004 - L' arche, 2007: 26).*

No trecho de outra carta para os senhores, Bausch fala um pouco de uma de suas buscas, de um de seus desejos com essa obra, o desejo de fazer de cada uma daquelas pessoas, uma fonte de inspiração para os moradores de Wuppertal;

*Eu estarei com vocês e pensando carinhosamente em vocês quando vocês Performarem essa noite e inspirarem de novo as pessoas de Wuppertal e os muitos amigos que estarão assistindo (Pina Bausch 17.02.2006 – L' arche, 2007: 27).*

No final de 2007, Pina Bausch iniciou uma seleção com adolescentes, estudantes das escolas de ensino tradicional e público de Wuppertal, para realizar uma nova montagem de *Kontakthof*, dessa vez com jovens a partir de 14 e até, no máximo, 17 anos. Dessa vez, a coreógrafa vai para o outro lado do “trabalho social” atingindo os “netos” dos senhores e senhoras com quem começou a trabalhar quase 10 anos antes.

Wuppertal é, basicamente, uma cidade industrial, com um cenário cultural restrito e muitos de seus moradores, até os dias atuais, não conhecem o trabalho de Bausch e da Companhia, um dos principais meios de difusão do nome da cidade pelo mundo afora. Porém com as experiências de *Kontakthof* Bausch movimentou três gerações de sua cidade. Desenvolveu um trabalho com a terceira idade e com os jovens e, inevitavelmente, envolveu vários adultos, uma vez que seus filhos e/ou pais, conhecidos, ou parentes, se tornaram protagonistas da peça, e desta maneira, a cidade passa a “fazer parte da Companhia.”

Houve uma transformação do envolvimento da comunidade com a coreógrafa e com o Wuppertal Tanztheater. Devido a estes projetos os bailarinos da companhia se tornaram, ao mesmo tempo, atores e espectadores da comunidade que dança a obra criada por eles, gerando uma nova relação com a comunidade local;

*O melhor de tudo, os 26 dançarinos de cada elenco emergem totalmente como pessoas, a integridade da interação deles é um testemunho do poder duradouro do legado de Bausch (Crompton, 2010).*

## **Conclusão**

Ao assistirmos o espetáculo com os adolescentes, nos perguntamos: o que Bausch estaria buscando ao realizar um mesmo espetáculo com três gerações diferentes? A resposta para essa pergunta, não conseguimos obter em palavras fechadas. Porém, a partir desse questionamento e analisando o material levantado em pesquisa de campo, observamos que o mesmo espetáculo, as mesmas

cenas, interpretadas por gerações diferentes ganharam leituras diferentes. Assim, vemos como um interessante campo de pesquisa a análise das possíveis diferentes leituras de uma mesma cena, realizada pelos distintos grupos de intérpretes.

Com esse trabalho Pina Bausch modificou as perspectivas e o ponto de vista dos senhores e senhoras e dos adolescentes. A maioria deles nunca havia subido em um palco ao longo da vida. A coreógrafa colocou a comunidade falando para a comunidade, questionando o que é arte e quem são os “verdadeiros artistas”, colocando todos no mesmo nível e mostrando que a verdadeira poesia está no que há de mais humano em cada um de nós.

### **Referências**

Climenhaga, Royd (2009) *Pina Bausch*. London: Routledge.

Crompton, Sarah (2010) *Pina Bausch at the Barbican, London, review*. [Consult. 2011-11-24] Disponível em <URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/7556364/Pina-Bausch-at-the-Barbican-London-review.html>

Endicott, Jo Ann (2010) *Dancing Dreams*. [Consult. 2011-11-24] Disponível em <URL: <http://www.facebook.com/video/>

[video.php?v=1587508360885](http://www.facebook.com/video/video.php?v=1587508360885)

L'arche (2007) *Pina Bausch*. Paris: L'arche.  
Mackrell, Judith (2010) *Give me an over-65 dancer any day* [Consult. 2011-11-24] Disponível em <URL: <http://www.guardian.co.uk/culture/2010/apr/07/critics-notebook-judith-mackrell>

Pereira, Sayonara (2010) *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo Cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*. São Paulo: Anna Blume.



**Enquadramento**

NUNO SACRAMENTO

**Autores**

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA

TERESA MATOS PEREIRA

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA

& ROSA GONZALES MENDIBURU

DJALMA THURLER & MARILDA SANTANNA

**3.-**

**Tropicalteridade**

# Tropicalidade

NUNO SACRAMENTO

Conselho Editorial

Num dos muitos e atuais *reality shows* em que os concorrentes mostram os seus talentos – cantando, cozinhando, costurando – quatro jovens adultos são convidados a cantar em grupo. Durante o ensaio, tudo corre bem, e enquanto grupo eles não perdem uma nota. Ainda assim, a *voice coach* que lidera o ensaio, comenta com assertividade: “Vocês cantam belissimamente juntos, mas ninguém está a sobressair. Se quiserem avançar neste concurso, terão de cantar bem em grupo, fazendo sobressair ao mesmo tempo o vosso valor individual.”

Esta é a grande tensão inerente a vida do indivíduo em grupo. E importante aferir que esta vivência não pressupõe a anulação da individualidade, mas que deve ser constituída por pessoas que se afirmam pela sua diferença, diferença esta que potencia a qualidade do coletivo. No referido programa as pessoas apresentam-se como artistas, e aqui faço a ligação com a revista :*Estúdio*, e com o congresso CSO’2012. Este congresso e revista emergem do contexto artístico universitário, que se alicerça na acentuação exacerbada da subjetividade. São anos dedicados ao desenvolvimento de ideias e linguagens próprias, preparando o aluno não somente para um mercado de trabalho, mas principalmente, diria eu, para a afirmação subjetiva no coletivo. A individualidade que advém desta construção é densa, opaca, e não será facilmente extinguida. As opiniões são fortes, fruto de leituras, debates, bem como de formas subtis de ativismo. O resultado desta conjugação de subjetividades é crucial para o funcionamento de uma sociedade avançada pois gera uma dimensão pública, pluri-vocal, com *nuanças*, pequenas resistências e marcas de memória. A escola de arte, apesar da crise que atravessa na sua confluência com a ideologia neoliberal - na qual a arte não vale por si, mas sim pelo estímulo que provoca na economia, no turismo, no consumo - continua a ser um dos bastiões do desenvolvimento de uma identidade e personalidade complexas, que não pode ser destilada em mera faceta essencialista. O indivíduo enquanto sujeito, com capacidade crítica e poder decisor, é uma preocupação para quem quer hegemonizar, para quem quer propor a sociedade como algo

simplista, e para quem se quer afirmar como solução dos problemas correntes.

O artista e a arte resistem. Resistem e mostram-nos coisas que muito provavelmente nunca veríamos. Mostram-nos no um para um - através do artista que olha para a obra de outro artista - os lugares, os cheiros, os eventos que nada têm de matemático ou de mensurável. Através destes olhares aproximamo-nos das subjetividades de Helga Gamboa, Christian Bendayan, Edward Venero, Raid das Moças, e Roberta Carvalho, que versam coisas tão distintas como a selva Amazónica vista do Brasil e do Perú, a mulher Africana e a guerra, transexuais, *gays*, heróis, e entre muitas outras coisas o poder colonial. A importância destes textos advém do facto que nos mostram a subjetividade do outro em toda a sua complexidade, tornam-no em algo visível, algo que ocupa o espaço público, que constitui o coletivo a que chamamos sociedade.

O coletivo não fala a uma só voz e resiste ao consenso absoluto, muitas vezes imposto de cima. Fala sim a várias vozes, canta em vários tons, cada um com harmonia própria. O grupo não anula os sujeitos em virtude de um valor mais alto, mas investe no sujeito como lugar complicado, de *agonismo*, de crise e de drama, onde se sedimentam histórias.

Os autores deste conjunto de ensaios falam-nos em vários tons, de outros autores que por sua vez nos remetem para um *outro*. Um outro que no ponto de vista Anglo-saxónico seria *Orientalista*, mas que deste ponto de vista Ibérico é Tropical ou Amazónico. Aproximam-nos dele e fazem-nos sentir o seu calor. A sua presença é tão forte que logo nos apercebemos que *o outro* do outro, afinal somos nós.

# A simbiose visual de Roberta Carvalho: a árvore humana na arte contemporânea da Amazônia brasileira.

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

Brasil, cineasta, documentarista e atriz. Mestrado em Artes, Universidade Federal do Pará (UFPA). Pós-graduação em Gestão e Produção Cultural pela Universidade Estácio de Sá no Rio de Janeiro.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo consiste na análise da obra de arte contemporânea brasileira Symbiosis da artista visual Roberta Carvalho. O projeto nos transmite a busca por novos suportes para a arte, o impacto das novas práticas artísticas ao interferir no cotidiano da vida urbana local e uma diferente forma de relação do artista contemporâneo com a tecnologia ao provocar uma interação entre arte, tecnologia e natureza.

**Palavras chave:** artes visuais, arte contemporânea, natureza, estética.

**Title:** *The visual symbiosis of Roberta Carvalho: the human tree in the contemporary art of the Brazilian Amazon*

**Abstract:** This paper presents the analysis of the contemporary work of art Symbiosis from the Brazilian visual artist Roberta Carvalho. The project is a search for new media to the arts, and explores the impact of new artistic practices by interfering in local daily urban life and establishing a different kind of relationship between the artist and the contemporary technology in order to promote interaction between art, technology and nature.

**Keywords:** visual arts, contemporary art, nature, aesthetics.

## Introdução

Roberta Carvalho nasceu em 1980 na cidade de Belém, onde vive e trabalha atualmente como artista multimídia, designer e produtora independente. Graduiu-se pela Universidade Federal do Pará em Artes Visuais em 2010. Conquistou prêmios nacionais e fez parte da publicação de mapeamento da arte contemporânea brasileira em *Sequestros: Imagem na Arte Contemporânea*



**Figura 1** – Projeção externa *Symbiosis, Pulsantes*, de Roberta Carvalho, na Ação para o II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, na praça da Casa das 11 Janelas em 16/03/2011 (Carvalho, 2011a).

do autor paraense Orlando Maneschy, publicada em 2007 pela editora Edufpa. Na exposição *Contiguidades: Dos Anos 1970 aos Anos 2000*, realizada no Museu Histórico do Estado do Pará em 2008, artista representou a geração do ano 2000 participou com o projeto *Symbiosis*, o qual foi escolhido para ser analisado neste artigo.

A artista utiliza a tecnologia nas novas práticas artísticas contemporâneas, diversificando a produção artística da cidade, promovendo um olhar atualizado e plural sobre a Amazônia brasileira em uma expressão artística multimídia com o uso de projeções. Além de lançar um olhar feminino ao provocar uma diferente tradução das técnicas e práticas artísticas contemporâneas. Este trabalho pretende contribuir para o desenvolvimento de novas leituras e interpretações sobre o universo artístico em outras regiões do Brasil.

### **1. A fusão entre Arte e Natureza**

O projeto *Symbiosis* consiste em projeções de imagens videográficas e fotográficas de rostos humanos mapeados em copas de árvores. Há cinco anos a artista expõe o projeto em centros urbanos, praças, lugares turísticos, espaços abertos de festivais de arte, entre outros lugares arborizados que foram e são alvos do projeto. O rosto feminino é predominante nas projeções, como podemos ver o próprio rosto da artista (Figura 1) em uma das projeções realizadas em Belém, no primeiro semestre de 2011.

O nascimento humano também foi representado na ação *Symbiosis*, (*re*)



**Figura 2** – Projeção externa *Symbiosis, (re) nascer*, de Roberta Carvalho, na Ação para o II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, na praça da Casa das 11 Janelas em 16/03 (Carvalho, 2011b).

**Figura 3** – Projeção externa *Symbiosis, Ilha do Combú*, de Roberta Carvalho, na Ação para o Micro Projetos para a Amazônia (Carvalho, 2011c).

*nascer* (Figura 2) realizada em Belém também no ano de 2011. Porém, nessa intervenção quem gera um ser humano é o útero de uma árvore, protegendo-o com seus galhos, penachos e nutrindo-o com sua própria vida, enquanto esse ser vivo estiver ali, o que nos remete ao estado de primeira infância, ao suspeitar em um sem-número de alegrias, que a Mãe-Natureza possa ser a verdadeira mãe da humanidade.

Neste viés de interação semiótica local, Carvalho posiciona a sua obra na esfera da estética relacional que envolve o local da ação, o público e o meio ambiente como suporte. O teórico francês Nicolas Bourriaud (1965) ao analisar a estética relacional, as formas e o olhar do outro nessa interação mutualística, encontrou uma interdependência da obra que nos olha ao mesmo tempo em que a olhamos.

*Se, como escreve Serge Daney, ‘toda forma é um rosto que nos olha’, o que se torna uma forma quando está mergulhada nessa dimensão do diálogo? O que é uma forma essencialmente relacional? Parece-nos interessante discutir essa questão tomando a definição de Daney como ponto de referência, justamente por causa de sua ambivalência: já que as formas nos olham, como devemos olhá-las?’ (Bourriaud, 2009: 29).*

*Symbiosis* nos transmite uma nova forma de olhar a relação do homem contemporâneo amazônico e das novas práticas artísticas ligadas ao meio ambiente. Se o objetivo da artista era que a natureza nos olhasse, a recíproca é mais provocativa ainda (e verdadeira também), pois passamos a olhar mais para a natureza e a imaginá-la como outra forma de vida humana enraizada na Terra Mãe, o que permite dar uma provisória vida humana para a natureza ao provocar uma simbiose no campo visual humano. Nasce dessa gestação um ser híbrido virtual dividido, como os centauros gregos, metade ser vivo na provocativa ilusão da luz do projetor, metade tronco de árvore na primeira realidade que a natureza nos transmite.

## **2. Deslocando a Arte Urbana**

Carvalho deslocou a característica citadina da arte urbana de suas projeções do projeto *Symbiosis* em uma nova ação (Figura 3) já no final do ano de 2011, levando sua obra para um lugar não acostumado com o diálogo com a arte, a Ilha do Combú (próxima a capital belenense). Interferiu no cotidiano da comunidade amazônica ribeirinha, deu uma nova memória ao lugar, levou a obra para mais um espaço possível de interação entre arte, tecnologia, natureza e comunidade. O momento da estética relacional é a permissão da expansão dos

diálogos e da interação social, indo além dos centros urbanos, espaços privados e herméticos, lugares delimitados e claustrofóbicos, para chegarmos ao que se pode chamar de uma Arte Relacional Expandida.

Na mudança do cotidiano do lugar que a arte urbana possui o seu maior potencial e se faz percebida. Do contrário, o público ignora a sua presença transitória ou permanente naquele espaço, caso a obra se perca na imensa desorganização do urbano esquizo com seus símbolos esmaecidos, desestetização da cidade, sujeitos apáticos e hipnotizados, sons atonais, músicas irritadiças revelando tons desconhecidos, propagandas atônitas, anacronismos dos costumes sociais, composição de cenários estéticos que não se pertencem e se chocam sem piedade. Segundo a pesquisadora Vera Pallamin:

*A arte urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política (Pallamin, 2000: 24).*

Esse tipo de arte requer a não-acomodação na confortável inércia, mas nos atrai a pulsão natural, expulsando a arte para fora do ambiente institucional alienante e elitista para o ambiente livre e acessível a todos, ligado à gênese da proposta da arte relacional. Toda arte deve ser impulsada para descobrir outros universos, transbordar seus limites fronteiriços, criar novas possibilidades de existência.

### **Conclusão**

*Symbiosis* transmite as novas formas de relação do artista amazônico com a arte contemporânea ao provocar uma interação ambiental harmônica entre arte, tecnologia e natureza. A potência expressiva da obra se une a duas forças femininas: mulher e natureza. Portanto, o uso das novas tecnologias pelas mulheres artistas permitiu o aprimoramento das poéticas contemporâneas sob o olhar feminino. A essência feminina de Carvalho aproximou-a naturalmente da mãe-natureza, representada pela árvore personificada com olhos, boca, nariz e gestos humanos. Nasce desse entrebeijar-se, dessa ligação entre mortais, o que não pode ser indissociável, mãe e filha, arte e natureza, projeção e árvore, luz artificial e cor natural, luz e sombra, sensação e forma, ou será decretada a morte da ideia.



## Referências

- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-99102-8.
- Carvalho, Roberta (2011a) *Projeção Symbiosis Pulsantes*, Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-12] Fotografia. Disponível em <URL: <http://robertacarvalho.carbonmade.com/projects/2772434#3>>
- Carvalho, Roberta (2011b) *Projeção Symbiosis (re) nascer*, Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-12] Fotografia. Disponível em <URL: <http://robertacarvalho.carbonmade.com/projects/2772434#4>>
- Carvalho, Roberta (2011c) *Projeção Symbiosis Ilha do Combú*, Belém, Brasil. [Consult. 2012-01-12] Fotografia. Disponível em <URL: <https://www.facebook.com/#!/photo.php?fbid=251692934874654&set=a.105590839484865.3703.100001018472647&type=3&theater>>
- Pallamin, Vera M. (2000) *Arte Urbana: São Paulo: região central (1945-1998), obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume, FAPESP. CDD 711.4.

# Fiestas y arremetidas. La selva urbana en la obra de Christian Bendayan

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA

Roménia, residente no Peru, artista visual. Professora na Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Maestría en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Licenciada en Filología / Universidad de Bucarest.

Artigo completo submetido em 12 de dezembro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** Christian Bendayan, pintor peruano nacido en Iquitos, ciudad de la Amazonía, crea un universo simbólico, ajeno a los límites de todo tipo, apasionado y enérgico, que exalta la fiesta de la vitalidad natural, en una inédita fusión de la naturaleza exuberante de la selva y el locus urbano. Para plasmarlo, ingresa en discotecas, parques, peluquerías; recorre bordes de ríos y fusiona los mitos y leyendas de la Amazonía con los íconos de la cultura pop urbana.

**Palabras clave:** cultura pop, universo simbólico, selva, locus urbano, fiesta

**Title:** *Celebrations and lunges: the urban jungle in the work of Christian Bendayan*

**Abstract:** Christian Bendayan, peruvian painter born in Iquitos, city of the Amazon, creates a symbolic universe, outside the limits of any kind, passionate and energetic, celebrates the feast of the natural vitality, in an unprecedented fusion of exuberant nature of the rain forest and urban locus. To express it, he uses discotheques, parks, barber shops, runs through edges of rivers and fuses the myths and legends of the Amazon rain forest with the icons of urban pop culture.

**Keywords:** pop culture, symbolic universe, rain forest, urban locus, celebration

## Introducción

Varias de las comunidades de la selva peruana incluyen la representación pictórica entre sus manifestaciones culturales, tanto tradicionales como modernas. El chamanismo y las crónicas cotidianas de las tribus son dos fuentes significativas de inspiración. En los últimos años surgió un nuevo fenómeno, a raíz de la inmigración de habitantes de la selva a las ciudades de la zona amazónica e Iquitos es la ciudad que se ha convertido en el centro de este fenómeno.

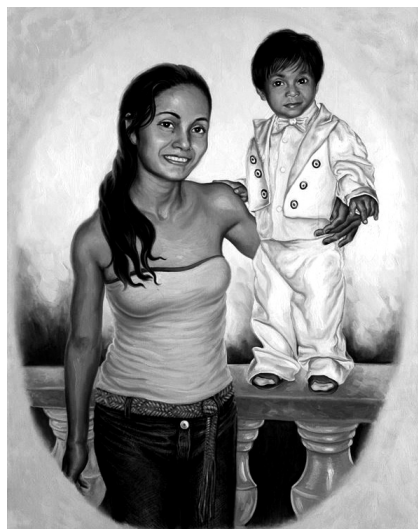


**Figura 1** – Christian Bendayan,  
“Enamorados”, 2007 Óleo sobre lienzo,  
150 x 150 cm.

Pero en Iquitos no se trata sólo de la pintura nativa, sobre todo bora, sino también de otros artistas que se acercan a la selva desde una perspectiva urbana, para representar las nuevas vivencias y las fusiones que surgen en este límite entre el territorio selvático y la ciudad. Entre estos artistas destaca Christian Bendayan, cuyos proyectos y obras han puesto a la ciudad de Iquitos a la vista no sólo de los peruanos sino también de latinoamericanos y europeos. Sus proyectos, desde el rescate de las fotografías de las familias de Iquitos, hasta sus pinturas, instalaciones, intervenciones murales, libros y curadurías, introducen a un mundo complejo y completo: es su radiografía personal de esta nueva configuración del imaginario selvático, que emerge en el espacio urbano, donde el color explosivo y la imaginación festiva y lúdica se encuentran con el pensamiento social y existencial, que reivindica la condición humana y medita sobre la vida y la muerte.

### **1. La fiesta de la vida**

Christian Bendayan afirma que “aprendió a ver” en Iquitos, una ciudad que creció en plena selva amazónica, entre aguas y árboles, en medio de territorios tribales donde las comunidades aún mantienen sus ritmos de vida y costumbres. Era fácil asombrarse de la exuberancia de la selva y de las leyendas de sus habitantes. No obstante, lo que le llama la atención es el efecto que este



**Figura 2** – Christian Bendayan, "Madre soltera", 2007. Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm

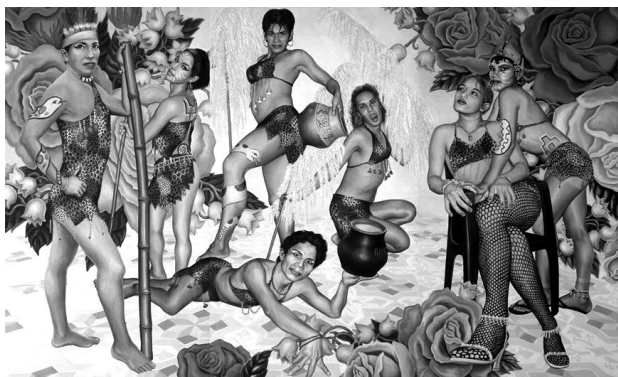


**Figura 3** – Christian Bendayan, "Cauchero", 2007. Óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm

contexto tiene en los habitantes de la ciudad. Hay algo de realismo mágico en la luz que baña a estos personajes, en la vibración del cromatismo rosa / turquesa y en la protección con la cual estos marcos externos o internos los envuelven en esferas u ovillos que los mantienen inmersos en un mundo resplandeciente. El carácter testimonial es subrayado por el uso previo de la fotografía, como punto de partida para la representación simbólica. El artista incorpora explícitamente la referencia a las fotografías de recuerdos, cuyo lugar es la pared de la casa o el álbum de las memorias. La intimidad de las escenas es intensamente afectiva, es una celebración del momento vivido. La ciudad se hace presente con la referencia a las fotografías coloreadas, costumbre en la ciudad de Iquitos entre los años '50 - '70, las así llamadas " monos".

## 2. Los del borde

Entre los habitantes de la ciudad inmersa en la selva, hay un grupo que se destaca, en el cual la vitalidad de la naturaleza, su desborde que pone bajo interrogante los límites contenedores, parece haber ganado. Son los del borde, los travestis, cuya presencia en la obra de Bendayan es enfática. Más allá de la problemática de género o de la maginalidad o discriminación que podría afectarlos, los travestis son los habitantes de un mundo propio, en cuya representación convergen rasgos expresionistas, pop, kitsch, chicha (estética urbana peruana,



**Figura 4** – Christian Bendayan,  
“Amazonas” (tríptico), 2007.  
Óleo sobre lienzo, 220 x 360 cm.  
220 x 120 cm. c/u.

hecha de fusiones culturales). El resultado es un mundo onírico, donde la realidad urbana popular fusiona simbólica y festivamente con la selva: es la reivindicación de la libertad de la naturaleza para crear en un escenario de fantasía nuevas identidades y nuevas historias (Figuras 1, 2 y 3). En este escenario, la celebración es constante, como constante es también la arremetida contra los estereotipos. Queda por preguntarse si este juego atrevido de recreación de una especie de paraíso de la libertad y de la alegría logra su meta. Aunque compartan con los retratos de los demás habitantes de Iquitos la luz y los colores rosa y turquesa, o las flores sugerentes de una naturaleza reina, los retratos de los travestis no se encuentran protegidos por el ensimismamiento de los demás retratos. Su presencia corporal y su gestualidad, elaboradamente festivas, se rigen por la presencia de un testigo, un espejo o la mirada del outro (Figura 4). La vivencia pone de manifiesto su rango de representación y el escenario no llega a convertirse en una realidad. La exploración de Bendayan de los escenarios para el espectáculo de la fiesta lo lleva también a representar bares, restaurantes, peluquerías, burdeles, para lo cual emplea a menudo el concepto y las técnicas del collage, accediendo de este modo a un tipo especial de integración de elementos que se niegan a la composición armónica. Vale recordar que en 1999, Bendayan declaraba: “odio a la estética de la belleza” y que en 2000 dedicaba una serie de obras a la representación a Lu.Cu.Ma., delicuenta y criminal, convertido en pintor popular en Iquitos. El espectáculo no trata entonces de la belleza o de lo sublime, sino de la integración de lo más disperso, en una construcción de sentido que terminará funcionando como realidad creada o representada.



**Figura 5** – Christian Bendayan, "Huarmi Boa III" 2007 Óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm.



**Figura 6** – Christian Bendayan, "Gracias" 2007. Óleo sobre lienzo, 230 x 180 cm

### 3. La gran fusión

Bendayan mencionó en una oportunidad que Iquitos es para él una metáfora del Perú. De la misma manera podría decirse que el espacio de la discoteca funciona como una metáfora para Iquitos.

La discoteca es, en las representaciones pictóricas de C.B., un lugar mágico que integra las contradicciones, sin anularlas: lo urbano y lo selvático, lo natural y lo artificial, la soledad y la interacción humana, lo real y lo imaginario, lo sagrado y lo profano. Es la fiesta de la recuperación de la unidad de la existencia, en cuyo centro está la celebración del cuerpo.

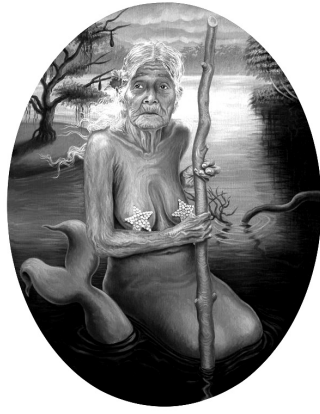
El cuerpo es el eje de este universo implosivo, en que el tiempo, el espacio, los paisajes y sus elementos animales y vegetales son absorbidos. Algunas de las imágenes de fiesta en la discoteca se remiten directamente al contexto selvático, otras se enriquecen con referencias universales, acentuando su carácter de centro del laberinto urbano. El estilo psicodélico aporta su capacidad de hacer vibrar los contornos, dando un movimiento latente a las imágenes de este espectáculo de la vivencia festiva (Figuras 5 y 6).

### 4. La Amazonía presente

La presencia de la Amazonía en las pinturas de Bendayan establece el marco referencial de las vivencias de los habitantes de la ciudad y de su visión del mundo. La libertad de la imaginación y la intensidad festiva de cada momento vivido encuentran en el entorno de la selva y del río, un mundo mágico y completo, un universo con sus propias características cuyos personajes, surgidos de



**Figura 7** – Christian Bendayan, “Cuando baja el río” 2006. Óleo sobre lienzo, 180 x 180 cm.



**Figura 8** – Christian Bendayan, “La madre del lago” 2007. Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm.

las leyendas del lugar, padecen dolencias y tristezas, de las cuales los habitantes de la ciudad parecerían estar a salvo.

Hay una sensación latente de pérdida de vitalidad, justo en un mundo de donde esta vitalidad debería surgir para esparcirse para el disfrute de quienes, en la ciudad, aspiran a una fusión entre su vida y la vida de la selva. Los sirenos y las sirenas de Iquitos son los habitantes mágicos de la selva, delfines de río que de lejos son confundidos con las personas; hay muchas leyendas que hablan de sus relaciones con gente, de misterios y metamorfosis (Figuras 7 y 8).

Los sentidos de la fiesta son múltiples en la obra de Bendayan e incluyen también su ausencia. La selva urbana se ve a sí misma como heredera de la selva natural, se nutre de ella, se apropia de ella, para generar su propia comprensión y vivencia de su fuerza vital. Desde el disfrute pleno de cada momento, hasta el espectáculo de la fiesta y la explosión / implosión de vitalidad con el cuerpo como centro del mundo, la obra de Bendayan ha explorado el intenso mundo de la ciudad amazónica de Iquitos, de la cual ha hecho una de las ejemplares capitales del Perú.

# A Condição da mulher em Angola na cerâmica de Helga Gamboa

TERESA MATOS PEREIRA

Portugal, artista visual (artes plásticas, tapeçaria experimental). Professora no Instituto Politécnico de Setúbal / Escola Superior de Educação. Graduação em Pintura, Mestrado em Teorias da Arte, Doutoramento em Belas-Artes / Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Esta comunicação propõe uma abordagem à obra da artista plástica angolana, Helga Gamboa. Na sua pesquisa, enquanto ceramista, problematiza a condição angolana, vivida no feminino, incluindo o legado do período colonial, os sinais e símbolos de uma identidade cultural, as adversidades da guerra civil e a fragilidade de mulheres e crianças na sociedade a que pertence.

**Palavras chave:** cerâmica, Angola, colonialismo, pós-colonialismo, identidade.

**Title:** *The Women's condition in Angola: on Helga Gamboa Ceramics*

**Abstract:** This communication proposes an approach to the work of Angolan artist, Helga Gamboa. Her research, as ceramist, discusses the Angolan condition including the legacy of the colonial period, the signs and symbols of a cultural identity, the adversities of the civil war and the fragility of women and children in her society.

**Keywords:** ceramics, Angola, colonialism, post-colonialism, identity.

## Rotas

Helga Gamboa nasceu em Malange no ano de 1961 e, em Luanda, irá realizar os primeiros estudos artísticos entre 1978 e 1980, através do Curso de Instrutores de Artes Plásticas, promovido pelo Conselho Nacional de Cultura. Na década de noventa irá radicar-se no Reino Unido onde dá prosseguimento aos estudos, dedicando-se à cerâmica.

A sua pesquisa plástica enquanto ceramista cruza-se com uma indagação e investigação mais aprofundada acerca das raízes e identidade cultural, problematizando a condição angolana vivida no feminino onde a educação e o legado do período colonial se cruzam com as adversidades da guerra civil e a fragilidade



humana (especialmente de mulheres e crianças) repercutidas em imagens que se disseminam através das redes de um mundo globalizado, onde a mensagem se dilui numa temporalidade efémera ou se banaliza pela contínua repetição.

Atendendo às múltiplas temporalidades e vivências convocadas na obra de Helga Gamboa, procuraremos ao longo desta breve abordagem, propor leituras de algumas das suas peças, alicerçadas não só no testemunho da autora mas igualmente numa articulação entre a imagem e os sedimentos extraídos da complexa história que envolve Angola e Portugal em particular ou África e a Europa em geral.

### **Signos da identidade**

Reinterpretando as técnicas e formas da cerâmica tradicional do sul de Angola nomeadamente Kuanhama e Nhaneca-Humbe, Helga Gamboa cria um conjunto de peças que servem de suporte plástico a inscrições e à impressão de imagens fotográficas reproduzidas em jornais ou revistas - que advertem para o papel da mulher na sociedade Angolana, a sua vulnerabilidade - conduzindo uma subtil articulação entre a exploração das contingências da identidade e raízes culturais transformadas e moldadas pelo ciclo vicioso da guerra e da violência que se repete nas imagens de mulheres e crianças mutiladas, rostos que interrogam o observador, ou inscrições que denunciam as realidades por detrás da desminagem.

A artista utilizará a cerâmica como um veículo não só de exploração plástica mas igualmente como um suporte simbólico que possibilita discutir e explorar questões como as dicotomias entre tradição e modernidade, arte e artesanato - pela recuperação quer de modelos tradicionais quer pela apropriação de tipologias ocidentais fabricadas industrialmente - e, acima de tudo avançar com uma abordagem crítica daquilo que são as contingências inerentes à criação e adoção de representações identitárias, que se confrontam com uma história (não só social e política mas sobretudo uma história de vida) marcada pelo colonialismo, pela revolução, pelo regime socialista pós-colonial e pela guerra civil. Estes factos (históricos) são afirmados por Helga Gamboa não só como dados biográficos mas igualmente como termos que definem as configurações com que a sua própria identidade (enquanto artista e cidadã angolana) se defronta.

A autora lembra ainda que esta vivência urbana durante o final do período colonial, e a subsequente acentuação de uma política de assimilação cultural, a impediu de contactar e vivenciar formas culturais endógenas, nomeadamente ao nível de um conhecimento prático dos modelos e funções da cerâmica nas sociedades autóctones. Neste sentido, o contacto e interesse pela cerâmica angolana quer utilitária quer cerimonial, estabelece-se no espaço da diáspora,



Figura 1 – Helga Gamboa, *Feeding*, 2003.



Figura 2 – Helga Gamboa, *Infants*, 2003.

aquando dos estudos no Reino Unido e ironicamente, recorda, foi no plano de uma cultura exógena que aprofunda o conhecimento, ou “desvenda”, a própria cultura nativa do seu país.

Na verdade, o contacto com a coleção de cerâmica Kuanhama no Powell-Cotton Museum recolhida, na década de trinta do século XX por Diane e Antoinette, filhas do Major Pierce Powell-Cotton no sul de Angola, surge como um momento relevante da sua pesquisa, que a leva a considerar as potencialidades deste conjunto como agente de um despertar da identidade cultural. Posteriormente, procura, através de deslocações na região Kwanhama e Nhaneca-Humbe, comparar as modalidades contemporâneas de fabricação artesanal pelas mulheres ceramistas e os registos efetuados na década de trinta pelas irmãs Powell-Cotton, visando aprofundar os conhecimentos técnicos, as possíveis alterações decorridas ao longo deste intervalo de tempo sem esquecer os seus significados e usos particulares (quer funcionais e económicos, quer cerimoniais).

Ao mesmo tempo, esta procura confronta a artista com a complexidade da sua identidade angolana onde emerge uma duplicidade cultural vivida simultaneamente sob o signo da *vítima* e da *privilegiada*. Como menciona, o seu desconhecimento das culturas endógenas, das diferentes línguas nacionais



Figura 3 – Helga Gamboa, s/ título, 2003.



Figura 4 – Helga Gamboa, *Aftermath*, 2003.

– derivado da educação e da infância vivida durante o período colonial onde a língua portuguesa e os padrões europeus haviam sido impostos como marcas de superioridade – coloca-a face a um mundo “desconhecido” ao qual pertence enquanto cidadã angolana. Mas por outro lado não deixa de se sentir privilegiada pelo facto de, através da investigação e pesquisa plástica poder reconstituir uma ligação (até então inexistente) com as raízes de uma cultura que lhe havia sido sonogada. Nas suas palavras:

*More importantly the greatest privilege is the understanding I am gaining about my culture and identity through my art and my research. In a sense I am recovering, or excavating elements of Angolan culture previously hidden from me (Gamboa, 2008).*

### **A obra como denúncia**

Considerando o seu poder evocativo, pela ligação que estabelece com uma técnica e matéria primordial como a terra, a ausência ou dificuldade em obter alimentos, o simbolismo e labor feminino - tanto na confeção dos artefactos como na sua utilização - as peças cerâmicas de Helga Gamboa são pensadas não só numa perspetiva estritamente tecnológica mas procuram conjugar aspetos



**Figura 5** – Helga Gamboa, *Breakfast Thoughts*, 2006.

**Figura 6** – Helga Gamboa, *s/ título*, 2008.

de ordem estética e plástica com uma vertente interventiva onde as consequências da guerra são conjugadas no feminino e na infância. A sua pesquisa tem por objetivo “*criar objetos que não poderiam ser vistos apenas como esteticamente agradáveis ou objetos de decoração, mas sim, chamar a atenção para a luta e dor que muitas mulheres suportam*” (Gamboa, 2010).

Destacam-se obras como *Feeding*, *Infants* ou *Aftermath* (Figs.1, 2, 4), que, recuperando e/ou recriando modelos tradicionais e reavendo uma técnica artesanal, em que as mulheres assumem uma importância como em nenhum outro lugar, Helga Gamboa conjuga o simbolismo matricial das bases arredondadas com o poder masculino da destruição - figurado nos gargalos alongados - a evocação da terra-mãe com a utilização de modelos europeus e peças de fabrico industrial como símbolos do colonialismo e da produção em série - inclusive de armas como as minas terrestres responsáveis por um número elevado de mortes e mutilações por entre a população civil, e que envolve um negócio que vai além da mera comercialização, como veremos.

Este simbolismo expresso nas formas e nas matérias que remete para um universo das raízes ancestrais da identidade cultural, contrapõe-se às referências de uma repetição em série da tecnologia ocidental, e à globalização, através da reprodução de imagens fotográficas monocromáticas que, compondo frisos, mostram vítimas da guerra - mulheres mutiladas pelo rebentamento de minas terrestres, crianças de rua, vítimas do abandono e da fome - e que igualmente povoam um imaginário trágico, mas banalizado nos meios de comunicação ocidentais. Estes dois últimos aspetos são denunciados em *Infants* (Fig.2) e numa outra peça não intitulada (Fig.3) onde uma figura de criança interroga o observador com o olhar. Na primeira, o uso do negro como símbolo da perda e de morte, cobre uma forma onde o fundo arredondado remete para o ventre materno, aspeto igualmente patente na segunda aqui reforçada pelos tons da terra.

A luta pela sobrevivência travada pelas mulheres angolanas em meio rural é o tema da obra *Aftermath* (Fig.4). O contraste entre o preto - metáfora da morte e da perda - e o branco - metáfora do colonialismo - numa alusão ao legado do passado no presente, à dominação e subjugação, é complementado com a violência das imagens de mulheres amputadas em consequência do rebentamento de minas, apoiadas em muletas e denunciando os espantosos esforços da mulher/mãe angolana numa conjuntura trágica, de fragilidade e privações várias.

A relação entre passado e presente, marcados pela destruição, dominação, exploração, escravatura e morte, primeiro, provocados pelo colonialismo e posteriormente pela guerra civil são evocados em duas outras peças, um conjunto intitulado *Breakfast Thoughts* (Fig.5), e outra não intitulada (Fig.6). Na primeira, a ceramista recorre ao uso de peças de loiça industrial habitualmente presentes

numa mesa de pequeno-almoço europeia como símbolos do colonialismo e da produção em série onde imprime repetidamente a azul e branco, a imagem de uma mulher mutilada, apoiada numa muleta. O conteúdo politicamente interventivo é complementado através de inscrições também a azul (numa subtil alusão ao colonialismo português simbolizado pelas cores da azulejaria) que remetem para as histórias de vida destas mulheres num quotidiano marcado pela ação devastadora das minas terrestres, pela destruição e morte em massa. A segunda, denuncia, através de inscrições, a complexa teia de relações que envolve os negócios da guerra, onde a produção de minas terrestres (originárias de mais de 22 países diferentes) e a posterior desminagem (realizada não raras vezes por ONG desses mesmos países...) são apenas duas componentes de uma economia, responsável pela mutilação de vários milhares de angolanos.

### Nota final

A duplicidade ou contraste entre a elegância e fluidez das linhas das peças, o acabamento polido, a escala que adivinha uma possibilidade de manuseamento, a recuperação de técnicas e formas antigas, e o sentido político, a dimensão catastrófica dos conteúdos expressos (ou indiretamente evocados), o jogo entre o trabalho manual e a produção industrial em série, a articulação entre o passado histórico e o presente dos quotidianos, transforma estes objetos em documentos plásticos que, numa referência direta a um universo particular da mulher – encarada como esteio familiar e simultaneamente um dos elos mais frágeis do tecido social, conjuntamente com as crianças – alcançam, na obra cerâmica de Helga Gamboa não só uma configuração testemunhal, mas incorrem no campo das construções identitárias onde dimensão autobiográfica não deixa de ser omnipresente.

### Referências

- AAVV (2003) *Angola. Tons e Texturas da Angolanidade*. Lisboa, Fórum Picoas
- Gamboa, Helga (2008) *An Angolan Heritage: the Ceramics of Helga Gamboa*, in *Interpreting Ceramics*. Cardiff: University of Wales. [Consultado em 6-11-2010]. Disponível em <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue010/articles/06.htm>
- Gamboa, Helga. Reprodução de obras em cerâmica. [Consultado em 6-11-2010]. Disponível em <http://www.helgagamboa.com>
- Nunes, Augusto. *Helga Gamboa expõe obras de cerâmica*, in *O País* [online] 30 de abril de 2010 [Consultado em 6-2-2011]. Disponível em <http://www.opais.net/pt/opais/?det=12144>

# Héroes Peruanos. Arte no objetual de Edward Venero

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA  
& ROSA GONZALES MENDIBURU

**Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza:** Roménia, residente no Peru, artista visual. Professora na Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Maestría en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Licenciada en Filología / Universidad de Bucarest.

**Rosa Gonzales Mendiburu:** Perú, designer e professora na Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) / Facultad de Arte. Maestría en Humanidades, PUCP. Licenciatura en Arte / Diseño Gráfico, PUCP.

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** Edward Venero aborda la historia peruana en busca de aquellos héroes que pueden ser los referentes de la cultura joven, para representarlos dando forma a las diferentes huellas de identidad que podríamos agrupar en tres grandes sistemas: la identidad del personaje representado, con su historia; la identidad de la cultura peruana, como proceso continuo de generación de sentidos; y la identidad del artista, que opta por determinada manera de comunicar su propia necesidad y la necesidad de otros para construirse y gestionarse en tanto que proyecto significativo.

**Palabras clave:** identidad, cultura, historia, sentido, valores.

**Title:** *Peruvian Heroes: the non-object art of Edward Venero*

**Abstract:** Edward Venero addresses the history of Peru in search of those heroes that can be the referents of the young culture, to represent them, giving form the different signs of identity that could be grouped into three major systems: the identity of the person represented, with its history; the identity of Peruvian culture, as a constant process of meaning generation; and the identity of the artist who chooses a certain way of communicating his own need and the need of others to build and manage themselves as a significant project.

**Keywords:** identity, history, culture, meaning, values.

## Introducción

La identidad como fenómeno generador de sentidos y valores es un tema constante en el arte peruano, pero las maneras de abordarlo y tratarlo son muy diversas. Su importancia se sostiene en las consecuencias de los tantos encuentros de culturas que experimentó la historia peruana y su configuración es dinámica, en respuesta a las transformaciones que se dan continuamente. El proyecto artístico comienza por volver visible la memoria colectiva rescatando lugares, momentos o personajes, tanto a los que gozan de recordación, como a los olvidados, marginados o silenciados; y sigue proponiendo lecturas cuya acción en la cultura actual podría contribuir no sólo a la generación de espacios valorativos sino también a la conciencia de sí de los individuos y de la comunidad.

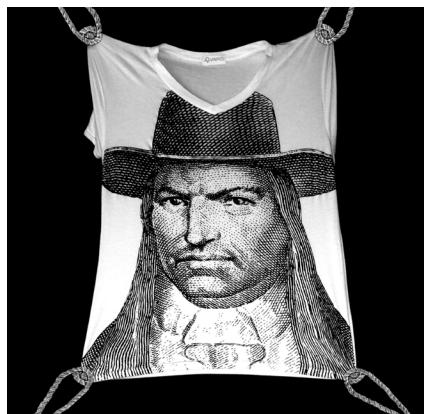
### 1. El diseño de la identidad

Para Edward Venero, artista visual y diseñador peruano, la identidad se ha convertido en los últimos 5 años en el tema central de sus proyectos. La investigación del imaginario colectivo y de sus referentes para la autoconciencia de su generación lo ha llevado a implicarse en un proyecto personal, convergente con varios proyectos colectivos, de generación de lecturas simbólicas de un Perú multicultural, que aspira a la integración desde la diversidad. En este proyecto, centrado en la identidad de la cultura peruana, un lugar importante lo ocupa el rescate de la historia, como fuente de sentidos con ingerencia real en la actualidad, una historia en la cual convergen las tradiciones populares, la nueva cultura urbana y los libros de historia, con sus héroes legitimados y consagrados. Es una convergencia que se resuelve a nivel de interacción, fusión o sincretismo, como propuesta de integración desde una cultura híbrida que opta por el diálogo y la reestructuración permanente de sus referentes.

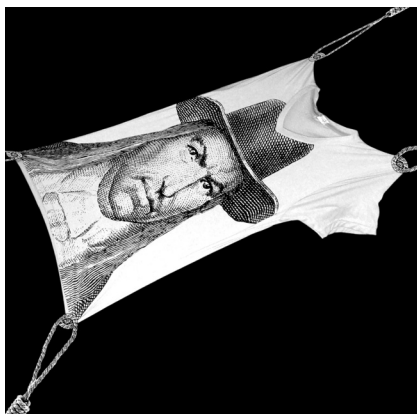
### 2. Identidad y cultura peruana

Las primeras imágenes que ilustran su enfoque de la identidad son del 2006, como integrante del colectivo Absolutamente Gráfico, en exposiciones de arte y diseño en Lima, Cusco, Arequipa (Perú), Buenos Aires, Córdoba, Mar del Plata (Argentina), cuyo tema era la interacción entre lo local y lo global en la cultura peruana. En esta época se define también el estilo pop urbano, lúdico e intertextual de sus construcciones visuales. Una de las primeras imágenes que expone es una versión de la publicidad de Absolut Vodka replanteada en los términos de las ilustraciones de Guaman Poma de Ayala, ilustre cronista de la temprana época colonial en el Perú. Es un buen ejemplo para comprender que, en esta primera etapa, el contacto con la problemática de la identidad experimenta los efectos de la inmersión del artista, originario de Cusco, en el





**Figura 1** – Edward Venero, “Tupac Amaru”. Serigrafía.



**Figura 2** – Edward Venero, “Tupac Amaru”. Serigrafía.

contexto intercultural del arte y del diseño, valorado en tanto que espacio de diálogos e intercambio de valores simbólicos, de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde realiza sus estudios y donde actualmente es docente. En este mismo contexto, se compromete con el diseño como medio para comunicar y formar conciencias e identidades, para lo cual considera de suma importancia el rescate del arte popular y de las tradiciones peruanas.

El paso siguiente fue abrir puertas al mundo lleno de mitos e historias del Perú, a través de los muchos recursos del diseño de indumentaria. Un ejemplo interesante es la colección de ropa masculina que diseña en 2009, y con la cual participa en la primera edición del evento Cusco Always in Fashion, en la cual valora la tradición de la imaginería cusqueña, el niño Manuelito y el niño sabio, los ángeles del arte cusqueño y otros motivos del sincretismo colonial, así como motivos del arte popular y del arte urbano peruano. El resultado fue un diseño exaltante de lo peruano, con dimensión ética y uso de materiales naturales oriundos del Perú, algodón, alpaca, etc., con referentes de las culturas Nazca, Paracas y Chancay.

El diseño de la identidad se define paulatinamente como un acto de memoria, de rescate y de re - instalación en el contexto actual de aquellos valores peruanos que definieron la cultura y la historia del Perú en épocas anteriores. Es el punto de partida para un discurso nuevo, que usa la apropiación valorativa y la intertextualidad para tejer puentes entre los referentes de la identidad de diferentes épocas. La instalación en lo cotidiano se hace en diferentes niveles de inclusión y representación. Para ello, Edward Venero aprovecha también los recursos lúdicos e interactivos de los cuales goza la cultura juvenil de nuestros



**Figura 3** – Edward Venero, "Bolognesi". Serigrafía.



**Figura 4** – Edward Venero, "Santa Rosa de Lima". Serigrafía.

tiempos. Los usa para integrar a esta cultura macrosignos como la bandera peruana, los héroes peruanos o las imágenes de culto urbano, como identificadores culturales que podrían definir el estilo de vida y pensar de una comunidad.

### 3. Los héroes peruanos

Edward Venero comenzó en 2007 la representación de la identidad peruana a través de sus héroes, para proponerlos como identificadores del "ser peruano." Es un ensayo visual de personalidades históricas, como Tupac Amaru:

El proyecto ingresa las imágenes de los héroes nacionales reconocidos y estudiados en los libros de historia primero en camisetas y luego en pines. Se trata de introducir el referente histórico en una convivencia real y personalizada, se trata de crear un vínculo cotidiano entre un joven de hoy y un espacio/tiempo/identidad con el cual la relación era meramente informativa, un conocimiento adquirido durante la educación escolar. Las camisetas fueron la herramienta para lograr la presencia de la historia en la vida cotidiana de la gente. Fue también una manera de actualizar a los héroes en una relación horizontal, portadora de una compenetración afectiva entre el portador y el objeto con valor simbólico. Llevar la imagen del héroe consigo, en el pecho, es un acto de afirmación. Puede ser también un relanzamiento del conocimiento del mismo. Varias de las imágenes de héroes peruanos provienen de las impresiones de billetes del Banco Nacional de Reserva del Perú; llevan por tanto la connotación de su legitimación a la vez que se inscriben en una red de actualizaciones que funcionan como homenaje a la importancia de su presencia histórica.

La segunda etapa se inicia en 2009 con una serie de performances e intervenciones urbanas. Comenzó en una producción masiva de pines con las imágenes impresas de los héroes nacionales, presentados en un display con un texto explicativo, que daba información sobre el carácter artístico y comunicativo del proyecto, a la vez que proporcionaba una dirección electrónica para la consulta. Los pines eran entregados a gente en la calle, oportunidad para entablar una conversación sobre el héroe del pin. La conversación actualizaba la significación del héroe y del momento histórico representado, a la vez que abría el panorama de los referentes para la identidad peruana. Se tomaba una foto de registro del acto de entrega, identificando al portador y la nueva relación generada, que daba inicio a un posible futuro vínculo del portador con el proyecto y el mundo simbólico evocado. La foto se subía en la Web, donde podía ser vista por la gente que había participado en las interacciones urbanas, así como por otra gente que podía manifestar su deseo de ingresar en la dinámica del contacto y reconocimiento de los héroes. Se trabajaba con el supuesto que el receptor iba a investigar sobre su héroe, para una mayor información. La performance optó como punto de partida por la ciudad de Ushuaia, en Patagonia, ciudad nominada "la ciudad del fin del mundo", por su aproximación única a Antártica. El recorrido comenzó entonces en Ushuaia, luego se extendió a otras ciudades de Argentina, Perú, España, etc. Es una performance relacionada a las ideas de viaje, contacto, interacción, intercambio de valores, cuya intención es llevar a los héroes peruanos por el mundo y que seguirá, sin límites en tiempo y espacio, gracias a los colaboradores voluntarios.

En 2010, Edward Venero construye una propuesta interdisciplinaria, a partir de los recursos de la instalación, la fotografía, la dirección de arte y el diseño de indumentaria. Es un estudio de caracterización simbólica de héroes peruanos pero esta vez integrados a la personalidad del mismo artista, el cual se reconstruye a sí mismo desde su imaginario donde el personaje histórico se encuentra instalado con determinada imagen. La síntesis se da entre la imagen tradicional, compartida con los demás, y la novedad de su propia interpretación, apoyada por la selección de los elementos y la semántica de la gestualidad y de la indumentaria. Entre los héroes que propone a nuestro reconocimiento, de diferentes espacios de acción histórica, una presencia marca la diferencia, recordando la importancia del arte cusqueño para Edward Venero: una Virgen de la Leche, en versión masculina. Es la mirada personal del concepto de héroe fundador de una visión del mundo con referentes y valores para la definición de uno mismo. Los libros de historia dejan de ser el factor legitimador, dejando lugar al pensamiento reflexivo del locus y del ser/estar en el mundo en el contexto de determinado lugar y cultura.



**Figura 5** – Edward Venero, “Virgen de la Leche”. Fotoperformance.

**Figura 6** – Edward Venero, “Francisco Bolognesi”. Fotoperformance.



**Figuras 7, 8 e 9** – Edward Venero,  
"Andrés Avelino Cáceres"; "César Vallejo";  
"José Olaya". Fotoperformance.

Este proyecto de fotoperformance, además de ser coherente con el devenir de una identidad dinámica, que valora la diversidad, enfoca el tema de la identidad como un tema de lo cotidiano, sustancialmente relacionado con los bienes simbólicos de una comunidad pero también con la individualidad de cada uno de sus miembros. La identidad y la vida cotidiana confluyen, al igual que el presente y el pasado, los grandes acontecimientos y la vivencia diaria. En el proceso, se definen arquetipos: el mártir, el soldado, el político, el intelectual, etc. Están en la mira los jóvenes, sus actitudes, sus puntos de vista, sus opciones para expresarse su identidad cultural. Los proyectos identitarios de Edward Venero funcionan en este sentido, manifestando conceptos y desarrollando sentidos. La performance, registrada en fotografía, al igual que la actualización de imágenes conceptuales en bienes de consumo, muestran el valor del arte no objetual como expresión de una voluntad de expresión y diálogo con hondas implicaciones culturales.

# Raid das Moças e a Cultura da depressão: performance e humor subversivo ou quando Foucault visita as chanchadas da Atlântida

DJALMA THURLER & MARILDA SANTANNA

**Djalma Thurler:** Brasil, diretor teatral, professor no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Universidade Federal da Bahia (IHAC - UFBA), e no programa de pós-graduação multidisciplinar em Cultura e Sociedade, UFBA. Doutorado: Letras, Universidade Federal Fluminense (UFF, Rio de Janeiro). Mestrado: Ciência da Arte (UFF); Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio).

—

**Marilda Santanna:** Brasil, cantora e performer. Professora no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (IHAC - UFBA) e no programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da UFBA. Doutorado em Ciências Sociais e Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em História, UFBA.

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** O *Raid das Moças* é um grupo performático vocal feminino que há 20 anos vem se apresentando em várias cidades no Brasil. Nosso resumo busca mostrar, com base no último espetáculo de seu repertório, "Cultura da depressão", como um trabalho aparentemente ingênuo e inofensivo pode estar carregado de propostas críticas e conceituais que legitimam e autorizam o humor e a performance como *modus faciendi* da arte contemporânea.

**Palavras chave:** raid das moças, cultura da depressão, estética camp, paródia intertextual.

**Title:** *Raid das Moças: performance and subversive humor or when Foucault visits the popular movies of Atlantis*

**Abstract:** *The Girls' Raid* is a female vocal performance group that 20 years ago has served in various cities in Brazil. Our summary seeks to show, based on the last show of their repertoire, "Culture of depression" as a job seemingly innocent and harmless can be loaded with critical and conceptual proposals that legitimize and authorize the mood and performance as *modus faciendi* of contemporary art.

**Keywords:** raid das moças, culture of depression, camp aesthetic, intertextual parody.

## Introdução

Durante a ditadura militar no Brasil, a resistência artística não se deu exclusivamente através do engajamento de esquerda. Houve uma tendência cultural, detectada por Renato Ortiz (Ortiz, 1988) no ensaio “O popular e o nacional/Do popular nacional ao internacional popular”, que o autor nomeia de “Cultura de Depressão”. Diz o autor que:

*Cultura de Depressão com variações no irracionalismo, no misticismo, no escapismo, e sob o signo da ameaça, eis os traços essenciais que acompanham alguns setores da produção cultural brasileira a partir de 1969. (...) Declara-se espúria ou careta a esfera do político e, através de um argumento equivocado do perigo da recuperação via indústria cultural ou pelo establishment, faz-se a profissão de fé do silêncio teórico, isto é, a recusa apologética do discurso conceptualizado sobre a produção artística, sobretudo a musical. Isto tudo mesclado a um culto modernoso do nonsense, a um repúdio à pontilhação racional do discurso. Portanto, ênfase no sujeito “alienado”, que busca na droga, no misticismo ou na psicanálise, a forma de expressar sua individualidade; desarticulação do discurso, reificação da linguagem, o que equivaleria a uma desvalorização do conhecimento racional; recusa em se encarar o elemento político (Ortiz, 1988: 158).*

O presente trabalho apresentará um fenômeno cênico que, advindo da contracultura dos anos setenta viria a ser, na década de noventa e depois, alvo de fervorosas discussões e responsável por uma renovação da platéia brasileira. Híbrido por natureza e essência, o Raid das Moças em sua proposta estética apresenta em cena o pastiche, o nonsense costurado por canções consideradas brega e/ou cafona da música popular brasileira destinada às consideradas camadas populares. Com uma sonoridade que apresenta síntese da música eletrônica com baladas de cunho romântico cujos conteúdos refletem desilusões amorosas e a chamada “dor de cotovelo” alicerçada por interpretações exageradas e melodramáticas, coreografias retiradas de filmes das sessões da tarde e de dançarinas de programas de auditório, respaldada por um figurino que passeia pelo kitsch, pelos cabarés e boites gays; o grupo se debruça neste espetáculo a mapear a partir de uma linha de tempo histórico com início na década de sessenta até a atualidade a re/apresentar cada bloco como pequenos esquetes que não privilegia apenas o lado musical, mas traz ainda um forte apelo de teatralidade e humor que resulta num espetáculo cênico lúdico e interativo.

## 1. Paródia e Besteiro

Teatro Besteiro designa montagens de humor não muito exigentes que buscam antes de tudo cumplicidade com a platéia por debochar de temas cotidianos, contando com atores que não hesitam em assumir a paródia até o mais infame cabotinismo. Se a isso se incorporar temas escatológicos e uma estética voluntariamente de mal gosto e mal-acabada, estamos no caminho certo para esse começo de conversa.

Linda Hutcheon, em Uma teoria da paródia (Hutcheon, 1986) assim define a paródia: 'A paródia é pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo' (Hutcheon, 1986: 54). Versões irônicas de transcontextualização e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso a homenagem reverencial.

Flávio Marinho comenta que o espectador para usufruir do humor do espetáculo necessita de uma certa formação cultural:

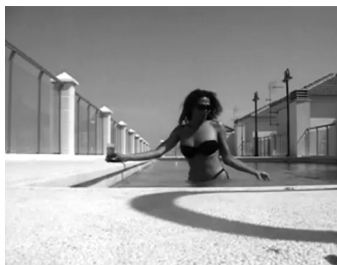
*O humor do espetáculo, no entanto requer uma certa informação cultural do espectador e, especialmente, algum conhecimento (ou vivência) teatral para melhor curtí-lo. De outra forma, corre o risco de perder grande parte dos achados cômicos. Seja como for, trata-se de espetáculo altamente recomendável que, devido ao seu caráter meio marginal, talvez estivesse melhor abrigado – e com maiores chances de sucesso em sessões de meia-noite do Cândido Mendes do que no horário vespertino do Teatro dos Quatro (Marinho, 1983: Jornal 'O Globo').*

Essa idéia esboçada por ele – a de que o espectador da peça precisa de uma certa formação teatral para melhor usufruí-la – vem ao encontro do que Affonso Romano de Sant'Anna diz a respeito da assimilação da paródia, paráfrase e estilização:

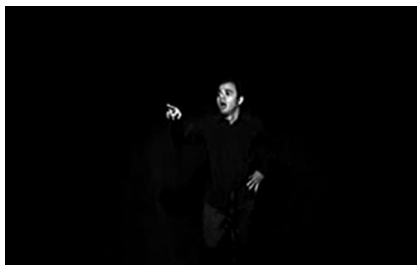
*Os conceitos de paródia, paráfrase e estilização são relativos ao leitor. Isto é: depende do receptor (...) Isto equivale a dizer, em outros termos: estilização, paráfrase e paródia (e a apropriação, que veremos proximamente) são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos (Sant'Anna, 2006: 26).*

Citamos, à guisa de exemplo, o texto que a atriz Kátia Leal fala entre a primeira parte do primeiro bloco e a segunda:





**Figura 1** – Vídeo de Luiza Marilac (s.d).



**Figura 2** – Vídeo de Raul Franco no espetáculo solo “Saída de emergência,” teatro Vanucci, no Rio de Janeiro (2008).

*Nesse verão nós decidimos reviver e recontar uma história de sucesso, decidimos ficar em Salvador, na Varanda do SESI tomando nossos bons drink (sic) nesse verão maravilhoso da Bahia e dividindo com vocês esses momentos nossos. E teve boatos que nós ainda estávamos na pior, se isso é tá na pior, poonrra! O que é dizer estar bem, né? (Thürler, 2011: original em cópia)*

Esse texto, responsável em si, por boa parte do riso do espetáculo só faz sentido para quem conhece o famoso vídeo da travesti brasileira radicada na Itália, Luiza Marilac (Figura 1).

Outro momento importante é o que a atriz Kátia Leal assume o papel da Psicopedagoga especialista em linguagem de libras e traduz a música Fico assim sem você, de Claudinho e Buchecha. Guardando algumas mudanças, inserções e releituras, o que fazemos é um processo intertextual e tropicalista como a versão que o ator Raul Franco fez para a mesma música em seu espetáculo solo “Saída de emergência”, que ficou em cartaz no teatro Vanucci, no Rio de Janeiro (Figura 2). Ainda mais radical é a cena da diversidade, em que a cantora e atriz Marilda Santanna interpreta, invocando a musa Nara Leão, uma típica Bossa Nova. Até aí, nada de muito especial se não fosse esse número uma apropriação da versão escatológica de Mc Grizante para o clássico pop “I Will Survive” de Gloria Gaynor (Figura 3).

## **2. A Estética Camp e o esteticismo escandaloso**

Foi comum durante os dias de espetáculo e frente à divulgação maciça na imprensa brasileira a dúvida sobre a identidade sexual das performers Cláudia Sisan, Kátia Leal e Marilda Santanna (Figura 4). A provocação intencional teve origem através do conceito de camp, que para nós, pode ser entendido a partir das palavras Halperin (Halperin, 2007), como uma forma de resistência



**Figura 3** – Vídeo de Mc Grizante (s.d).



**Figura 4** – Foto exclusiva de Duda Woyda para a divulgação do espetáculo *Cultura da Depressão*, 2011.

cultural que repousa sobre a consciência compartilhada de estar situado dentro de um poderoso sistema de significações sociais e sexuais. O camp, segundo o autor, resiste ao poder desse sistema de dentro dele por meio da paródia, do exagero, da amplificação, da teatralização e da explicitação de códigos tácitos de conduta – códigos cuja autoridade provém de seu privilégio de nunca ser enunciado explicitamente e, por conseguinte, de sua imunidade à crítica.

Contrastando com outras posturas, a estética camp equivale, de alguma forma, à estética gay, o aspecto camp mais marcante no espetáculo *Cultura da Depressão*, aliás, é importante lembrar que, muitas vezes, as representações estereotipadas com personagens afeminados e com uma estética camp, que, de acordo com Sontag (1987), pode ser caracterizada pela “predileção pelo inatural, pelo artifício e pelo exagero” (p.318) ou como “um certo tipo de esteticismo (...) uma maneira de ver o mundo como fenômeno estético” (p.327).

### **Conclusão**

O camp é arte que se propõe a si mesmo como séria, mas que exige, para sua recepção, uma atitude de valorização de seu artifício e exagero, sua incorporação nostálgica e intelectual do mau gosto. “Cultura da depressão” deve ser vista a partir das referências culturais a gêneros considerados inferiores na Arte que nos permite visualizar o tema da memória, a cultura de massa e uma postura kitsch frente aos objetos sobrecarregados mediante um discurso sentimental, só assim foi possível que o *Raid das moças* inserisse uma marca pessoal na experimentação autoral com modelos populares.

## Referências

- Franco, Raul (2008) *'Fico Assim Sem Você'* interpretado por Raul Franco. Gravação de mímica [Consult. 2011-12-15] Acessível <http://www.youtube.com/watch?v=YqFygccDgRg>
- Halperin, David (2007) *San Foucault. Para uma hagiografia gay*. Buenos Aires, Ediciones literales.
- Hutcheon, Linda (1985) *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- Marilac, Luiza (s.d.) Se isso é tá na pior... porrã! q q quer dizer tá bem né? Vídeo [Consult. 2011-12-15] Acessível em [http://www.youtube.com/verify\\_age?next\\_url=/watch%3Fv%3D9Gb3TWe6lCE](http://www.youtube.com/verify_age?next_url=/watch%3Fv%3D9Gb3TWe6lCE).
- Marinho, Flávio (1983) *Quem tem medo de um jogo teatral muito divertido?* Jornal O Globo. Rio de Janeiro.
- Mc Grizante, (s.d.) *Vai Wilson Vai*. Canção [Consult. 2011-12-15] Acessível em <http://www.cifras.com.br/cifra/mc-grizante/vai-wilson-vai>.
- Ortiz, Renato (1988) *O popular e o nacional – "Do popular nacional ao internacional popular"*, In: A moderna tradição brasileira, São Paulo, Brasiliense.
- Sant'anna, Affonso Romano de (2006) *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 7ª Edição.
- Sontag, Susan (1987) *Notas sobre o camp*. In: "Contra a interpretação." Porto Alegre: L&PM.
- Thürler, Djalma (2011) *Cultura da Depressão*. Salvador: original, 2011.



**Enquadramento**

MARISTELA SALVATORI

**Autores**

JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE

FERNANDO A. STRATICO

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

DAIANA SCHVARTZ

JOANA GANILHO MARQUES

# 4.-Habitar

# Habitar

MARISTELA SALVATORI

Conselho Editorial

São infinitas as possibilidades e desdobramentos da criação artística. Se, por vezes, é manifestada em obras, conceitos, transgressões, sugere fantasias, novas percepções. É, sobretudo, a falta que move e fertiliza este universo.

Tal qual uma busca atávica de completude, as instigantes obras aqui apresentadas propõe-se a habitar. Habitar o corpo e suas impressões sensoriais, ocupar/habitar espaços circundantes ou circunscritos, extrapolar paredes, invadir colunas e pisos, habitar espaços expandidos como a cidade ou mesmo espaços/bairros, fictícios.

Nas recentes instalações da brasileira Lucia Fonseca, abordadas no texto de Cláudia França, *Borracha, transparência e peso no espaço real: por um novo modo de habitar os desenhos de Lúcia Fonseca*, as formas obtidas em borracha negra ocupam/habitam o espaço, estendendo-se pelas paredes e pisos brancos da galeria, formando desenhos com força e tensão. Cláudia França utiliza o conceito ampliado de transparência a partir de Colin Rowe para tratar da resistência da matéria e da força gravitacional latente nestas formas de potência escultórica.

Daiana Schwartz, em *Elke Hering: percurso de uma escultura em transformação*, apresenta esculturas, dos anos 60 e 70, da brasileira Elke Hering. Suas obras habitam o espaço introduzindo materiais ainda pouco difundidos e trazendo, naquele momento, certa irreverência à construção tridimensional.

Os projetos intertextuais *Galerista por um dia* (2010) e *Senhores Projetos no Bairro de Gonçalo M. Tavares* (2009) são relatados por Joana Ganilho Marques no texto *Novas formas de habitar o Bairro de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos Galerista por um dia e Senhores Projetos no Bairro de Gonçalo M. Tavares*. Nestes projetos, o primeiro sob curadoria do próprio Gonçalo M. Tavares, artistas e estudantes de arquitetura foram convidados a propor modos de habitar os bairros imaginários do conhecido escritor.

Em "*Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência*" Grupo Poro, Sandra Makowiecky analisa ações deste grupo brasileiro que, atuando desde 2002, perturba e/ou surpreende o olhar distraído, instiga à reflexão e convida

a habitar/ver a cidade de formas inusitadas. Sugerindo ações de deriva o grupo também estimula a participação dos transeuntes, tornando-os coautores das ações propostas.

No artigo *A relação corpo/objeto e o discurso poético das proposições de Lygia Clark*, Fernando A. Stratico aborda algumas de suas proposições a partir do conceito de hiperrealidade de Baudrillard. A partir deste período (anos 60 e 70), os trabalhos desta artista - seminal na arte brasileira - convidavam a habitar o corpo e/ou suas percepções sensoriais e dirigiam-se paulatinamente a experiências com fins terapêuticos.

A criação artística pode seduzir, envolver. Pode ser provocadora, errática e mesmo (por que não?) incômoda. Ponderando o sujeito de Lacan, marcado pelo sentimento de falta gerado pelas dicotomias resultantes do processo de desenvolvimento biossocial e em eterna e compulsiva busca de retorno à unicidade através da perseguição de objetos simbólicos que supostamente supririam sua perda original, impulsionado pelo desejo de amor e reconhecimento do outro, habitar poderia manifestar uma incessante busca. Descortinam-se aqui algumas leituras.

# "Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência": Grupo Poro

JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE

Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atualmente é mestranda na linha de História e Teoria em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC (PPGAV/UDESC).

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Grupo Poro, formado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, através de suas propostas buscam apontar as sutilezas do urbano e tornar visíveis aspectos que a sociedade contemporânea escondeu ou esqueceu. Poro possibilita uma nova vivência, um novo olhar para a cidade. Um olhar com calma, um olhar nos detalhes. Torná-la sua a partir de imagens absurdas. Construir uma memória, uma narrativa à parte do real e, assim, torná-la real.

**Palavras chave:** Poro, cidade, intervenção urbana, memória.

**Title:** *Poro Group: "any similarity with real facts are mere coincidence"*

**Abstract:** Poro group is composed by Brígida Campbell and Marcelo Terça-Nada! and aims to point out the subtleties of the urban environment through their proposals, unveiling hidden aspects that were long forgotten by the contemporary society. Poro allows a new experience, a new gaze into the city. A slow gaze, a gaze into the details. The city is assimilated through absurd images. Memories are built, fictional narratives made real by their surrealness.

**Keywords:** Poro, city, urban intervention, memory.

## Introdução

O grupo *Poro* é formado pela dupla de artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, que atuam desde 2002 com trabalhos de panfletagem, intervenções urbanas e cartazes, nos quais procuram apontar as sutilezas do urbano tornando, assim, visíveis aspectos que a sociedade contemporânea escondeu ou esqueceu. Com suas ações, a dupla busca uma reflexão acerca da cidade, dos problemas do excesso de imagem, da banalização da comunicação, do ritmo



desenfreado das multidões de pedestres. Através de suas ações, eles propõem que os transeuntes estabeleçam novas relações com o espaço público, que observem, através dos pequenos desvios, das pequenas inserções na paisagem, vivenciando-a e recriando-a constantemente.

### **Efemeridade compartilhada**

Com propostas simples, *Poro* dilui a autoria tornando-a compartilhada – os artistas acreditam e sempre incentivam a participação espontânea de outras pessoas para realizarem suas ações em outros contextos -, o grupo passa, então, a ser formado por muitos outros na medida em que os trabalhos exijam maior ou menor participação (algumas ações podem ser feitas de forma solitária). Assim como suas propostas de ocupação da paisagem são efêmeras, o grupo aumenta e dilui-se com o passar do tempo. Segundo eles,

*Queremos gerar espaço de encantamento, suspensão e desvio. Fazer com que o sutil, o efêmero, apareça em gotas na cidade acelerada, que é cada vez mais levada a uma verticalização árida, ao concreto e ao asfalto, em suas pistas duplicadas e sem árvores (temos certeza de que a cidade não precisa ser assim)* (Campbell; Terça-Nada!, 2011: 7)

Com essa possibilidade para participação de outras pessoas, as propostas de *Poro* são sempre re-significadas, assim como é a memória, - móvel e dinâmica (Bergson, 2006) - são suas ações nos espaços urbanos pensadas para durar 1 hora, algumas semanas, alguns meses, mas sempre com o intuito de provocar os pedestres desavisados e torná-los co-autores não intencionais.

### **Um “respiro” ao olhar**

Através de suas intervenções, a dupla procura uma relação com a paisagem urbana através de ações efêmeras. Partindo dos conceitos trabalhados por Michel de Certeau (2008), o grupo propõe a transformação do *lugar*, que possui uma ordem pré-estabelecida e estática, em *espaço*, que é móvel; segundo o autor, é o lugar praticado pelos transeuntes ‘ordinários’ através de uma vivência, que pode ser tanto suscitada por uma memória pessoal diante desse novo espaço, como por uma memória do próprio lugar que até então estava esquecida. É a possibilidade do invisível tornar-se visível e significativo.

Suas ações são como retratos do que foi, ou do que deveria ser a paisagem urbana em algum momento do passado real ou do passado inventado a partir das memórias, lembranças passadas, das percepções presentes que se mesclam.

Os trabalhos da dupla incluem frases indicativas, panfletos e lambes-lambes



**Figura 1** – Grupo Poro, *Faixas de anti-sinalização*, Belo Horizonte, MG, Brasil (2009).

que procuram quebrar a rotina da cidade. Entre essas ações podemos citar ‘Perca tempo,’ realizada em 2010, na cidade de Belo Horizonte, que consistia em abrir faixas nos cruzamentos, enquanto o sinal de trânsito estivesse fechado, e distribuir panfletos. Como parte da ação, existia também uma banca, onde as pessoas curiosas quanto à performance poderiam receber informações de como perder tempo através dos panfletos: ‘10 maneiras de perder tempo’ e ‘+10 maneiras incríveis de perder tempo.’ Algumas maneiras sugeridas para perder tempo eram: acompanhar o caminho das formigas; escutar música; desenhar uma laranja; procurar desenhos em nuvens; fazer listas de coisas improváveis; dormir de tarde; observar o movimento das folhas nas árvores.

Suas propostas consistem em instruções de ações bem simples, mas que suspendem o pedestre ‘ordinário,’ por exemplo, quando se depara com a frase: ‘Assista sua máquina de lavar como se fosse um vídeo’ (Figura 1), em vez de uma propaganda política ou de qualquer outra coisa a que está acostumado.

A paisagem urbana está cheia de simulacros, ou seja, está com excesso de imagens vazias de significação. Os transeuntes não conseguem mais observar atentamente a paisagem que se modifica constantemente. O que existe é um



**Figura 2** – Grupo Poro, *Azulejos de papel*,  
diversas cidades (desde 2008).

**Figura 3** – Grupo Poro, *Folhas de ouro*,  
Belo Horizonte, MG e São Carlos, SP,  
Brasil (2002).

movimento desordenado das pessoas, um movimento de uma massa informe que nem sequer mais sabe onde vive ou consegue efetivamente vivenciar/experimentar a cidade. O grupo *Poro* tenta resgatar essa memória dos lugares, torná-los vistos e vivenciados, torná-los espaços.

### A paisagem inventada

Simon Schama nos coloca que, 'o poder da arte é o poder da surpresa perturbadora' (Schama, 2010: 11). *Poro* busca essa 'surpresa perturbadora' nos distraídos, nos 'pedestres ordinários' que de repente se deparam com imagens, objetos estranhos no meio do caminho e que fazem com que as pessoas pensem acerca disso, se perguntem se aquilo é possível ou não, se é uma ilusão ou é real. São ações que procuram confundir-se com o real, mas ao mesmo tempo gritam 'não somos verdadeiras,' 'não acreditem em nós.'

A dupla convoca o espectador/pedestre passivo a vivenciar a cidade de outras formas ou, simplesmente, observá-la com outros olhos, dando a ele seu tempo, pois o olhar, na contemporaneidade, não possui mais tempo para olhar a cidade.

Através de pequenas inserções de imagens ou objetos dentro da paisagem, que se transformam em *punctums* para o observador atento, o grupo permite que o detalhe, o insignificante, possa nos surpreender, dando-nos assim, a visão do todo. No detalhe podemos ter a paisagem e sua memória como um todo, apenas através de suas ações simples que enganam nosso olhar.

E as ações que enganam nosso olhar são: 'Azulejos de papel' (Figura 2), lambe-lambes no formato de azulejos reais com 15x15 cm instalados em fachadas de casas abandonadas, muros caindo, calçadas, que passam a sofrer a ação do tempo, assim como a superfície na qual essas imagens foram instaladas.

Assim como os azulejos de papel, que se camuflam na paisagem urbana, confundindo a história real com uma história inventada, são as 'Folhas de ouro' (Figura 3), compostas por folhas secas pintadas de dourado e colocadas novamente nas árvores.

*Poro* quer que acreditemos que esses simples objetos, lambe-lambes colados nas paredes, tornaram-se reais e verdadeiros, que fazem parte da paisagem urbana, como se sempre estivessem ali.

Azulejos que se confundem com os reais, falsos azulejos de papel, que irão se desgastar, descolar, rasgar, enganar o olhar daquele transeunte que acha que já viu tudo e que não consegue mais diferenciar nenhuma imagem por estar com o olhar sem tempo. Mas aquele que flana pela cidade, que perde tempo olhando o desgaste do muro, a movimentação das folhas das árvores, percebe que há algo errado. Mesmo que se engane por um curto período, o crime já foi cometido e não há mais volta. Agora ele é obrigado a parar e prestar atenção a

sua volta, a pensar, seu caminho foi perturbado e agora ele precisa perder tempo para poder continuar.

### Ilusões próximas ao real

*Poro* apenas propõe, cabendo a nós inventar novas paisagens e memórias, que serão compartilhadas com outras através de detalhes imperceptíveis. Somente um *flâneur* descuidado perceberá essa incongruência do que é ou não verdade, e no seu descuido perceberá a ironia da paisagem.

A dupla possibilita uma nova vivência, um novo olhar para a cidade. Um olhar com calma, um olhar nos detalhes. Torná-la ‘caseira’ de forma lenta. Torná-la sua a partir de imagens absurdas, construindo uma memória, uma narrativa à parte do real e, assim, tornando-a real. Como Italo Calvino coloca no seu livro *As cidades invisíveis*:

*Eu também imaginei um modelo de cidade do qual extraio todas as outras – respondeu Marco – É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contra-sensos. Se uma cidade assim é o que há de mais improvável, diminuindo o número dos elementos anormais aumenta a probabilidade de que a cidade realmente exista. Portanto, basta subtrair as exceções ao meu modelo e em qualquer direção que eu vá sempre me encontrarei diante de uma cidade que, apesar de sempre por causa das exceções, existe. Mas não posso conduzir a minha operação além de um certo limite: obteria cidades verossímeis demais para serem verdadeiras. (Calvino, 2009: 67)*

E *Poro*, em mais uma ação em forma de cartaz nos coloca: ‘Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência.’

### Referências

- Bergson, Henri (2006) *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-2341-0
- Campbell, Brígida; Terça-Nada!, Marcelo (org) (2011) *Intervalo, Respiro, Pequenos deslocamentos: Ações poéticas do Poro*. São Paulo: Radical Livros. ISBN: 978-85-98600-14-7.
- Certeau, Michel de (2008) *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 14 ed. Petrópolis, RJ: Vozes. ISBN: 978-85-326-1148-2

# A relação corpo/objeto e o discurso poético das proposições de Lygia Clark

FERNANDO A. STRATICO

Brasil, ator, diretor. Graduação em educação artística, habilitação em artes plásticas. Professor no departamento de Música e Teatro, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise da relação corpo/objeto presente nas proposições de Lygia Clark. Como material de suporte, tomamos os próprios textos de Clark, e também o conceito de hiperrealidade apresentado por Baudrillard, de modo a demonstrar que o objeto da proposição – por suas qualidades intrínsecas – é desencadeador de estados físicos e psíquicos, sendo o centro irradiador que desperta o ato – a ação corporal – e o encontro com outro.

**Palavras chave:** Lygia Clark, proposições, hiperrealidade.

**Title:** *The relation body/object and the poetic speech on Lygia Clark work*

**Abstract:** This paper presents an analysis on the relationship between the body and the object of Lygia Clark's propositions. As support material we take Clark's own texts, and also the concept of hyperreality developed by Baudrillard, in order to demonstrate that the object, by its intrinsic qualities, is the generating centre of physical and psychical states which awaken the act – the bodily action – and the encounter with the other.

**Keywords:** Lygia Clark, propositions, hyperreality.

## Introdução

Lygia Clark, artista brasileira, nascida na cidade de Belo Horizonte, em 1920, iniciou-se nas artes, no ano de 1947, sob a orientação de Burle Marx. No ano de 1950 viaja para Paris, onde estudou com Léger, Dobrinsky e Arpad Zenes. Em 1954, engajou-se com o Grupo Frente, cuja perspectiva situava-se na pesquisa radicalmente abstrata e construtivista. Suas incursões pela pintura e escultura a levaram ao reconhecimento de seu trabalho, como um dos mais significativos nomes do Concretismo. Fases posteriores caracterizaram uma artista em constante transformação de si mesma. A fase das proposições substituiu

a investigação concreta, e posteriormente é abandonada em função de seu trabalho com os objetos relacionais, experiência esta calcada na terapia.

No início dos anos sessenta, Lygia Clark, passou a concentrar seu interesse e atenção sobre o que ela chamou de proposições. Ao invés de obras elaboradas para o consumo, como eram suas esculturas “Bichos”, feitas para serem contempladas ou manipuladas pelo espectador, Clark passou a propor obras que existiam unicamente por meio das ações dos espectadores. Tais proposições consistiam em ações realizadas com objetos, geralmente industrializados. Este estudo apresenta uma análise crítica voltada para a relação corporal estabelecida entre os participantes das proposições e os objetos escolhidos por Clark. Nosso intuito é evidenciar, além do resgate da nostalgia do corpo, como propunha Clark, também o resgate do sentido do objeto para o corpo e para o eu. Evidenciamos também o quanto Clark foi pioneira ao desenvolver uma poética que se fundava na relação com o Outro. O objeto, na obra propositiva de Clark é um elo que une a artista a outros sujeitos.

### 1. O Ato da Proposição

Na tentativa de explicar as ações que acontecem no momento da proposição, Clark elaborou com esmero um pensamento que se voltava para o ato. Para ela, o ser humano é uma ‘totalidade espaço-temporal’. O ato imanente tem a capacidade que fazer com que ultrapassemos o limite temporal. De acordo com Clark, as ações imediatas de uma proposição fazem com que o passado, o presente e o futuro se misturem. Clark fala sobre a percepção de um tempo absoluto que incorporaria o que estaria sendo derivado do ato em si. No ato da proposição, afirma a artista, não existe distância entre o passado e o presente. Estas dimensões de nossa psiquê estariam fundidas, e assim percebidas no momento do ato instantâneo da proposição (Clark, 1980: 24). Clark salienta também que o ato não é renovável, a repetição de uma proposição ou ato seria a configuração de uma outra significação. Nenhum traço da percepção passada poderia estar presente em uma repetição. Conforme Clark:

*Só o instante do ato é vida. Por natureza, o ato contém em si mesmo seu próprio excesso, seu próprio vir-a-ser. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência já é ser no passado. A percepção bruta do ato é o futuro de se fazer. O passado e o futuro estão implicados no presente-agora do ato (Clark, 1980: 27).*

A intenção que antecede ao ato é a de despertar a nostalgia do corpo, a qual diz respeito, em nossa visão, à triste memória, e estado de melancolia de um corpo

fragmentado que busca sentir-se um todo, busca redescobrir-se (Clark, 1975: 2).

Caminhando (1964) é uma das primeiras proposições de Clark. Nesta obra, estão em jogo, o ato e a nostalgia do corpo. Sua instrução verbal propõe que uma fita de Möbius (em papel) – a expressão matemática do infinito – seja cortada longitudinalmente com uma tesoura, até que se acabe o percurso da tesoura e do corte. Conforme Clark, Caminhando é uma proposição destinada àqueles cujo trabalho perdeu toda a expressividade – o diálogo do artesão com sua obra. Clark argumenta que as relações com o trabalho foram destituídas da expressividade, de modo que o trabalho tornou-se estranho ao ser humano. Clark supunha ser necessário, portanto, que se buscasse redescobrir o próprio gesto que contem uma nova significação. Porém, para que isto acontecesse seria necessário que houvesse algo mais além da manipulação de objetos e participação do espectador. Conforme Clark, há uma necessidade em que “a obra se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor” (Clark, 1980: 27).

De acordo com Clark, a importância de Caminhando está no ato de cortar, e não exatamente na fita. Quando a experiência se acaba a fita é jogada fora, restando apenas o ato do corte e a imanência deste ato. Para Clark o novo conceito de imanência foi “a coisa mais importante que o Caminhando lhe trouxe” (Clark, 1968). Nas palavras de Clark:

*A primeira vez que cortei o Caminhando, vivi um ritual muito significativo. E eu desejo que esta mesma ação seja vivida com a máxima intensidade pelos participantes futuros. É preciso que ela seja puramente gratuita e que ninguém procure saber – quando estiver cortando – o que vai ser cortado a seguir ou o que já foi talhado antes (Clark, 1980: 27).*

Embora Clark tanto enfatize a importância do ato em detrimento do objeto em si, gostaríamos de destacar o papel propulsor e catalisador dos objetos e materiais de suas proposições. A imanência do ato, ou seja a experiência pura de um ato comprometido unicamente com a ação presente, só é possível pelas qualidades emanadas dos objetos. Cada material escolhido por Clark traz consigo uma potência expressiva e também sensitiva. Textura, temperatura, flexibilidade, durabilidade, cor, cheiro são algumas das qualidades dos materiais, as quais fazem emanar, no ato, energias e estados específicos. Não é um mero acaso, que Clark passava longos períodos apenas em busca de materiais. A folha plástica, fina e flexível, esteve presente em várias de suas instalações e proposições:

*Estou numa fase de doido. Trabalhando como uma maluca, comprando*



*plástico que é baratíssimo, catando pedras nas ruas, ajuntando aqueles sacos vazios e felicíssima! Acho que é a primeira vez que estou num tal estado depois da descoberta do Bicho* (Figueiredo, 1998: 142)

Embora o ato em si, esvanecendo no tempo e no espaço, fosse o objetivo maior contido em suas propostas, era do objeto que emanavam estados corporais específicos, e sem tais objetos não seria possível despertar e fazer explodir a energia corporal e psíquica entre os participantes. Não podemos esquecer também que o material e objeto utilizado nas proposições eram também signos carregados de sentidos e conexões ideológicas. Assim como a fita de Möbius está plena de sentidos e pensamentos, outros materiais como o plástico e a borracha estão repletos de conteúdos aos quais somos remetidos mesmo inconscientemente. Invertendo a relação com os materiais que são fundamentais para a sociedade de consumo, Clark apresenta uma relação do não-trabalho, do não consumo, da não-utilidade. Neste sentido, Clark toca no que Jean Baudrillard veio a chamar de hiperrealidade – uma realidade social na qual perdemos a relação direta com os objetos, uma vez que estes deixaram de ser feitos para a utilização, sendo construídos e consumidos apenas como significação.

De acordo com Baudrillard a concepção tradicional de signo como um elo entre o significante e significado, que refere-se a um conceito, não é mais possível, porque as representações da realidade foram tomadas por uma interminável sequência de representações da realidade (Baudrillard, 1992: 179). O signo não situa o sujeito em relação a uma representação da realidade; o signo refere-se a outro signo, a outra significação, e assim sucessivamente.

Esta avalanche de signos, de acordo com Baudrillard, está presente no âmbito da vida diária, bem como na ciência, na arte, na tecnologia, na religião, na linguagem, etc. É provável que isto seja o resultado da sociedade de consumo em que vivemos, na qual o objeto de consumo é o resultado da reprodução constante de significações. O objeto deixou de possuir um elo com a realidade de seu próprio uso e utilidade, porque agora ele está além da realidade, habitando, assim, a esfera das significações (Baudrillard, 1992: 10-28)).

Atentos à crítica à sociedade de consumo, Lygia Clark, assim como Hélio Oiticica “sabotavam” o ciclo consumista e hiperreal presente até mesmo nas galerias de arte. As referências a Herbert Marcuse são muitas, e estão ligadas a um sentido de “marginalidade”, principalmente na obra de Oiticica. Porém, diante da hiperrealidade – uma sociedade em que os objetos é que significam e dão valor à pessoa humana – Clark contrapõe e encara esta realidade com propostas de ações que devolvem um sentido perdido do corpo e de seu posicionamento

no tempo e no espaço. No centro destas ações está o objeto, que se torna propulsor de energias físicas e psíquicas e também aglutinador e ponto de encontro entre as pessoas. Em *Baba Antropofágica* (1973), por exemplo, toda a energia psíquica e física dos participantes é gerada por fios de carretéis que são retirados da boca dos participantes, que embebidos em saliva são deixados cair sobre o rosto e corpo de um outro que está deitado. A substância da vida vai, assim, sendo derramada, ou dada para aquele que, passivamente, a recebe. Como em todas as proposições, Clark faz a instrução lingüística para a ação que deve ser desempenhada (performada) pelos participantes. Mas ela própria não enfatiza o valor do objeto que centraliza a ação. Clark concentra-se em abordar uma espécie de "perda da substância" (Milliet, 1992: 139). Porém, sem os fios que primeiramente são colocados na boca, e posteriormente retirados como uma seda de aranha, sem a concretude do material e seus significados embutidos, não seriam possíveis nenhuma das ações e dimensões alcançadas. Portanto, há nestes fios (assim como na fita de Möbius, tesoura, etc) um potencial que age em dois sentidos fundamentais: o corpo do participante e a relação com o outro. O objeto possui a capacidade de ser símbolo, metáfora - como evoca Clark em suas proposições e também a capacidade de ser resgate de dimensões perdidas ou esquecidas do corpo, que se revela no encontro com o outro, que do mesmo modo se relaciona com o objeto.

Embora as proposições incluam a participação do outro, Clark ainda preserva os processos solitários de elaboração e criação, nos moldes em que são articulados pela maioria dos artistas. Ainda são seus estes processos, e deles ela não chega a abrir mão. Clark reconhece, no entanto, que seus processos dizem respeito a um compartilhar da obra, sendo que o objeto, os materiais por ela escolhidos, agem como pontes entre a sua corporalidade e a daqueles que a artista almeja tocar.

### **Considerações finais**

Nossa reflexão, voltada para as proposições, tomou como exemplos-chaves as obras *Caminhando* e *Baba Antropofágica* e indica que a experiência de Clark com objetos e materiais delineia uma poética do corpo que está intimamente ligada à poética do objeto cotidiano. Clark rompe com a relação costumeira mantida em relação ao universo material, e estabelece uma nova relação com o mundo dos objetos. Tal relação restitui um sentido de unidade com o mundo físico, e também com o outro. O objeto na obra de Clark situa-se, portanto, como centro da experiência, por ser ele a potência geradora do encontro. Esta perspectiva pioneira de Clark repercute fortemente nos inúmeros trabalhos da atualidade, que, do mesmo modo, fundamentam-se em poéticas que dependem do objeto cotidiano e também do encontro com o outro para existir.

## **Referências**

Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. London: Polity Press. ISBN: 080474273-1.

Clark, Lygia (1980) *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio: FUNARTE. Sem ISBN.

Clark, Lygia (1975) "Da supressão do objeto (Anotações)". Catálogo da Fundação Antoni Tàpie, trad. e aquivo da A. C. O Mundo de Lygia Clark. *Navilouca*.

Rio de Janeiro.

Clark, Lygia (1968) 'Lygia Clark e a Proposição da Imanência.' *Jornal do Brasil*. Rio: 06/01/68

Figueiredo, Luciano (ed) (1998) *Lygia Clark – Hélio Oiticica – Cartas – 1964-74*. Rio: Editora UFRJ. ISBN 85-71081913

Milliet, Maria Alice (1992) *Lygia Clark: Obra Trajeto*. São Paulo: EDUSP. ISBN 85-314-0064-3

# Borracha, transparência e peso no espaço real: por um novo modo de habitar os desenhos de Lúcia Fonseca

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

Brasil, artista visual e professora na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Estado de Minas Gerais). Doutorado: Artes / Poéticas Visuais, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado: Artes Visuais / Poéticas Visuais, Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduação: Artes Plásticas, Desenho e Escultura, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Análise de desenhos de Lúcia Fonseca, artista brasileira. São borrachas vulcanizadas pretas que dialogam mais efetivamente com o espaço real. Meu raciocínio vai à busca de valores reveladores da potência escultórica de tais desenhos. Aproximo esses trabalhos com experimentações de Richard Serra e Robert Morris, realizadas com materiais flexíveis, em que havia uma preocupação com o tectonismo da matéria (Serra) e um interesse pela multiplicidade de situações formais (Morris).

**Palavras chave:** peso, presentidade, desenho contemporâneo.

**Title:** *Rubber, transparency and weight in the real space: towards a new way of inhabiting Lúcia Fonseca's drawings*

**Abstract:** Text about Lucia Fonseca drawings, Brazilian artist. Black vulcanized rubbers establish effective dialogue with real space. My text explores sculptural potency of her drawings with this material. I also bring them near Richard Serra and Robert Morris experiments with flexible materials. These experiments reveal their concerns with tectonism of matter (Serra) and multiplicity of formal situations (Morris).

**Keywords:** weight, presentness, contemporary drawing.

## Considerações iniciais

Apresento alguns dos trabalhos mais recentes da artista plástica brasileira Lúcia Fonseca, recortes e composições com borrachas vulcanizadas pretas. Lúcia é natural de Campinas (SP), doutora em Comunicação e Semiótica

pela PUC/SP e professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Este texto decorre de minha experiência como curadora de sua exposição individual “Habitar o espaço”, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Campinas José Pancetti – MACC - realizada entre 16 de novembro e 11 de dezembro de 2011.

Em seus trabalhos anteriores, desenhos sobre papel, havia em alguns deles quase que um procedimento similar às gravuras em maneira negra, já que o eixo operacional era o escurecimento do suporte para então criar zonas de luz, gerando o “branco” como acontecimento. Ao escrever sobre os mesmos, eu apontava sobre a presença de uma escuridão, espécie de “noite profunda” que era a base mesma do suporte, sobre a qual a artista ia dilapidando, em camadas sucessivas, “*momentos de luz silente*”, os quais “*ilumina[va]m o suficiente para apenas vislumbrarmos formas reconhecíveis dentro daqueles blocos de noite*”.

Ainda tendo como mirada aqueles desenhos, concluía refletindo que a poética de Lúcia Fonseca seria o enfrentamento do branco e do silêncio inicial do suporte, ao mesmo tempo em que o desenho era também uma construção sucessiva de “blocos de noite” para que ela pudesse, nesse trabalho de escurecer seu mundo de papel, redescobrir o branco, para fazer da totalidade da noite espessa, outros blocos: nuvens de chumbo. Ora, nuvens de chumbo são imagens mentais que podem metaforizar a angústia, mas podem também se relacionar ao peso. Tensão existente entre a força gravitacional e a condição de suspensão no ar, do ser nuvem. A série que ora se apresenta é um enfrentamento do peso físico. Para tal, é importante pensarmos nas operações da artista sobre o suporte. Meu raciocínio na construção desse texto passa pelo suporte como corpo e matéria e me faz pensar se essa nova série de “desenhos” de Lúcia Fonseca não nos revelaria a potência escultórica de suas preocupações poéticas.

### 1. Suporte e Transparência

É muito comum aos desenhistas pensarem que o desenho começa no momento em que os instrumentos gráficos tocam o espaço do papel. Parece haver nisso a ideia de que a ação de traçar é o elemento que funda uma visualidade, ou mesmo de que o corpo do artista se apresenta como figura ou por meio de sua gestualidade. Há um corpo anterior que recebe o traço, o corpo do suporte. Corpo que em muitos momentos foi percebido em sua transparência, como aquilo que permite a visualidade de outra coisa. Corpo anterior como vidro transparente pelo qual se olha, e não *para* o qual se olha.

É necessário que ampliemos nosso conceito de “transparência”. Para Colin Rowe (1985: 54-5), a transparência é um termo abrangente, podendo assumir diversas significações. Assim, temos a transparência como (1) “*busca constante*



**Figura 1** – Lúcia Fonseca, Composição de borracha vulcanizada no chão, MACC Campinas (2011). Fonte: própria.



**Figura 2** – Lúcia Fonseca. Detalhe de espalhamento de borracha vulcanizada no chão, MACC Campinas (2011). Fonte: própria.

[do intelecto] *de tudo aquilo que deveria ser facilmente detectado*”, como (2) condição física de determinadas matérias que permitem passar a luz para outro meio. A transparência também é entendida como (3) qualidade de caráter, opção pela sinceridade e ausência de dissimulação. Para o entendimento desse texto, trabalhamos com o conceito nos sentidos de clareza de raciocínio e postura ética, dentro das postulações de Rowe.

Munida de tais referências para o conceito de transparência, refiro-me então à escolha e presença do suporte no mundo, como corpo primeiro com o qual o corpo do artista trabalha. A corporeidade do suporte fica ainda mais clara quando a artista investiga placas pretas de borracha vulcanizada. Elas lhe fornecem extensão, espessura, cor, maleabilidade, cheiro e peso (Figuras 1 e 2).

Não há como não se olhar para elas. A artista tem de lidar com várias características do material “antes” de começar seus “desenhos”: carregar as placas - experimentar o peso físico do material, ao mesmo tempo do peso visual - prevenir-se das manchas de graxa, organizar espaços de guarda e de manipulação das placas, conviver com o cheiro da borracha. Conviver não mais com “blocos de noite” *construídos* por seus gestos gráficos, mas com “noites” pré-existentes, enroladas e envolvidas em seu mistério intrínseco de ocultarem sua formatividade - pois nessa latência são apenas manchas pretas e informes.

Ao lado da desenhista que se empenhava ao máximo em conservar a planura e alvura de seus suportes intocados - talvez Lúcia se pegue pensando que agora cabe vez à desenhista que compreende que o ser do plano de borracha seja um ser recolhido, envolvido, acostumado a uma invisibilidade que agora grita com sua “presença” no cotidiano da artista. Ou talvez perceba que a “nova”



**Figura 3** – Lúcia Fonseca, Composições com borrachas vulcanizadas, MACC Campinas (2011). Fonte: própria.

série é uma deliberação em se trabalhar com a Física no interior do Desenho.

Essa condição do suporte – placas enroladas – passa a ser percebida também como potência para “situações formais”. Ou seja: a artista executa no plano da borracha vários cortes que produzem manchas e linhas negras, unidades que em conjunto produzem texturas e outras composições. Mas há também fragmentos longos de placa enrolada em diversos tamanhos. Consubstanciam volumes de alturas diversas, mas sempre sujeitos ao peso do próprio material. A artista também constrói estruturas rígidas (Figuras 3 e 4), suportes metálicos para suspender linhas e manchas, numa busca de tectonismo para o próprio desenho no espaço real.

Quando me refiro a “situações formais”, isso se dá pela submissão do material à força gravitacional. Mesmo que Lúcia faça um percurso com uma linha de borracha no espaço real, levantando-a em alguns momentos, dependurando-a em algum suporte, ou mesmo construindo sobreposições de rolos, os resultados formais não são absolutamente estáveis, porque o peso das borrachas introduz graus de entropia nas composições, o que as torna vinculadas não mais a um conceito de forma como da ordem do estável e do constante.

Essas novas situações remetem a algumas experiências de Robert Morris e Richard Serra, a partir de 1967. Robert Morris formula o conceito de “anti-forma”



**Figura 4** – Lúcia Fonseca, Composições com borrachas vulcanizadas, MACC Campinas (2011). Fonte: própria.

durante experimentações com materiais moles como o feltro e com disposições espaciais aleatórias e desordenadas. Morris está atento às oposições entre o caráter bem-construído e o não-construído, em uma obra de arte. O conjunto do que o homem construiu para fazer oposição à ação gravitacional – o emprego do mármore e do bronze, por exemplo, pertence ao domínio do bem-construído, da “forma”. A “anti-forma” seria o pólo oposto, em que o desejo de formar sucumbe à inexorabilidade da gravidade.

Richard Serra, por sua vez, insiste no tectonismo, mesmo com grossas borrachas galvanizadas, dependurando-as em paredes, ou içando-as parcialmente. Nessas ações, o artista percebe a força gravitacional como elemento desestabilizador da noção de uma forma estável. Serra refere-se a uma “transparência” no trabalho, não mais somente como a apresentação das operações que o constituem, mas preocupando-se em tornar “transparente” a força gravitacional como partícipe daquela visualidade.

*Tenho constantemente tentado tornar a tectônica transparente, não como um imperativo ético ou lógico, mas como um assunto no senso comum da*



*construção. Princípios de construção que satisfazem sua função sob dadas limitações estão abertos à inspeção de qualquer um* (Serra, 2004: 50-1).

Assim, na lida com o peso físico e outras características do material escolhido, na escolha entre deixar que a força da gravidade estabeleça a imobilidade final das coisas e experimentar momentos de resistência a essa força, os trabalhos resultantes passam a estabelecer intensas conversas com o espaço real. Existe então um alto valor para a experimentação, no sentido de resgate de uma “presentidade” da forma.

Robert Morris escreve sobre a presentidade no campo da experiência subjetiva, afirmando que o “*espaço real não é experimentado a não ser no tempo real.*” (Morris, 1978/2006: 404). Morris afirma isso no seio de uma discussão sobre as diferenças de subjetividade na experiência real (“experiências do tipo eu”, consideradas como o sujeito lidando com o espaço e o tempo reais) e na experiência memorialista, quando destacamos o objeto lembrado de seu contexto espacial, generalizando-o e estatizando-o (a “modalidade mim”, em que o sujeito lida com o dado retrospectivo e que é representável). Um desenho projetivo é da ordem dessa experiência memorialista, por conta do valor mental dessa representação. Mas ao chamar a atenção para experiências de presentidade, Morris quer co-estender o objeto ao espaço real e ao tempo imediato. Por meio desse pensamento, percebemos em que medida o desenho como projeto ou outra maneira de antecipação revelam sua impotência diante do “peso” da realidade palpável. Os projetos têm validade para orientações genéricas. Mas a dinâmica interna da forma, essa é um mistério que só se revela na manipulação e jogo das formas, no equilíbrio precário com o qual se impõem.

Isso me ficou muito claro quando Lúcia Fonseca abandonou estudos em papel e partiu para uma maquete do Museu (MACC). As borrachas pequenas, proporcionalmente reduzidas, permitiram configurações que não foram garantidas na escala real. A partir dessas constatações, um acordo tácito estabelecido entre as borrachas e a artista foi o de que o espaço do museu teria de se transformar em espaço de trabalho - em espaço de atelier - já que convencionalmente, é no espaço do atelier que se experimentam possibilidades, que há o espaço para o erro e para as tentativas. Lúcia Fonseca “habitou” o museu/atelier durante o tempo de sua exposição, compondo novas situações formais com as borrachas. Isso garantiu um dinamismo ainda maior ao que já se percebia no espaço real, pois as condições físicas ditavam o estabelecimento das diferenças.

### **Considerações finais**

Trabalhar com as borrachas abriu a prerrogativa para outra transparência: o

enfrentamento da matéria com a realidade do espaço e tempo reais. Uma transparência do tipo "espaço em obra" (Tassinari, 2001), gerando diálogo da obra com o mundo, aliou-se à transparência da gravidade para fornecerem o jogo da performatividade da matéria em *situações* composicionais.

Compreende-se que o ato de habitar trabalhos artísticos no espaço expositivo, no caso de Lúcia Fonseca, merece vários "modos". O modo com que a borracha vulcanizada se comportou como corpo flexível determinou o modo de atuação do corpo da artista, imprimindo ao espaço do museu um modo poético, dado na constante reconfiguração das placas. Todos esses modos, por sua vez, desembocaram no corpo do espectador, que percorreu e experimentou o diálogo das matérias, das situações formais, da transparência das soluções artísticas, consubstanciando um modo de habitar que foi só seu.

### **Referências**

Morris, Robert (2006) "O tempo presente do espaço" (1978). In: Ferreira, G.; Cotrim, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.

Rowe, Colin (2005) "Transparência literal e fenomenal". *Gávea*, Rio de Janeiro,

PUCRJ, n.º2, setembro 1985.

Serra, Richard. "Questions, contradictions, solutions: early work". In: SERRA et alli. *The matter of time*. Bilbao: Guggenheim Museum.

Tassinari, Alberto (2001) *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify.

# Elke Hering: percurso de uma escultura em transformação

DAIANA SCHVARTZ

Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo aborda a produção da artista brasileira Elke Hering entre as décadas de 1960 e 1970. Neste período, a artista possui uma ampla produção de trabalhos tridimensionais ao experimentar novos materiais e conceitos que inovaram as possibilidades artísticas na segunda metade do século XX.

**Palavras chave:** Elke Hering, escultura, processo de criação.

**Title:** *Elke Hering: pathway of a sculpture in transformation*

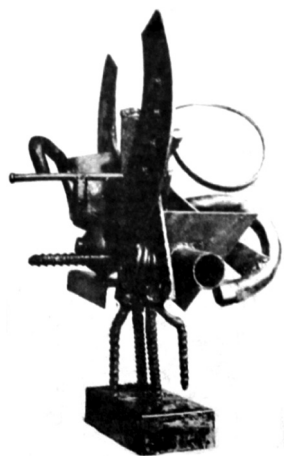
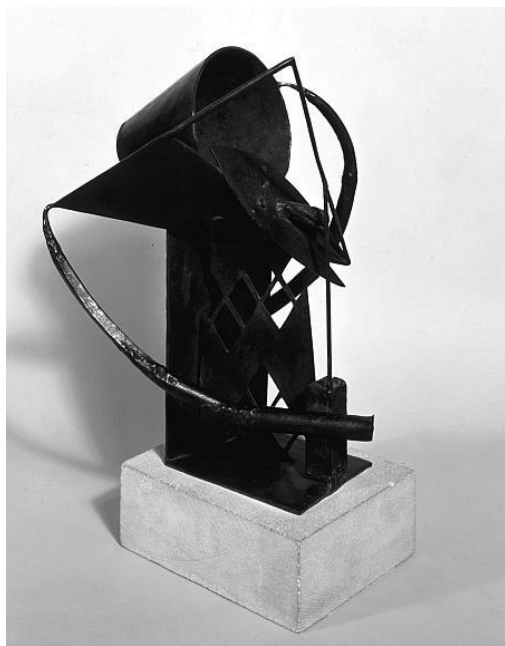
**Abstract:** This paper discusses the production of the Brazilian artist Elke Hering between the 60's and the 70's. From period there is a large production of three-dimensional work with experiments with new materials and concepts that were innovative in its time.

**Keywords:** Elke Hering, sculpture, creation process.

## A espacialidade do ferro

No final da década de 1950 e ao longo da de 1960, a artista brasileira Elke Hering (1940-1994) buscou formação artística na Academia de Belas Artes de Munique e com o escultor baiano Mario Cravo. Esta trajetória convergiu seus caminhos a trilhar pela escultura. Seus trabalhos em ferro permitem pensar sobre um novo processo de montagem da escultura que estabelece uma relação com as obras do artista espanhol Julio Gonzáles.

Após ter sua primeira experiência artística na Alemanha em 1957, uma década depois, Elke retorna ao país para estudar escultura. Neste momento a artista estava experimentando as possibilidades que o processo de soldagem lhe proporcionava. Seus professores, Mario Cravo no Brasil e Robert Jacobsen na Alemanha, ambos foram influenciados pelo trabalho do escultor espanhol Julio



**Figura 1** – *Arlequim*, de Julio González.  
Ferro soldado. 1929-1930.  
Fonte: Nation Galleries.

**Figura 2** – Julio González, *Scorpius*. 1965.  
Fonte: Arquivo Rafaela Bell.

González que teve uma extensa produção de esculturas em ferro. Sobre o processo escultural de González, em seu texto *Un arte nuevo: el dibujo em el espacio*, Krauss descreve sobre a parceria que Picasso e González tiveram no final da década de 1920. Esta experiência permitiu González pensar sobre o universo escultural, Krauss define que “*la pericia de González en el trabajo directo con el metal posibilita que la sensibilidad picassiana para el collage irrumpiera en el universo tridimensional de la escultura*” (Krauss, 1996: 134), o que mais tarde González define como “*un arte nuevo: el dibujo en el espacio*”. Para González não se trata apenas de uma *assemblage*, mas sim, de uma nova forma de desenho, ou seja, “*(...)el resultado de esta revelación no fue un assemblage escultórico o un collage, sino la invención ulterior de una nueva forma de dibujo: la inscripción escultórica del espacio*” (Krauss, 1996: 134).

Os códigos estabelecidos nas esculturas de González não fazem referência a um objeto que remete a um jogo figurativo. Como aborda Krauss, González “*no estaba sustituyendo un cuerpo por otro para producir un collage escultórica*” (Krauss, 1996: 141). As esculturas *Arlequim* (Figura 1) e *Scorpius* (Figura 2) mostram que mais do que um processo de *assemblage*, desviam a atenção para o uso da espacialidade. Os elementos curvilíneos se alongam para além da estrutura central em contraponto com as peças planas. Ambas as esculturas se utilizam de pedaços de ferro que não nos remetem a qualquer figuração que, por sua vez, na montagem escultórica continuam sendo imagens abstratas. Ao deixar para trás a ilusão modernista de originalidade como um “começo do zero”, Krauss afirma que “*la práctica del arte de vanguardia tiende a revelar que la ‘originalidad’ es una asunción activa de la repetición y la recurrencia*” (Krauss, 1996: 171). Diferentes tentativas de procedimentos esculturais foram sendo desenvolvidas na modernidade e reelaboradas *a posteriori*. Esta rede de influência do trabalho de González permitiu pensar sobre um novo processo de montagem da escultura, que incidiram nas esculturas de Elke.

### Um novo percurso

Com a necessidade de incorporar cor no seu trabalho e a decisão de não trabalhar mais com ferro por conta de um acidente, a fez pensar em novos materiais, pois queria “uma escultura pensando mais em termos de forma, que o ferro não me dava” (A Notícia, 17 de maio 1983). Esta necessidade de mudança já vinha desde o seu contato com o artista baiano Mario Cravo. Elke justifica que “o Brasil, visto de fora, me parecia muito colorido” (A Notícia, 17 de maio 1983) sendo assim, encontrou no plavinil, um novo meio para fazer seus trabalhos sobre a temática brasileira. Elke na sua entrevista explica que esta temática estava muito mais ligada a sua infância, “um brasileiro localizado em Blumenau, que

é uma coisa bem diferente do que se entende por tropicalismo, apesar de já ter uma veiculação com este tropicalismo.” Neste depoimento Elke deixa vago o termo tropicalismo em sua obra. Ao mesmo tempo em que afirma não ter relação com o tropicalismo, sua obra indica relação com a estética do movimento. Sobre esta problemática de seguir uma estética de um período, no caso o tropicalismo, Rosalind Krauss afirma que

*El estilo de un período es una modalidad específica de coherencia que no se puede quebrar fraudulentamente. La autenticidad implícita en el concepto de estilo es producto del modo en que se concibe la generación de dicho estilo, esto es, colectiva e inconscientemente. Un individuo no puede, por definición, crear conscientemente un estilo”* (Krauss, 1996: 170).

O trabalho *Lesma Amarela* (Figura 3) de 1973, demonstra esta influência quando faz uma ruptura ao escolher um material maleável de origem norte-americana, que até então não pertencia ao campo escultural, ao menos em Santa Catarina. Além da escolha do material, o ‘tropicalismo’ está na escolha de uma temática nacional, pois a *Lesma* é definida por Elke da seguinte forma: “fiz estas lesmas que muito tinham com o momento histórico. Tudo no brasileiro me parecia lento” (A Notícia, 1983).

Suas experiências internacionais permitiram ampliar ainda mais seus horizontes artísticos. Em 1969 Elke vai para os Estados Unidos com o poeta Lindolf Bell com quem tinha recém se casado. Este contato com a arte americana propiciou uma relação direta com distintas linguagens, pois foi a partir da segunda metade do século XX, que os Estados Unidos se tornaram referência nas artes visuais. Em sua entrevista para o jornal em 1983, Elke fala desta experiência: “depois de ter absorvido a cultura européia antiga, senti necessidade de ser artista atual, atuante, jovem com novas propostas e como nessa época os artistas americanos estavam surgindo com uma força e coragem inexistentes no continente europeu, me identifiquei muito com alguns deles” (A Notícia, 1983). Apesar dela não mencionar os nomes, poderíamos listar alguns artistas que tem relação com sua obra.

Ao analisar os objetos de Elke em plavnil, podemos identificar semelhanças com o trabalho do artista da *Pop Art*, Claes Oldenburg. Os trabalhos *Tinteiro* (Figura 4) e “*Giant Soft Fan*” (Figura 5) deixam escapar as semelhanças pelo agigantamento e por escolher objetos que contrapõem o flácido (o material escolhido) com o rígido (representação de objetos). Ao comparar os trabalhos, podemos utilizar a mesma análise escrita por Krauss sobre o trabalho de Oldenburg, para o trabalho de Elke.



**Figura 3** – *Lesma Amarela*, de Elke Hering.  
Madeira e Plavinil. 1973.  
Fonte: Acervo MASC.

*Os dois principais recursos empregados por Oldenburg para transformar o objeto comum são as estratégias de gigantismo e/ou da maciez. Eles constituem obstruções do espaço do observador por terem-se tornado variações colossais de sua escala natural e por promoverem um sentido de interação em que o observador é um participante, sendo a massa dos objetos construída em termos que sugerem o corpo dele próprio - flexível e macio, como a carne (Krauss, 1998: 273).*

Nos registros sobre sua vida artística, é recorrente encontrar textos que destacam sua atitude inovadora. No texto de Adalice Araujo de 1976 revela que, “Elke Hering foi uma das primeiras artistas do Sul do país a tentar experiências abstratas, seria também uma das primeiras a apresentar esculturas-objetos recobertos de plavinil de ampla absorção pop, como os carretéis gigantes que nos falam das indústrias de Blumenau” (Araujo, 1976). Nesta mesma abordagem, o curador Charles Narloch, em seu texto de 2004 define que “seus trabalhos das décadas de 60 e 70 refletem as novas possibilidades da época. A madeira, o concreto, o barro e o vinil ganham o destaque do metal. A simples representação da realidade cede espaço ao conceito. As instigantes esculturas e objetos em vinil colorido se desprendem de qualquer preocupação com o belo, numa atitude de vanguarda incomum” (Narloch, 2004). Os dois autores acima dão ênfase as esculturas-objetos que começaram a ser empregadas por Elke no início da década de 1970.



**Figura 4** – *Caneta*, de Elke Hering. Madeira e Plavinil. 1972. Fonte: Acervo MAM SP.



**Figura 5** – *Giant Soft Fan*, de OLDENBURG, Claes. Vinyl filled with foam rubber, wood, metal, and plastic tubing. 1966-67. Fonte: The Sidney and Harriet Janis Collection.

Elke se apropriou de objetos ligados a sua infância para agigantá-los, objetos ordinários, pertencentes à vida cotidiana. Os trabalhos em plavinil, escapavam da convenção escultural pela sua temática despreziosa e pelo uso de um material contrário a rigidez da escultura. Elke Hering foi uma das primeiras artistas catarinenses a se apropriar das novas linguagens criadas na segunda metade do século XX. Seu caráter inovador dava-se através da total disparidade com a estética modernista que Santa Catarina continuava a reproduzir naquele momento. As características modernistas de trabalhos estanques que discutiam a própria arte, não estavam mais no debate da cena artística mundial neste momento. As novas linguagens artísticas permitiam reflexões de códigos mais universais.

#### Referências

Araujo, Adalice. *Elke Hering Bell e o Fenômeno Catarinense*. Curitiba. 04.03.1976.  
Krauss, Rosalind (1996) *La originalidad de La vanguardia y otros mitos modernos*. Ed. Alianza Forma.

Krauss, Rosalind (1998) *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.  
Narloch, Charles. (2004) "Há dez anos morria uma das mais importantes artistas catarinenses". *A Notícia*. 19 de fevereiro.



# Novas formas de habitar 'o Bairro' de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos *Galerista por um dia e Senhores Projetos no Bairro de Gonçalo M. Tavares*

JOANA GANILHO MARQUES

Portugal, artista visual. Mestre em Educação Artística, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Licenciatura em Artes Plásticas, Escola Superior de Artes e Design, Instituto Politécnico de Leiria (ESAD.CR).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

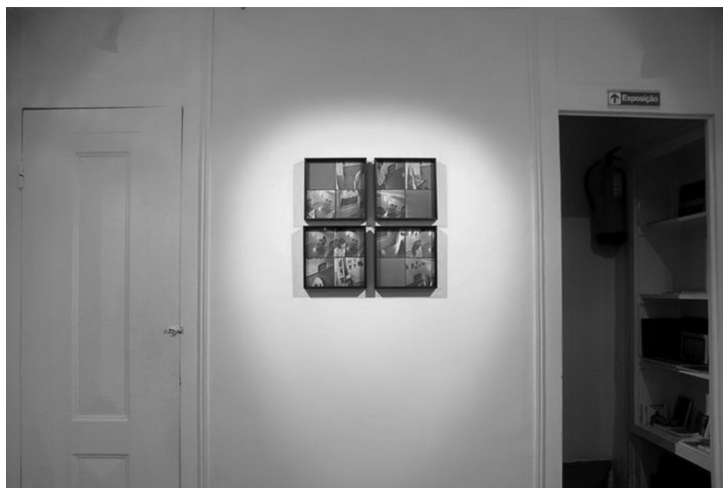
**Resumo:** A partir das obras integrantes da coleção “O Bairro” de Gonçalo M. Tavares têm nascido várias outras obras, de muitas expressões. Neste artigo visitamos algumas dessas expressões resultantes de dois projetos distintos: “Galerista por um dia”, uma proposta curatorial; e “Senhores Projectos no bairro de Gonçalo M. Tavares”, numa visão arquitetónica deste bairro.

**Palavras chave:** Gonçalo M. Tavares, literatura, artes plásticas, arquitetura, transdisciplinaridade.

**Title:** *New ways to inhabit “o bairro” of the writer Gonçalo M. Tavares: about the projects ‘galerista por um dia’ and ‘Senhores Projectos no Bairro de Gonçalo M. Tavares’*

**Abstract:** From the works of the collection “O Bairro” of Gonçalo M. Tavares, has been born several other works, of many expressions. In this article we visit some of those expressions, outcome of two distinct projects: “Galerista por um dia”, a curatorial proposal; and “Senhores Projectos in the neighborhood of Gonçalo M. Tavares”, in an architectural perspective of this neighborhood.

**Keywords:** Gonçalo M. Tavares, literature, visual/plastic arts, architecture, transdisciplinary.



**Figura 1** – Joana Latka (2011), *Sem Título*.  
Instalação. Fonte: Galeria das Salgadeiras.

### Introdução

Gonçalo M. Tavares (Luanda, 1970) é já uma referência incontornável na literatura portuguesa contemporânea. Ao longo da sua ainda breve vida literária o autor escreveu e publicou mais de duas dezenas de livros, do ensaio ao teatro, passando pela poesia, o romance ou o conto. Dentro desta vasta obra existem um conjunto de pequenas obras singulares que, juntas, formam *O Bairro*. São livros com nomes de personalidades que o autor homenageia criando personagens fictícias que habitam também eles um bairro fictício. *O Bairro* conta já com dez habitantes que criam uma mini história da literatura em ficção.

As obras que integram *o Bairro* têm sido frequentemente reinterpretadas e adaptadas a outros formatos artísticos: teatro, ópera, dança, fotografia, pintura, gravura, arquitetura. Neste artigo pretendemos apresentar alguns exemplos: a partir do olhar de quatro artistas plásticos que integraram o projeto curatorial *Galerista por um dia*, desenvolvido pela Galeria das Salgadeiras; e a partir do olhar dos alunos de Arquitetura da Universidade Lusíada, que desenvolveram o projeto *Senhores Projectos no Bairro de Gonçalo M. Tavares*.

### Reabitar o bairro

O projeto *Galerista por um dia* surgiu como uma tentativa de abrir a galeria a outras formas de encarar a arte e a outras sensibilidades. Para isso, por cada edição, é convidada uma personalidade de uma área diferente da curadoria para organizar uma exposição a partir dos artistas e do acervo da galeria. Em 2010

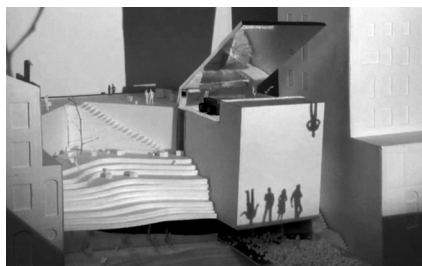


**Figura 2** – Cláudio Garrudo (2011), *Senhores do Bairro*. Fotografia. Fonte: Galeria das Salgadeiras.

Gonçalo M. Tavares foi o convidado da Galeria das Salgadeiras. A proposta foi revisitar o seu *Bairro* a partir das sensibilidades e das interpretações de quatro artistas plásticos: Cláudio Garrudo, Helena Gonçalves, Jaime Vasconcelos e Joanna Latka. Visitaremos de seguida a obra de dois destes artistas.

Na obra de Cláudio Garrudo (Figura 2) o bairro é substituído pelo espaço da galeria, um novo bairro, habitado apenas por uma pessoa: ele mesmo. A (auto) narrativa é-nos dada através de imagens captadas por uma câmara de vigilância instalada neste espaço e pelos percursos que o autor performava no mesmo. A sua aproximação ao trabalho de M. Tavares revela duas particularidades: a primeira, já enunciada, prende-se com a autorrepresentação; a segunda é a questão da técnica. A primeira remete diretamente para o imaginário do fotógrafo, cujas (auto) encenações são recorrentes; a segunda remete diretamente para o imaginário do próprio M. Tavares, trabalhado em várias obras, dentro e fora da coleção do Bairro.

A interpretação de Joanna Latka (Figura 1), por sua vez, assenta sobretudo na memória, revelando um traço comum com a de Garrudo: a autorreferencialidade. A artista polaca revisita as primeiras memórias de Lisboa, de estendais brancos à janela, para reabitar o bairro. Recorrendo à sua linguagem específica, com base no registo quotidiano, Latka cria uma instalação de gravuras, evocando diretamente as memórias sobre as quais trabalhou. Inscreveu dois tipos de registos nas suas gravuras: um primeiro, o desenho da linha e da mancha, que cria uma narrativa por sobreposição de diferentes imagens, cada uma na sua gravura; o segundo, em gravura cega, que



**Figura 3** – Exemplo de Bairro, maquete.  
Fonte: Espaços&Casas n<sup>o</sup>94.



**Figura 4** – Exemplo de casa do Sr. Breton, maquete. Fonte: Espaços&Casas n<sup>o</sup>94.

confere às imagens uma patine de intimidade, da relação invisível das coisas.

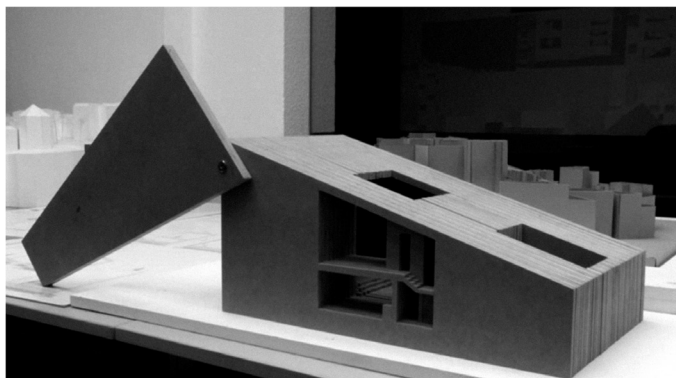
No espaço da galeria cresceram novos bairros: mais do que de uma materialização, trata-se de uma partilha e visita de obras e imaginários à volta do bairro. O projeto *Senhores Projectos no bairro de Gonçalo M. Tavares* (Figuras 3, 4, 5 e 6) surgiu da necessidade educativa de criar novos exercícios para o curso de arquitetura da Universidade Lusíada, pela mão do regente do curso Fernando Hipólito, conjuntamente com a já antiga vontade do próprio escritor de cruzar a sua arte com outras. O objetivo foi encarar os senhores do bairro como cliente, procurando projetar espaços (casas, percursos públicos, bibliotecas, bairros) que correspondessem às suas necessidades e refletissem a sua própria personalidade.

Deste projeto nasceram muitos edifícios e, inesperadamente, um livro e uma exposição que testemunham outras formas de ver, de pensar, de responder na tridimensionalidade o que foi prometido no papel. Pegando no espelho do Sr. Breton (Figura 4), na deambulação do Sr. Valéry, na exatidão do Sr. Walser, na geometria do Sr. Swedenborg, e nos cruzamentos de todos estes, e outros, vizinhos (Figura 3), construíram-se novas visões de este e outros bairros. Aquilo que era domínio das palavras é materializado no mundo concreto: cada personagem, com o seu imaginário e o seu próprio mundo.

Todos estes artistas criaram novos espaços, novos bairros, com novos habitantes a partir da sua própria forma de materializar o mundo: primeiramente no pensamento e, como extensão, no desenho, na gravura, na fotografia ou na maquete. Em ambos os projetos deu-se um encontro interpretativo, uma visita de imaginários que operou uma reconfiguração do mundo impalpável das letras para o material, o concreto. Poderemos aqui dizer que *das obras nascem obras*, obras essas que encerram em si uma multiplicidade de expressões, de reinterpretações, de criações a partir de um dado mundo, imaterial, e não apenas traduções desse mesmo mundo, de forma potencialmente infinita.



**Figura 5** – Exemplo de biblioteca, maquete. Fonte: Espaços&Casas n°94.



**Figura 5** – Exemplo de casa. Maquete.  
Fonte: Espaços&Casas n°94.

### Conclusão

Os textos de Gonçalo M. Tavares têm sido utilizados como ponto de partida para várias outras e novas expressões, mas o que torna estas duas particulares é o facto de existirem já latentes no pensamento e na escrita do próprio autor. Cingindo-nos ao *Bairro*, existe uma outra narrativa por baixo da sequência de episódios descritos nos livros. Existe aquilo a que Maria Madalena Gonçalves designa, referindo-se especificamente ao Sr. Calvino, por *intranquilidade* ou *suspeita* de que as coisas não são o que parecem ser. A narrativa transmite, mais do que história, uma capacidade de observação meticulosa das coisas do mundo, que enforma também uma visão desse mesmo mundo. Partindo da premissa do próprio M. Tavares *o livro pode ter muitos formatos*, procurámos pôr em confronto novas formas de reabitar o *Bairro*.

### Referências

Senhores Projectos no bairro de Gonçalo M. Tavares. (2009) Lisboa: Universidade Lusíada Editora.  
Galeria das Salgadeiras. (s.d.) Obtido em 20 de 10 de 2011, de <http://www.salgadeiras.com>

Latka, J. (s.d.) Joanna Latka. Obtido em 14 de 10 de 2011, de <http://joannalotka.blogspot.com/>  
Espaços&Casasn°94, (s.d.) Obtido em 8 de 11 de 2011, de [http://www.youtube.com/watch?v=AX2MJTZ\\_lRk&fb\\_source=message](http://www.youtube.com/watch?v=AX2MJTZ_lRk&fb_source=message)

**Enquadramento**

LUÍS JORGE GONÇALVES

**Autores**

JOAQUIM CANTALUZELLA PLANAS

IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

BEATRIZ FURTADO

CARLOS CORREIA

# 5.–Risco

# Risco

LUÍS JORGE GONÇALVES

Conselho Editorial

A palavra Risco é um substantivo masculino que pode definir, na língua portuguesa, probabilidade de perigo ou o traço sobre uma superfície. Há aqui um jogo de palavras onde Risco nos conduz por onde um Risco se liga a uma probabilidades e por outro onde Risco nos leva para o traço, porque somente há risco depois do traço.

Onde pode estar o traço, o Risco, sobre uma superfície? O homem *sapiens* foi a primeira espécie viva dotada de imaginação, ou seja, capaz de criar um universo para além do real. As necessidades de sobrevivência diária passavam também criar histórias e trazer novas visões da realidade vivida. A materialização foi o Risco, nos corpos, nas pequenas placas de pedra, de osso, de madeira, nas superfícies parietais das grutas, dos vales dos rios. Foram riscos pintados, gravados, talvez, tatuados, por todos os cantos do planeta onde o homem chegou, desde há cerca de trinta mil anos. O Risco revelou uma explosão de criatividade e de capacidade inventiva, no entanto, as narrativas por detrás do Risco escapam-nos...

Quando o Homem se tornou agricultor o seu Risco passou também para a terra, a mãe-terra. Era um Risco que rasgava as terras, onde nos sulcos se deitavam as sementes para as plantas receberem água e crescerem. O Risco passou também a marcar o solo onde se ergueram as construções humanas, as cabanas, os limites das aldeias, os monumentos construídos para a eternidade. Temos ainda o Risco na superfície das paredes criadas nas construções humanas que se transformam em pintura, em relevo no palácio, no túmulo. Também o Risco chegou á superfície de cerâmica, de papiro, de papel, de pergaminho...O Risco nas superfícies é um monumento á imaginação humana.

No conjunto de textos desta secção o Risco está na superfície porque em “El arte y las moscas”, de Ignacio Barcia Rodríguez, se reflecte, como a partir de uns Riscos num artefacto lítico, com quatrocentos anos, se pode discutir sobre a emergência da obra de arte, num homo anterior ao *sapiens*. Em “Aprender el lugar: los Túneles de Nancy Holt”, Paula Santiago Martín de Madrid propõe-nos



uma viagem pela artista plástica Nancy Holt, com as suas instalações que traçam um Risco na paisagem, remetendo-nos para o momento em que o homem começou a rasgar a mãe-terra, para dela tirar as suas plantas ou renascer da eternidade. Em “O mundo bate do outro lado”, de Beatriz Furtado, há uma proposta da obra de Ticiano Monteiro, em que, nos seus vídeos capta espaços que transporta para paisagens exteriores naturais e históricas, onde há um Risco da intimidade na geografia colectiva. Trata-se de um mundo virtual, um Risco virtual, sinal dos nossos tempos. Em “Pinturas quentes; Imagens geladas. Sobre a Pintura de Simeón Saiz Ruiz”, Carlos Correia revela-nos o trabalho do pintor espanhol, em que as imagens geladas de uma realidade violenta, através de um trabalho pixelizado, são transformadas em Riscos quentes que não nos deixam indiferentes pela dureza de uma existência. Finalmente, em “Cuestiones sobre la alteridad en el trabajo de Xavier Ristol”, de Joaquim Cantalozella Planas, leva-nos a um universo traçado por um Risco na obra de Xavier Ristol onde há, por um lado, uma exploração autobiográfica e etnográfica, procurando valores éticos no campo da arte.

O Risco acompanha a humanidade. O Risco é a marca que a humanidade vai legando...

# Cuestiones sobre la alteridad en el trabajo de Xavier Ristol

JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS

Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes. Professor do departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** La idea de alteridad es fundamental en la obra de Xavier Ristol. En el presente artículo, se analizan dos líneas principales de su desarrollo: la primera se funda en la presencia del otro para establecer las directrices de un arte definido desde la consideración ética y etnográfica. La segunda está motivada por reflexiones que giran en torno a experiencias autobiográficas, identificando su labor con la circunstancia vital de otras personas.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, alteridad, vídeo, teatro, Xavier Ristol.

**Title:** *Questions on alterity in the work of Xavier Ristol*

**Abstract:** The notion of alterity is fundamental in the works of Xavier Ristol. This paper analyses the two main branches of Ristol's work: one in which the artist proposes the dissolution of the self in the presence of the other in order to establish guidelines for an art defined in ethical and ethnographic terms; and another which takes as its point of departure the artist's reflections on life experience, aligning his work with the vital circumstances of other people's lives.

**Keywords:** contemporary art, alterity, video, theater, Xavier Ristol.

## Introducción

Desde los presocráticos se debatió, en un plano metafísico, la idea del Uno y el Otro, y se generó una discusión en torno a la unidad del ser que se extendió a lo largo del pensamiento occidental. En las últimas décadas, la cuestión de la diferencia y de la alteridad han sido puestas de relieve por pensadores como Emmanuel Lévinas y Jacques Derrida, 'apuntando a ese gesto de exclusión que tendía a ocultarse en la instauración del Uno' (Samonà, 2005: 5). Con ellos se da el giro hacia el 'pensar lo Otro' oponiéndose a un saber unificador. El trabajo de

Xavier Ristol (Sabadell, 1978) se acoge a la dimensión ética resultante de estas últimas reflexiones, separándose de una tradición capaz de relegar la diferencia a un segundo plano.

### 1. Estrategias de visibilidad

Es significativa la relación que se establece entre lo visible y lo que resta oculto en todo el trabajo de Ristol. Muchas de sus obras se planifican mediante juegos de ocultamiento entre lo que se ve, lo que se escucha y lo que realmente se está mostrando, lo que exige al espectador una mayor atención para que vea más allá de lo manifestado. *Geòrgia & altres qüestions* (2009) es quizá la pieza donde este aspecto alcanza mayor extensión de significados.

*Georgia* es una acción realizada entre el autor y dos inmigrantes ilegales georgianos. Ristol impele a los dos obreros a cavar una fosa al lado de una antigua fábrica en desuso. Los obreros se representan a sí mismos en un ensayo de excavación arqueológica absurda que no parece llevar a ningún lado. Se dejan dirigir dando lugar a una simulación de su realidad laboral. A medida que el tiempo y que las conversaciones se suceden, encuentran chatarras con las que especulan y que les permiten remitirse a historias personales y colectivas. Mientras lo hacen, van surgiendo comentarios, fortuitos y casuales, que acaban por mostrar sus desigualdades sociales y políticas. Este giro es una de las claves de la propuesta, ya que promueve un desplazamiento de lo simbólico –léase aquí condición social– por la irrupción de una reafirmación de la alteridad y la diferencia.

El producto artístico es el registro de la acción que, gracias a los procesos de posproducción, toma aspecto de documental o, mejor dicho, falso documental. La austeridad de la cámara fija reafirma la apariencia de realidad, mientras que diversos guiños y algunas voces que se entrometen desde fuera del campo descubren el carácter de simulacro del proceso. Resaltan los fundidos a negro que funcionan como interludios narrativos, fragmentando el encadenamiento y organizando las secuencias en capítulos. Son variaciones que acentúan el ritmo narrativo: a medida que la cinta avanza, la distensión entre los obreros y el autor va creciendo, consiguiendo con ello un mayor clímax de compenetración y familiaridad. En esta consecución vemos cómo la presencia del otro toma protagonismo y acaba dirigiendo la conversación. En varias ocasiones se detecta la ingerencia de cierta ironía –por parte de los georgianos– que desarma los preceptos estéticos que sustentan la obra. Son momentos en los que bromean acerca del trabajo de Ristol. No se ríen de él, pero sí que parecen otorgarle poca credibilidad. Para ellos, su labor es semejante a un juego infantil, un sinsentido donde el dispositivo del arte se desvanece. Así pues, se pervierte la seriedad de la lógica del pacto laboral y se reanuda una relación más próxima y humana. Es

justo en este instante cuando la circunstancia del otro se sitúa por encima del artificio que los une: ellos ofrecen su fuerza de trabajo remunerada para generar una obra de arte que podríamos considerar de élite, pero dentro de ella despliegan una realidad alternativa capaz de absorber cualquier ejercicio de ficción.

¿Qué sabemos de los otros? En verdad, poca cosa, y la película nos lo confirma continuamente. Los diálogos subtítulos nos muestran que nuestra comprensión está sujeta a la traducción y a la escritura. No son más que interpretaciones del lenguaje oral, pantallas de significado que entorpecen los matices del habla y, por tanto, el acercamiento empático entre unos y otros. Es decir, la aproximación se da, pero con condicionantes, pues al *otro* no lo podemos entender sin una transcripción externa, esto sería una versión análoga de lo que le sucede a un inmigrante cuando se encuentra en un país sin recursos idiomáticos. Mientras Ristol está presente, uno de los georgianos, en un intento de integración, chapurrea una mezcla de castellano y catalán. Entre tanto, su compañero, que no tiene nociones del idioma, permanece en silencio. Cuando los obreros se quedan solos, hablan en su lengua, el tono es distinto, los subtítulos aparecen y con ellos la distancia.

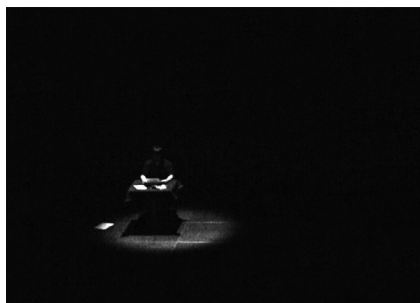
No solo es el habla lo que nos separa, sino las circunstancias históricas. Entre los hallazgos encontrados en el agujero destacan unos trozos de metal, de los que deducen que podrían ser cascos de bombas (figuras 1 y 2). Como espectadores no tenemos la posibilidad de verlos con claridad, pues en la filmación no hay fijación por el detalle, sino por los planos generales. La visión de aquello que es central en el diálogo nos es negada, solo tenemos la palabra y cierta sombra del objeto descrito. Aun así, la imagen de los metales –los supuestos explosivos– ejerce su función, pues ‘la imagen no es algo exclusivo de lo visible. Hay un visible que no hace imagen, hay imágenes que son todo palabra’ (Ranciére, 2011: 29). Gracias a las conjeturas en torno a las *bombas*, parece que el trabajo del inmigrante derive a la reconstrucción el pasado histórico del país que lo recibe, pero la lógica seguida en las elucubraciones termina por dibujar otra realidad: las convulsiones bélicas y políticas de Georgia. Así, Ristol consigue crear una auténtica relación interpersonal con el otro, un estar ‘cara-a-cara’ (Lévinas, 2008: 66).

## 2. Teatro y personificaciones

*Georgia*, finalmente, sí generó un producto: un libreto que compendia toda la acción y los diálogos como si de una obra teatral se tratara (Ristol, 2009), un gesto que por parte del autor ya viene siendo habitual. Esto enlaza con la materialización de *El falso pulgar* (2010), obra desarrollada enteramente desde la idea de texto y teatro: por un lado tenemos la historia impresa que funciona



**Figuras 1 e 2** – Xavier Ristol (2009).  
*Geòrgia & altres qüestions*. Vídeo DVD PAL  
16'49". Sabadell. (Imàgenes cedidas por  
el artista).



**Figura 3** – Xavier Ristol (2008). *Despacho mágico de Pere Ristol Adell*. Fotografía. Sabadell. (Imagen cedida por el artista).



**Figura 4** – Xavier Ristol (2009). *El falso pulgar (lectura dramatizada)*. Vídeo 07'36". Sabadell. (Imagen cedida por el artista).

autónomamente y, por otro, a un actor que, desde la penumbra de un escenario, la lee (figura 3). En ella se narra la necesidad, por parte de Ristol, de entender cómo su abuelo era capaz de confundir la realidad mediante trucos de magia, y revela la fascinación hacia un mundo peculiar lleno de ilusionismo y artefactos (figura 4). La puesta en escena es una experiencia preformativa directa con el público, mientras que el texto impreso se sitúa en un lugar más íntimo y privado.

Ristol realiza una doble identificación con los procedimientos, propuestas y propósitos de su abuelo y, asimismo, con la presencia del actor, que a modo de álgter ego lee un texto que le es ajeno. Es decir, el juego de personificaciones se ejecuta en tres niveles distintos: autor-abuelo-actor. El artista desplaza sus inquietudes artísticas para ceder su lugar al mundo ilusionista del abuelo, partiendo de la proximidad que le da esta figura que podríamos considerar paterna. Ristol idea toda una serie de tácticas para ocultar su presencia y permitir que las circunstancias de los demás sean las que tomen la palabra. En realidad, se trata de un juego de identidades que mediante mimetismos termina por revelar los propósitos de ambos.

A diferencia de muchas manifestaciones artísticas, su trabajo no es utilizado como soporte para prolongar el yo del artista, al contrario, entrega la palestra del arte a los demás. Es cierto que detrás de cada una de sus obras se encuentran rasgos personales del autor: autobiografía, entornos familiares y motivaciones. Estos no sirven para reafirmar su ego, todo lo contrario, aquello que es propio de su vida privada conforma un lugar común de la clase media. Lo personal se disuelve, en un acto de prudencia y generosidad, en lo colectivo. De esta manera, las lecturas no se generan a partir de los datos biográficos –de los que por otro lado no tenemos información– sino desde contextos conocidos.

## Conclusión

En el trabajo de Ristol, la ética se despliega en una relación desinteresada basada en el respeto para y con el otro. Todo ello apunta a cierto convencimiento, como explica Humberto Maturana:

*[...] la solución de cualquier problema social siempre pertenece al dominio de la ética, es decir, al dominio de la seriedad en la acción frente a cada circunstancia que parte de aceptar la legitimidad de todo ser humano, de todo otro, en sus semejanzas y sus diferencias (Maturana, 2009: 18).*

Aun así, habría añadir que el suyo no es un arte de acción política, sino un despliegue poético que ofrece un enclave para el pensamiento y, del mismo modo, ayuda a reflexionar y a identificar cuáles son los lugares del artista, la creación y sus sujetos.

## Referencias

- Lévinas, Emmanuel (2008) *Ética e infinito*. Madrid: La balsa de la medusa. ISBN: 978-84-7774-541-9
- Maturana, Humberto (2009) *La realidad: ¿objetiva o construida? I. Fundamentos biológicos de la realidad* Barcelona: Anthropos. ISBN: 978-84-7658-926-7
- Rancièrè, Jacques (2011) *El destino de las imágenes*. Madrid: Editorial Politépicas. ISBN: 978-84-938186-0-9
- Ristol, Xavier (2009) *Geòrgia & altres qüestions. Obra escrita en tres actes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/ CONCA/Generalitat de Catalunya.
- Samonà, Leonardo (2005) *Diferencia y alteridad*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-1835-3

# El arte y las moscas

IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ

Espanha, artista plástico, professor na Faculdade de Belas Artes, Universidade de Vigo (Pontevedra).  
Doctor en Bellas Artes.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** A partir de un hacha de piedra hallada en el yacimiento de Atapuerca (Burgos, España) se establece una reflexión sobre el origen de la obra de arte, vinculado a la conciencia de la mortalidad. Intentando establecer un hilo desde esa conciencia con la experiencia que proporciona el arte contemporáneo.

**Palabras clave:** arte, origen, mortalidad, contemporaneidad.

**Title:** *Art and flies: on the meanings of art.*

**Abstract:** From a stone ax found at the archaeological site of Atapuerca (Burgos, Spain) provides a reflection about the origin of the artwork, linked to the awareness of mortality. Trying to connect that awareness with the experience that provides contemporary art.

**Keywords:** art, origin, mortality, contemporaneity.

## Introducción

El 9 de julio de 1998 encontraron un hacha de piedra en la Sima de los Huesos, un osario de restos fósiles humanos en el yacimiento arqueológico de Atapuerca (Burgos, España) hasta entonces no se había hallado ningún objeto de fabricación humana en esas excavaciones. La pieza reunía unas características que, más allá del emplazamiento concreto donde se encontró, la convertían en algo singular porque había sido tallada en un lugar distante y en un material, cuarzita de color rojo, infrecuente en la Sierra de Atapuerca. Todo indicaba, para los científicos que hicieron el hallazgo, que hace aproximadamente 400.000 años alguien depositó de forma intencionada ese objeto tan especial entre los muertos, con un gesto que, rebasando la mera utilidad de la herramienta, podía ser una ofrenda, un acto de carácter simbólico (Arsuaga y Martínez, 2004: 112). En ese objeto hay quien quiso ver una primera obra de arte, una primera actitud simbólica, una primigenia actitud humana.

El hallazgo de la pieza lítica que, de manera no muy afortunada a mi entender, sus descubridores bautizaron como Excalibur, obliga a modificar la consideración que teníamos de aquella acumulación de huesos fosilizados. Ese



objeto hizo que lo que hasta ese momento no era sino un montón de huesos acumulados de manera más o menos fortuita se convirtiera en un enterramiento, pasara de ser una especie de muladar a ser un incipiente cementerio.

Cientos de miles de años después, una eternidad, nosotros nos sentimos vinculados con aquellos que, depositando aquella herramienta de piedra entre sus muertos, dejaron una señal, demostrando su capacidad de simbolización, una cosmovisión, y una manera de sentirse en el mundo que nos parecen muy humanas.

En este escrito me interesa remarcar este hecho, es decir, que desde nuestra concepción del arte reconocemos como tal el hacha de piedra hallado entre los restos humanos de la Sima de los Huesos de Atapuerca; reflexionar sobre la vinculación que sentimos con sus “autores”, hay ciertamente un reconocimiento en ellos; apuntar también el hecho de que la experiencia que tenemos aquí y ahora cuando nos enfrentamos a ese hacha de piedra puede ser similar esencialmente a la que sentimos ante cualquier obra de arte.

Debo advertir desde el principio que puedo estar basándome en una hipótesis inestable, aunque la haya tomado de fuentes solventes, pues tiene algo de aventurado suponer que Excalibur (utilizaré esa denominación aunque no me agrade) no sea esa obra de arte primigenia que vemos ahora, que su ubicación entre aquellos muertos no fuera sino algo accidental. En cualquier caso, no tendría esto porqué llevar a que las reflexiones que a continuación expongo no sean acertadas pues pretendo hablar no tanto de lo que pudo ser el arte, sino de lo que es y de lo que puede ser. Decía Theodor W. Adorno:

*La definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predefinida por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más por aquello que quiere y quizá puede ser (Adorno, 1980: 121).*

### **1. La piedra, los huesos y el tiempo.**

Utiliza José Lezama Lima la expresión *materia artizada* para referirse a la materia que ha sido *definida* y *afinada* por el arte (Lezama, 1996: 257). Algo redundante en las palabras *de-finir* y *a-finar*, como si Lezama insistiera en la idea de “fin” o de “límite”: si *artizar* la materia es de-finirla y a-finarla, es diferenciarla de la mera materia al ponerle fines (límites), *materia artizada* es materia separada, apartada. Sin duda *materia artizada* es Excalibur, una pieza tallada en un tipo de piedra rojiza que no es habitual en la zona donde se ubicó y que es “definida” y “afinada”, es decir, es extraída de la continuidad del mundo por medio del hacer humano: su talla, su transporte y su ubicación. Es posible que el color tuviera algo que ver en la elección de su material, no podemos saberlo, más

detención merece el hecho de que el material elegido sea la piedra. De aquellos hombres nos han llegado sus restos en forma de huesos fósiles, literalmente petrificados, y una herramienta de piedra: lo más duro, lo más duradero.

Puedo imaginar el hacha de piedra depositada entre los cadáveres al fondo de la sima (los muertos caen, pesan, las piedras también). Puedo imaginar los cuerpos en descomposición, las moscas zumbando alrededor, y el tiempo transcurriendo, hasta el total blanqueamiento de los huesos. Tras la desaparición de lo blando, de lo ligero, de lo inestable, de lo efímero, en un lapso de tiempo mentalmente inabarcable, solo quedaron los huesos y un hacha de piedra, un conjunto que parece reclamar un análisis hermenéutico, si es que merece la pena ese tipo de análisis de la obra de arte, como si de un lenguaje a descifrar se tratara.

## 2. La piedra, el ritual, la escultura y el monumento

La imagen del hacha de piedra depositado entre los muertos durante milenios es, por analogía, similar a la idea de Jane Harrison sobre la escultura griega: que es "un rito congelado en monumento" (Harrison, J. citada por Lowie, 1983: 237). En relación al hacha de piedra de Atapuerca, tanto o más adecuado que esta idea es la que desarrolla Mircea Eliade sobre el origen de la figura del dios griego Hermes a partir de las *hermai*, simples piedras depositadas por los griegos arcaicos al borde de los caminos para protegerlos y conservarlos. Para este conocido historiador de las religiones:

*Las hermai no manifestaban una presencia divina más que para la conciencia capaz de percibir la revelación de lo sagrado de manera inmediata, en cualquier gesto creador, en cualquier "forma" o "signo". Hermes, en cambio, se separó de la materia; su figura se hizo humana y su teofanía se convirtió en un mito (Eliade, 1981: 244).*

No me interesa en este momento ahondar en las relaciones entre el arte y la religión, sino apuntar la idea de que en el conjunto de los huesos humanos y el hacha de piedra de que venimos hablando se percibe una situación dinámica que pasa por el ritual (el gesto de depositar el hacha entre los muertos), por la escultura (el propio hacha de piedra como *materia artizada*) y finalmente por una situación monumental (el hacha de piedra vinculado a un lugar concreto confiriéndole un simbolismo determinado y remarcando al tiempo el simbolismo del lugar).

Para asentar, nunca mejor dicho, este concepto de situación monumental en el caso que nos ocupa, es sugerente plantear una relación de desarrollo similar

a la que describe Eliade desde las *hermai*, hitos de piedra tosca que marcaban los caminos, hasta la figura de Hermes. Así, el hacha de piedra depositado entre los muertos, podríamos relacionarlo con los monumentos megalíticos (menhires, dólmenes), vinculados a enterramientos y levantados por culturas agrarias muy posteriores preocupadas por el ciclo de la vida y la muerte.

De la relación ancestral de la muerte con la piedra, de su pesadez y estabilidad, es algo que no es ajeno el hombre contemporáneo. Joyce describe la siguiente escena en el Ulises: *En silencio, siguieron por el camino de Phibsborough. Un coche fúnebre vacío pasó trotando al lado, volviendo del cementerio: parece aliviado* (Joyce, 1991: 147). Los coches de caballo regresan aliviados después de dejar el peso del muerto. Más avanzado el relato aparece en escena la piedra:

*Una pareja de caballos que venía de Finglas pasó con paso fatigoso y penoso, arrastrando a través del fúnebre silencio un carro crujiente con un bloque de granito. El carrero, que andaba por delante de ellos, saludó. El ataúd ahora. Llegó aquí antes que nosotros, muerto y todo* (Joyce, 1991: 149).

### 3. La aparición de la conciencia. El hombre arcaico, mágico, mítico y mental.

En las personas que efectuaron ese posible acto ritual por el que fue depositado el hacha de piedra junto a los muertos podemos, siguiendo a Jean Gebser, percibir cuatro estructuras mentales más o menos desarrolladas, superadas o latentes: arcaica, mágica, mítica y mental. La estructura arcaica, que tiene que ver con el origen y la inicial indiferenciación y la armonía paradisiacas y la no-conciencia, parece ir quedando relegada al tomar una conciencia básica de la identidad y la unidad que supone la estructura mágica, claramente definida en el ritual que supone una relación de unidad en la naturaleza y en el hacer, como posibilidad de intervenir en el mundo. Explica Jean Gebser:

*Hay un grupo semántico que une, entre otras, las siguientes palabras: machen, Mechanik, Maschine y Macht (hacer, mecánica, máquina y poder); se trata de palabras de la misma raíz indoeuropea "mag(h)", Suponemos que la palabra de origen griego "magia", que es un préstamo del persa, pertenece al mismo grupo semántico, esto es, posee la misma raíz.*

*En esta estructura mágica, el hombre se desprende de la "armonía", de la identidad con el todo. Así se produce una primera concienciación que aún permanece como adormecida: por primera vez el hombre no solo está en el mundo, sino que comienza a haber una primera existencia frente a él, aunque todavía vaporosa* (Gebser, 2011: 89-90).

Así, en ese primer despertar de la conciencia mágica, que supone un atisbo de individualidad, está en potencia la estructura mítica, por el mito se establece la relación con la comunidad, y la estructura mental, que implica la conciencia de la individualidad que acabará despertando en el hombre moderno con una visión en perspectiva, desde un punto de vista único (Gebser, 2011).

#### 4. Conclusiones

En una conferencia en 1958 entre los ingredientes que consideraba deberían incluirse en una obra de arte, el pintor Mark Rothko refería en primer lugar “una intensa preocupación por la muerte: sentimientos de mortalidad...” (Rothko, 2007: 183) Pero ya encontramos similares preocupaciones por la muerte en los inicios del arte. Una primera actitud artística consecuencia de la conciencia de la mortalidad de unos seres humanos que comienzan a salir de la indiferenciación paradisiaca en la que se haya el animal. Experimentamos como cualquier otra obra de arte el hacha de piedra encontrado entre los muertos de Atapuerca porque algo de aquello permanece en el arte contemporáneo. O en sentido contrario, algo del arte contemporáneo influye en el arte del pasado. Apliquemos a las artes plásticas lo que escribe George Steiner refiriéndose a la literatura:

*Cuando el actual “posmodernismo” declara que el “tiempo de las grandes historias ha terminado”, merece la pena recordar que la invención de estas historias terminó hace mucho tiempo y que, como sucede en la física de la “extrañeza”, el tiempo de la literatura es reversible: hoy la Odisea viene después del Ulises (cf. Borges), y los argonautas de la épica griega y helénica siguen a Stark Trek (Steiner, 2001: 139).*

#### Referencias

- Adorno, T.W. (1980) *Teoría estética*. Madrid: Editorial Taurus.
- Arsuaga, J.L. e I. Martínez (2004) *Atapuerca y la evolución humana*. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya.
- Elíade, M. (1981) *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad. 2ª Edición.
- Gebser, J. (2011) *Origen y presente*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Joyce, J. (1991) *Ulises*. Traducción de J.M. Valverde. Barcelona: Editorial Lumen. 3ª Edición.
- Lezama Lima, J. (1996) *La materia artizada (Críticas de arte)*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Lowie, R.H. (1983) *Religiones primitivas*. Madrid: Editorial Alianza.
- Rothko, M. (2007) *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Steiner, G. (2001) *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid: Ediciones Siruela. 2ª Edición.

# Aprender el lugar: los túneles de Nancy Holt

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

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

Artigo completo submetido em 18 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** El presente texto aborda la obra de la artista Nancy Holt (1938) y especialmente la intervención que lleva por título Sun Tunnels [Túneles solares] (1973-1976) en el Great Basin Desert de Utah. Si bien ésta puede ser entendida desde diversas posiciones – como refugio para la percepción de los solsticios, como mapa estelar, como instrumento de diálogo entre el universo interior y el exterior o como reflexión sobre los procesos cronológicos – nos interesa especialmente por la búsqueda que realiza la artista en relación a una coparticipación que suponga la radical aprehensión del lugar.

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

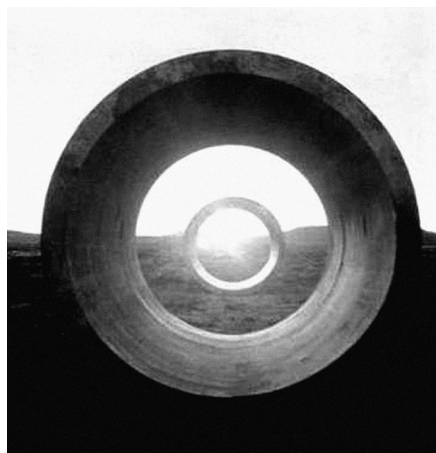
**Title:** *Knowing the place: Nancy Holt's tunnels*

**Abstract:** This paper addresses the work of the artist Nancy Holt (1938) and in particular for the entitled Sun Tunnels [solar Tunnels] (1973-1976) in the Basin Great Desert of Utah. While this can be seen from various positions – as a refuge for the perception of the solstices, as star map, as an instrument of dialogue between the inner and outer universe or as a reflection on the processes we are particularly interested chronologically – we are particularly in the search carried out by the artist in relation to a partnership involving the radical apprehension of the site.

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

## Introducción

En numerosas obras de arte llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo XX, el entorno y los lugares cobran valor en tanto que se transforman en fuente de una experiencia que sobrepasa el dominio visual. Lo buscado es, por tanto, la relación multisensorial y activa con el espacio, y numerosas intervenciones efectuadas bajo estas premisas no han sido realizadas para ser vistas desde fuera sino para ser experimentadas desde una perspectiva multisensorial. Este requerimiento, encaminado a una participación que reclama ir más allá de la mirada, es formulado por Udo Weilacher a través de una sencilla fórmula: las obras



**Figura 1** – Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1976.

de Land “no sólo estaban hechas «en» sino «con» el paisaje.” (Colafranceschi, 2007, p. 115) Mientras que «estar en» supone una circunstancia aleatoria, «estar con» permite desarrollar una implicación directa. Dicho con otras palabras: el medio se convierte en protagonista de una intervención que no está pensada para ver ni para ser vista, sino para convivir y compartir.

En este sentido, cuando Nancy Holt (1938), viuda de Robert Smithson, realiza en el desierto de Utah sus conocidos *Sun Tunnels* [*Túneles solares*] (1973-1976) no sólo pretende huir, tal y como ella misma reconocía, del concepto de monumento (“no quería hacer un monumento megalítico”), sino llevar a término el proyecto de “algo más humano.” (Raquejo, 1998, p. 49) La consecución de esta dosis de humanidad a la que la artista aspira, y que resulta irrenunciable, tan sólo se podrá conseguir a través de la íntima relación del espectador con la obra.

Por este motivo, la intervención de Holt en el Great Basin Desert de Utah puede ser entendida desde diversas posiciones no necesariamente excluyentes: ya sea como refugio envolvente para la percepción de los solsticios, o como mapa estelar, o como instrumento de diálogo entre el universo interior y el exterior, o como reflexión sobre los procesos cronológicos... Ahora bien, sea cual sea el sentido predominante en la lectura efectuada de esta obra en concreto – que hemos tomado como paradigma del trabajo de Nancy Holt –, lo que siempre buscará la artista es que sus intervenciones se apoyen en una coparticipación que suponga la radical aprehensión individualizada – y, por ello, necesariamente activa – del tiempo y del espacio. Aspecto éste que se puede constatar en la mayoría de las intervenciones llevadas a cabo por la artista: *Missoula Ranch*



**Figura 2** – Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1976.



**Figura 3** – Nancy Holt, *Missoula Ranch Locators* (1972).

*Locators* (1972), *Hydra's Head* (1974), *Stone Enclosure: Rock Rings* (1977-1978), *Wild Spot* (1979-1980), *Star-crossed* (1979-81), *Dark Star Park* (1979-84), *Thirty Below* (1980), *Annual Ring* (1981), *End of the line* (1985), *Solar Rotary* (1995) o *Up and Under* (1998).

### 1. El lugar como medio de reorganización espacio-temporal

Con estas piezas, una vez más, se constata el valor de lo procesual frente a lo objetual. De modo que es la experiencia que se vive gracias a la obra – y no su aparente resultado formal ni su configuración visual – aquello que va a determinar el valor, ante todo emocional y vivencial, de la misma:

*La vida, como el arte, no es un instante, es un proceso. Este proceso exige al observador una participación activa, por eso ahora ya no puede limitarse a contemplar la obra pasivamente, ya que no la puede abarcar con su mirada de un solo golpe de vista ni desde una posición fija; ahora tiene que recorrerla. Le exige, pues, que se mueva y altere sus puntos de vista, pero también que se transforme en ese recorrido, es decir, que tenga la capacidad de verse a sí mismo o, mejor, de constatar que su sistema perceptivo no es sino un instrumento que determina la realidad que ve y conoce (Raquero, 1998, p. 61).*

Si el influjo de Merleau-Ponty se deja sentir con claridad en todo ello, también se detecta simultáneamente el interés que despierta en esta recuperación de lo vivido y sentido, el lugar concreto. Un lugar que se vuelve insustituible porque propicia la vivencia intransferible que se relaciona con la selección de un determinado espacio. Vivir el espacio concreto supone, por ello, el reconocimiento expreso del entorno no ya como pieza de un decorado o como presencia redundante, sino como elemento primordial que no sólo se integra en la obra,



**Figura 4** – Nancy Holt, *Up and Under* (1998).

**Figura 5** – Nancy Holt, *Solar Rotary* (1995).



sino que básicamente la determina, ya que, tal y como apuntábamos, la intervención se efectúa no «en» o «sobre» o «desde» un lugar, sino «con» el mismo. De este modo, el lugar se vive de una manera directa, puesto que las obras

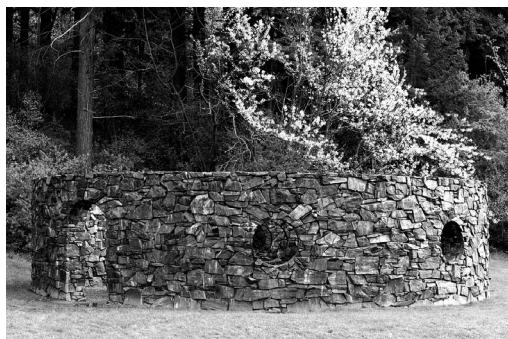
*están ligadas a su emplazamiento y toman gran parte de su contenido de la relación que establecen con las características específicas de un entorno físico particular. No son objetos discretos concebidos para una estimación aislada, sino elementos comprometidos e integrados con sus respectivos entornos, creados para proveer una experiencia única de un lugar concreto.* (Maderuelo, 1990, p. 172)

No es, por tanto, la elaboración o construcción de objetos sino la propia evidencia de la conexión y dependencia existente entre arte, naturaleza y espacio, lo que dotará a estos trabajos de un significativo cambio de actitud. Un cambio a través del cual quedará patente cómo la vinculación e inserción en el entorno natural será esencial, ya que éste se constituirá en soporte de la intervención artística y en protagonista espacial de la misma. Lo buscado, por tanto, en obras como *Sun Tunnels* [*Túneles solares*], no sólo se basa en un efecto visual – aunque éste, lógicamente, asuma un evidente papel –, sino en un ejercicio de emociones abstractas y no sentimentalistas que, a pesar de todo, resultan en cierto sentido habitables. Al respecto, hay un hecho que no debemos pasar por alto: el peso de lo habitable en estas piezas hace que éstas otorguen un valor muy específico al rol de lo constructivo en su inseparable relación con el espacio. Paralelamente reivindican la importancia de los lugares concretos e inciden – en tanto que intervención realizada desde una posición expandida (Krauss, 1996, pp. 59-74)– en la redefinición de un espacio que se encontraba perdido, ignorado o menospreciado.

Por otro lado, esta vinculación con el gesto y la intervención directa responde a una finalidad: enfatizar “la actividad de proyectar y el efecto de construir el paisaje, relacionándolos con el tiempo.” (Galofaro, 2003, p. 149) Recordemos, al respecto, que en el Land Art este factor temporal también tenía su protagonismo, aunque se tendiera a una utilización de la temporalidad concebida no tanto como manifestación de un “tiempo vectorial” – de origen claramente moderno –, como a la reivindicación de un “tiempo cíclico” o ahistórico.

## **2. Una lectura desde la percepción.**

El hecho de que algo suceda en la obra que suscite un impredecible suceder con ella, supone reconocer que la misma no es únicamente un objeto, sino también un proceso, una propuesta que reclama algo más que nuestra lectura. Bajo nuestro punto de vista, *Sun Tunnels* no está dada ni acabada, puesto que



**Figura 6** – Nancy Holt, *Stone Enclosure: Rock Rings* (1977-1978).

permanece en permanente disposición de desarrollo. Sin embargo, con ello no sólo estamos afirmando que la misma quede completada gracias a las lecturas que sus intérpretes efectúan. Es obvio que cualquier aproximación, cualquier lectura, define y cierra –siquiera sea por un percedero instante– la obra. Pero que ello acaezca así no supone que la misma asuma ese carácter procesual que provoca el saberse en vida con la obra.

Frente a la obra –que puedo abarcar y leer– surge otra realidad: no es ya la realidad de la obra en sí misma –concebida como propuesta autónoma–, sino la realidad de una pieza que nos habita y desplaza y que, dialécticamente, la hacemos posible. Más que geometrizar o, si se prefiere, más que generar y/o reconocer una realidad plástica autosuficiente, lo que se nos propone es sabernos en la experiencia de ser elementos que integran y constituyen la obra.

Así, la conversión de la obra en proceso determina el establecimiento de una mirada que no sólo se desplaza, sino que nos emplaza como nuevos sujetos. De esta forma, Nancy Holt nos sitúa ante una tensión perceptiva que es propiciada por una intervención que celebra –a la par que consagra– el valor de lo primitivista y ancestral –en especial, a través de la utilización de formas simbólicas y geométricas elementales–, y que se articula desde un discurso que huye de lo grandioso y desmesurado.

No obstante, la simplicidad que ésta piezas poseen no debe confundirnos: nada resulta fenomenológicamente más rico y complejo que su sencillez. Ello se debe a que la mismas tienen un poder condensador. Lo importante del ser radica no en su complejidad, sino en su intensidad, es decir, en su capacidad para eliminar las distancias. Un nuevo valor surge: “la síntesis [...] de las cosas y de nosotros mismos.” Una síntesis que pone de relieve cómo el mundo — y con él el espacio — está hecho de “esenciales envolturas.” (Bachelard, 1997, pp. 198-199)

La capacidad de estas obras para ser habitadas, abre la posibilidad de humanizar el espacio: “El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.” A través de esta trascendencia, el espacio se sitúa en el territorio de la vida y ello hace que la percepción del espacio y su análisis se convierta en algo más que un simple estudio, es decir, que derive hacia una auténtica *topofilia*. El espacio que así se aborda es ese espacio que se enfrenta a los espacios de posesión: un espacio que hace que podamos agazaparnos (“Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse.”) (Bachelard, 2004, p. 30)

### 3. Conclusión

Para concluir, cabe señalar que en estas piezas no es lo cuantificable lo que nos lleva a la esencia, sino su capacidad de concentración de ser. Aquí, los espacios y lugares creados están destinados a propiciar la vivencia o experiencia concreta o, como señala Bachelard, podrían ser considerados como “espacios ensalzados” en cuya apreciación intervienen factores como la imaginación.

Por otro lado, la idea de implicación que aquí se origina cabe relacionarla con la idea de “apertura y adhesión al mundo.” Y ésta, a su vez, con una concepción de la percepción que puede ser entendida como un acto de recreación del mundo o como un hecho a partir del cual el mundo es creído por nosotros: “Percibir es empeñar de una vez todo un futuro de experiencias en un presente que en rigor jamás lo garantiza, es creer en un mundo. Es esta apertura a un mundo lo que posibilita la verdad perceptiva.” (Merleau-Ponty, 2000, p. 258) Esta creencia en el mundo es la que permite que los lugares sean interpretados a partir de la incorporación de un conjunto de atributos humanos. Este hecho es posible debido a que es desde la experiencia, que se origina a partir de nuestro cuerpo, desde donde el espacio se vivencia.

#### Referencias

- Bachelard, Gaston (2004) *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica,
- Bachelard, Gaston (1997) *El derecho de soñar*. Madrid: Fondo de Cultura Económica,
- Colafranceschi, Daniela (2007) *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Galofaro, Luca (2003) *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Krauss, Rosalind E. (2002) “La escultura en el campo expandido”, en Foster, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós.
- Maderuelo, Javier (1990) *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori.
- Merleau-Ponty (2000) Maurice, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Raquejo, Tonia (1998) *Land art*. Madrid: Nerea.

# O Mundo Bate do Outro Lado

BEATRIZ FURTADO

Brasil, artista visual, (instalações vídeo). Professora no Instituto de Arte e Cultura, Universidade Federal do Ceará. Atualmente faz pós-doutorado em Cinema e Arte Contemporânea, na Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle.

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Neste artigo, parte de uma pesquisa mais extensa, nos propomos a analisar a obra do artista brasileiro Ticiano Monteiro, “O Mundo que Bate do Outro Lado da Minha Porta”, em sua relação com outras obras, fundamentais para o pensamento contemporâneo da arte. Partimos da problematização das noções de mundo e intimidade como um jogo de forças, que nem é absolutamente da ordem do dentro, nem tampouco absolutamente da ordem do fora, tensionando a ideia de sujeito na obra.

**Palavras chave:** mundo, intimidade, jogo de forças; sujeito, arte contemporânea.

**Title:** *The world knocks on the other side*

**Abstract:** In this article, part of a more extensive search, we propose to analyze the work of a brazilian artist Ticiano Monteiro, “O mundo que bate do outro lado da minha porta”, in relation to others works, fundamental to the thinking of contemporary art. We start questioning the notions for intimacy like a power game, wich is absolutely not in the order of inside, neither in the order of outised, tensing the idea of subject in the work.

**Keywords:** world, intimacy, power game, subject, contemporary art.

## 1. Uma ideia de mundo.

Em “O Mundo que Bate do Outro Lado da Minha Porta” (2006), uma videoinstalação, 8’, Ticiano Monteiro (1982) leva seu quarto para um rio de águas baixas e calmas, um resto de natureza em meio a cidade desordenada e caótica de Fortaleza, no Nordeste do Brasil. Cama, colchão, lençóis, travesseiros, mesa de cabeceira, alguns livros, um rádio de pilha, um cabide, uma velha televisão e outros objetos pessoais formam um lugar de habitar e constituem um mundo em meio as coisas, desprovido de repartições. Ticiano Monteiro inscreve esses objetos de individuações, que compõem a vida familiar, em um artifício de experimentação das fronteiras, dos desenhos entre o particular, o

pessoal, o construído, e o espaço aberto, público, transparente ao olhar do outro.

O mundo é uma temática recorrente em obras de arte, uma noção que inclui o lugar onde os seres humanos habitam, se confundindo às vezes com o planeta Terra, seu aspecto físico, geográfico, natural, mas, sobretudo, o mundo é uma constatação da forma de existência, uma espécie de realidade que transcende o espaço e se articula com as maneiras pelas quais a vida é apropriada. O cineasta Jia Zhang-Ke fez de ‘The World’ um mundo flutuante, que toma Pequim como um universo à deriva. Para conhecer o mundo, Jia Zhang-Ke não precisa sair de Pequim. Todos os principais monumentos de todas as cidades mais cobiçadas pelo turismo mundano e comercial, toda a obra urbana e monumental da humanidade, se encontram num grande parque de diversões, para onde o tempo se entrelaça e se sobrepõe numa única camada.

Zhang-Ke descreve o mundo em que os raros momentos de afeto, de proximidade, se dão através de mensagens por celulares. ‘O Mundo que Bate..’ de Ticiano Monteiro, ao contrário, é uma ode à natureza, ao despreendimento, uma retirada do mundo racional. Não há monumentos, nem regras sociais. Seu mundo é um quarto (uma parte) que se desgruda do espaço construído, que nega as particularidades de uma vida de assinalada pela ordem doméstica. O único personagem de ‘O Mundo que Bate...’, o próprio artista, que transporta o quarto para as águas, se retira do mundo da razão. Leva seu quarto para formar paisagem com as garças, que vivem em bandos nos rios e lagoas para se alimentar dos peixes de suas águas. Se situa na contra-mão dos exercícios diários, pautados que são pelas finalidades, os resultados e a suas racionalidades, para apenas experimentar seus desfazimentos.

“O Mundo que Bate...” é um enorme horizonte sob céu aberto, coberto pelos traçados de luz e desorganizado pela inquietude do vento. O quarto é parte do mundo onde não há mais o lá fora. Tudo está no mesmo espaço e como uma fita Moebius, os limites do interior e exterior, do direito e do esquerdo, se perdem, se desalinham. Não há o outro lado. O desfazer dos traçados que o abrigo do quarto determina é um gesto do artista diante do mundo submetido à ordem. O que sobram são os objetos, mas sobretudo, a dimensão do esvaziamento das configurações dos espaços lógicos, fundados sobre os usos e as finalidades. O quarto agora é mundo, sem portas e sem determinação de fronteiras nem apartações, é o ordinário da vida de que fala Maurice Blanchot (1986).

No centro da ação performativa de ‘O Mundo que Bate..’ está uma questão mais que tudo estética para qual Hélio Oiticica (1937/1980) já havia proposto, na década de 60, uma formulação. Em “O Museu É o Mundo”(1966), Oiticica afirma o lugar da arte para fora das quatro paredes que a apartavam do mundo. O sentido de apropriação, tão caro a arte contemporânea, se estende às coisas



**Figura 1** – Ticiano Monteiro,  
*O Mundo que Bate do Outro Lado da  
Minha Porta*, 2006.

do mundo, escrevia Oiticica, em sua contundência crítica em relação às instituições e o circuito do mercado da arte. A obra de Ticiano Monteiro bebe da mesma fonte de Oiticica. Seu quarto não encontra lugar no museu, nem em galerias de arte e é, sobretudo, parte de uma ação do artista que põe em crise o conceito de exposição e reafirma as posições de artistas como Oiticica, para os quais as obras se efetivam no mundo, na experiência cotidiana.

Os “Parangolés”, série de obras iniciadas em 1964, expressam o investimento de Oiticica na vida e mundo como lugar da arte. Um gesto que estava presente em Kasimir Malevitch (1878-1935), com a sua pintura sem ordem gravitacional, que em Oiticica se converte em um mundo concreto, com estrutura espaço-temporal. Os “Parangolés”, espécies de capa, bandeira ou estandarte, feitos de algodão ou náilon com poemas em tintas, foram criados para serem vestidos e assim dá a ver tons, cores, formas, texturas, grafismos e textos. Com os ‘Parangolés’, Oiticica veste o ritmo do corpo e o ator/espectador passa a perceber seu corpo afetado pela dança.

Essa mesma perspectiva de mundo está presente no trabalho de Ticiano Monteiro. Mas, se há essa presença direta no mundo concreto, das ruas, dos morros, das cidades, tanto em um artista quanto no outro, suas obras trazem dimensões estéticas distintas. Não se trata de uma variação sobre o mesmo problema, mas de produções informadas por questões distintas, outra maneira de

estender a arte ao mundo. O mundo de Ticiano Monteiro é para ser levado de um canto a outro e está contido nos elementos de seu quarto. ‘Estava passando por um momento de reclusão, sentindo uma espécie de apagamento. O quarto era esse lugar de conforto, de intimidade, um ninho, ele me continha, eu estava imanente a ele’ (2011).

É fácil escutar nessa fala de Ticiano Monteiro uma certa ideia da obra como representação de situações interiores. No entanto, quando o quarto sai das quatro paredes que envolvem o espaço da reclusão e dirige-se ao mundo aberto, visível, em “O Mundo que Bate...”, não é um mundo interior que vemos se deslocar. Então, afinal, o que faz Ticiano Monteiro quando leva o seu quarto para um lugar do outro lado da sua porta? Nossa aposta teórica é de que nesse transporte do quarto, “O Mundo que Bate...” (Figura 1) nos faz ver a impossibilidade de se pensar a arte de dentro, a arte do sujeito, mesmo que esse dentro seja um quarto. A arte de se faz da tensão no entre desses universos sem pontas.

## **2. Uma arte sem sujeito.**

O sujeito é um itinerário interior fora de mim (Clark, 1999:164). Essa afirmação de Lygia Clark (1920/1988) diz do paradoxo da arte que é, a um só tempo, dentro e fora e a sua negação, e explica o quão essas noções de interior e exterior são insuficientes para dizer do que está em jogo na experiência artística. Lygia Clark fez uma obra tomada, não poucas vezes, como da pele para dentro enquanto a obra de Hélio Oiticica se daria da pele para fora. Esse tipo de busca por um sujeito, que estaria definido nas obras, é negado de forma contundente por Lygia Clark, quando afirma que “Caminhando” só existe como um ato, é apenas uma potencialidade, é uma realidade imanente. Portanto, não há nada antes nem depois. A experiência de Lygia Clark com “Caminhando” é da ordem desse sujeito que é um itinerário do fora. “Caminhando só passou a ter sentido para mim quando atravessando o campo de trem, senti cada fragmento da paisagem como uma totalidade no tempo, uma totalidade se fazendo”. O fora é o itinerário de Lygia Clark, atravessado pelo paradoxo de ‘mim.’

De uma outra perspectiva, em “Quarto em Arles’ (1888), de Van Gogh, esse (sem) sujeito tensionado com o fora também negam representar o frágil d’alma atordoada do artista apenas porque seus elementos não se alinham em composições equilibradas, ressaltam fendas no chão, descrevem desníveis e tortuosas paredes, que são convidados para narrar sua doença. É o próprio Van Gogh, em carta ao seu irmão Théo, que conta sobre essa obra como quem apenas fala de cores, que se encontra na sua pintura. Ao contrário das versões que sucumbem à leitura da obra como expressão da doença do artista, o que vemos é uma imponência de cores que saltam do seu quarto como um tratado estético.

*...As paredes são de um violeta pálido. O chão é de quadros vermelhos. A maldreira da cama e das cadeiras é de um amarelo de manteiga fresca; o lençol e os travesseiros, limão verde muito claro. A colcha é vermelha escarlata. O lavatório, alaranjado; a cuba, azul. As portas são lilases. E isso é tudo – nada mais neste quarto com as persianas fechadas. O quadrado dos móveis deve insistir na expressão de repouso inquebrantável. Os retratos na parede, um espelho, uma garrafa e algumas roupas. A moldura – como não há branco no quadro – será branca (Van Gogh, 2002:33).*

Gilles Deleuze, em sua estética fundada sobre a ruptura com o modelo da representação, faz a crítica radical tanto da noção de intimidade, crítica esta que passa por compreender a impossibilidade de um fora do mundo, quanto seus aos valores universais. É no meio, na tensão do entre, que, em pensando após Deleuze, se pode falar de uma estética não da intimidade, mas da vida, quer dizer, uma arte que expressa a vida, um arte vitalista. E a vida, diz Deleuze (1993), não é redutível a qualquer gênero. Deleuze afirma uma arte figural (não figurativa, não representativa), cujas bases teóricas estão assentadas numa arte de captação de forças semi organizadas (caosmicas). Na arte que, nesses termos, torna sensíveis forças não sensíveis por elas mesmas.

Jacques Rancière (1998), ao se perguntar se é possível falar de uma estética em Deleuze, explica que o lugar central dado em suas obras à 'aisthesis' faz com que a teoria da arte figural não procure dar um sentido as obras criadas e coloca no centro de seu pensamento sobre a arte o que designa o presente de uma vida impessoal. A arte, portanto, não procura narrar uma história nem imitar um antes do mundo ou renovar uma força existente. Em uma estética deleuziana o que temos na arte é a presença de um movimento indeterminado da vida.

### **Entre conclusões**

Embora o quarto seja um desenho do espaço privado moderno, da sua concepção de íntimo e de acolhimento e ao mesmo tempo de isolamento em relação ao lado de fora, "O Mundo que Bate..." faz a crítica ao indivíduo, ao particular, ao próprio. Ao integrar outros espaços, ao levar seu quarto para mundo, o que faz Ticiano Monteiro é produzir uma arte que resiste às identidades, a instauração de um sujeito. O quarto vai ao mundo não para dizer de um mundo da intimidade do artista, mas para se fazer atravessado pela paisagem do mundo, marginalizando suas regras de funcionamento. O "Mundo que Bate..." é de uma arte sem sujeito determinado, que tornar-se uma singularidade qualquer, que se deixa contagiar por Oiticica, Clark, Van Gogh, e cuja potência se dá num jogo entre as forças que dizem do particular e do mundo, que nem é absolutamente



dentro nem tampouco absolutamente fora, mas atravessada. Como o artista mesmo afirma, “O Mundo que Bate...” me fez sair dos limites do sujeito para me diluir em composição com o mundo, redistribuir as vizinhanças.’

### **Referências**

- Blanchot, Maurice (1986) *La communauté inavouable*. Paris: Minuit.
- Clark, Lygia et al. (1999) *Lygia Clark*. Barcelona/Rio de Janeiro: Fundació Tapies e Paço Imperial. (Catálogo da Exposição Lygia Clark). Clark, Lygia (2012).
- Clark, Lygia (s.d) Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark. Diários de Lygia. [Consult. 2012-01-10]. Disponível em <[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=17](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17) >
- Deleuze, Gilles (1993) «La littérature et la vie», *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- Rancière, J. (1998) «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?», dans É. Alliez (dir.), Gilles Deleuze. Une vie philosophique, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998, p. 525-536
- Van Gogh, Vincent (2002) *Cartas a Théo*, L&PM, Porto Alegre.

# Pinturas quentes; Imagens geladas. Sobre a Pintura de Simeón Saiz Ruiz

CARLOS CORREIA

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 Escola Superior de Artes e Design, Instituto Politécnico de Leiria (ESAD.CR).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** O presente texto irá abordar a obra do pintor espanhol Simeón Saiz Ruiz. Partindo de imagens difundidas pelos meios de comunicação social, o artista produziu pinturas, desenhos e gravuras. A nossa atenção irá recair apenas sobre algumas dessas pinturas. A obra do artista espanhol servirá como pretexto para falar sobre a pertinência da pintura de história nos nossos dias.

**Palavras chave:** pintura, pintura de história, mass media, realidade, verdade.

**Title:** *Hot paintings, cool images: on the paintings of Siméon Saiz Ruiz*

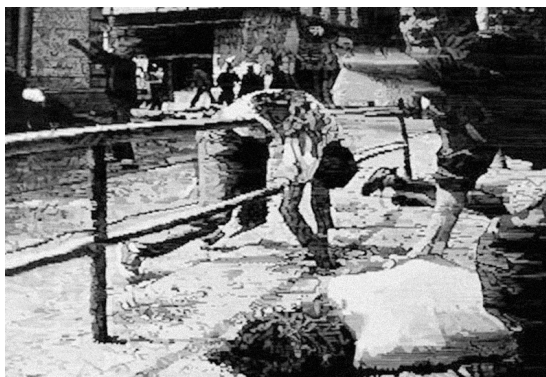
**Abstract:** This paper will discuss the work of Spanish painter Simeon Saiz Ruiz. Starting from images broadcast by the mass media, the artist produced paintings, drawings and prints. Our attention will fall only on some of these paintings. The work of Spanish artist will serve as a pretext to talk about the relevance of history painting today.

**Keywords:** painting, history painting, media, reality, truth.

## Introdução

Simeón Saiz Ruiz (1956), é doutorado em Filosofia e professor de pintura na Universidade de Castilla-La Mancha. Ainda que a sua obra seja praticamente desconhecida em Portugal, o artista goza de um assinalável prestígio em Espanha, integrando as colecções do Museu Rainha Sofia ou da Caja Madrid, entre muitas outras.

Não pretendendo abarcar a totalidade do seu trabalho, iremos focar-nos na



**Figura 1** – *Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal el lunes 28 de agosto de 1995. Víctima en la barandilla* (A partir de imagen aparecida en Tve-1), 1998. Óleo sobre linho. 171 x 277,5 cm. Universitat de València. Colección Martínez Guerricabeitia.

série *J'est un je* (figura 1), um título que invoca uma frase de Rimbaud (*Je suis un autre*). Deste extenso e denso corpo de trabalho, decidimos eleger três aspectos que, a nosso ver, são constitutivos do mesmo: o confronto da pintura com as imagens massificadas; a possibilidade da pintura poder continuar a falar de modo consistente e relevante sobre a realidade; os pontos de contacto e dissimelhança entre Pintura de História e Arte Política.

### Sensação pixilizada

*Pinto el píxel de la television como Cezanne pintaba cilindros, conos e esferas, en definitive, porque los veo conformando las estructuras de lo que tengo delante de los ojos. Esas estructuras generaban imágenes, en el caso de Cezanne del monte Sainte Victoire, en micaso de víctimas de la guerra de los Balcanes, Y eso no se puede olvidar* (Ruiz, 2008:173 - 174).

Simeón Saiz Ruiz não tem qualquer pudor em discutir abertamente a sua forma de trabalhar. Fá-lo nas aulas, em escritos ou em conferências. O seu processo de pintura tem vindo a tornar-se mais complexo, sobretudo desde que iniciou a série *J'est un je*. Parte desta complexidade fica a dever-se à tentativa de imitar o píxel televisivo tão fielmente quanto possível. É crucial para o artista que o observador não tenha dúvidas acerca da proveniência da imagem que lhe serviu como ponto de partida. Desta forma, o píxel surge como um símbolo da intrincada relação entre um médium orgânico (a pintura) e um médium acético



**Figura 2** – *Victimas de ataque a un autobús en Kosovo, en el que murieron 17 personas el 3 de Mayo de 1999. Víctima en la barandilla. Pastel s/ papel. 91,8 x 147,5 cm. Cortesía Galeria Fucares.*



**Figura 3** – *Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal el lunes 28 de agosto de 1995. En la calle. 2ª versión (A partir de imagen Antena 3), 1999. Óleo s/ linho. 206 x 333 cm. C.A.C. Bodegas Vega Sicilia, S.A. - Patio Herreriano, Valladolid.*

(a imagem televisiva). Mas como representar um píxel? De que forma a presença física da pintura pode servir de veículo para a representação da virtualidade de um píxel? A resposta que o pintor encontrou para esta questão foi de natureza puramente pictórica: cruzando cores complementares. Detentor de um sólido conhecimento teórico e prático acerca das teorias da cor, Saiz Ruiz usou as cores complementares de forma a produzir uma mistura óptica:

*(...) un verde mezclado en el cerebro es más verde que la misma cantidad de verde mezclada en la paleta. (...)* (Ruiz, 2008: 168).

A este respeito o artista diz-nos ainda que não é sua intenção criar uma cor nova, por exemplo esse verde, mas sim potenciar a sua intensidade, colocando-o entre várias manchas vermelhas. Este trabalho com a cor foi também experimentado em obras sobre papel (figura 2).

Ainda acerca da sua técnica, Ruiz diz-nos que, contrariando as normas clássicas de representação pictórica (segundo as quais as diferentes zonas que compõem uma pintura devem receber diferentes tratamentos de cor, desenho e/ou acabamento), as suas pinturas são iguais em toda a parte; tal como acontece com a imagem televisiva, cuja superfície povoada por píxeis é idêntica em toda a sua extensão.

## Pintura / Realidade / Verdade

Será ainda possível a pintura continuar a falar de modo consistente e relevante sobre a realidade? O artista parte de imagens difundidas pelos meios de comunicação social. Logo, volta a dar ao mundo uma imagem que antes recebera. Trata-se aqui de avaliar o que é acrescentado e o que é retirado à imagem original durante esta operação de resgate-devolução. O pintor não pega num pedaço do mundo para intervir sobre ele; retira sim um pedaço de um olhar que outro antes dele lançou sobre o mundo. A intenção do olhar do primeiro é dar conta de um determinado acontecimento; já a do artista é tecer um comentário não apenas ao acontecimento em causa, mas também ao olhar que o primeiro autor lançou sobre esse acontecimento; e isto não é tudo, pois o pintor pretende tecer esse comentário através de um meio que comporta uma série de outras implicações: a pintura pode ser muita coisa, mas não é com certeza um modo de comunicação neutro. O que quer que seja (falamos de pintura figurativa, obviamente; da representação de um modelo) que passe pelo filtro da pintura a fim de por esta ser representado, deixa de poder ser lido apenas enquanto “uma” representação. Passa a ser uma representação mediada pela pintura. Antes de ser uma representação de algo (seja uma maçã, seja uma imagem de guerra), é uma pintura que representa algo. Neste processo de transferência ou tradução de imagens perde-se, com certeza, alguma da objectividade necessária à representação da verdade.

Mas aqui é preciso ter atenção e perceber as armadilhas que esta afirmação pode conter. A saber: quando Ruiz realiza uma pintura usando como modelo uma imagem televisiva, ele estará eventualmente a ser menos objectivo (menos claro para com a realidade e, no limite, para com a verdade) que o jornalista que realizou essa imagem; mas está simultaneamente a ganhar em objectividade para com a representação da imagem televisiva em si. Quer isto dizer que antes de reflectir sobre a guerra dos Balcãs, a pintura de Ruiz reflecte sobre a imagem televisiva desse acontecimento.

Assim, talvez seja precipitado dizer que o pintor trabalha sobre a guerra dos Balcãs, pois essa será apenas uma das camadas de sentido que habita as suas obras. Não quer isto dizer que estas pinturas não promovam, também, uma reflexão sobre a guerra ou mesmo sobre a história e o modo como esta nos é contada. Um vestígio dessa reflexão reside no facto de nesta série não existirem imagens de vencedores (figura 3).

Esta opção constitui um acto de reflexão sobre a realidade e sobre a história; é uma escolha que implica uma tomada de posição política que não deve ser relegada para um plano menor. Não pretendendo retirar-lhe importância, queremos apenas dizer que esta será uma tomada de posição de uma natureza

diferente, pois encontra-se mediada por uma teia de relações estéticas que surgem, a nosso ver, em primeiro plano.

### **Pintura de História e Arte Política**

Por pintura de história entendemos o género que existe sob essa denominação desde o século XVII e que desde então ocupou o topo hierárquico dos diversos géneros que foram constituindo a história da pintura ocidental. Já em 1435 Leon Battista Alberti havia afirmado no seu tratado *De Pictura* que a história seria a parte mais importante de toda a pintura.

A relação entre arte e eventos históricos de maior relevância tem desempenhado um papel fundamental nas sociedades ocidentais. Contudo, a Revolução Francesa veio alterar de forma substancial o modo como a arte e os artistas se relacionavam com a história e a sua representação. Foi por esta altura que começou a surgir uma arte com intenções políticas e sociais mais vincadas, quase uma arte de intervenção. As profundas alterações sociais que então se começavam a fazer sentir, encontraram na arte um eco inesperado. A arte ao serviço de causas sociais começava, então, a revelar-se como um instrumento poderoso, o que levou a que alguns artistas aliassem o seu trabalho aos revolucionários e intelectuais que lideraram esses processos revolucionários.

Evidentemente, antes desta época já o mundo havia assistido à produção de obras de cariz mais ou menos violento, obras que espelhavam o lado mais negro da história de modo directo. A série de gravuras da autoria de Jacques Callot, no século XVII, pode servir como exemplo. Já no século XX, os artistas ligados à revolução bolchevique, bem como os muralistas mexicanos, representam outros exemplos de arte e artistas social e politicamente empenhados (Febbraro; Schwetje, 2010: 7\_8). Obras desta envergadura aproximam-se mais da ideia que hoje temos do que pode ser uma *Arte Política*. Associados a esta surgem nomes como os de Martha Rosler, Jeff Wall, Francis Alys, Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn ou Ai WeiWei, entre tantos outros.

Contudo, e ainda que a pintura não ocupe já a posição central que outrora lhe coube, podemos afirmar com segurança que a pintura de história continua a desempenhar um papel relevante no contexto da arte contemporânea. Sofrendo alterações de vária ordem, já sem a necessidade de responder a esta vetusta designação e comportando por vezes um entendimento alargado da ideia de pintura, continua a marcar lugar na produção artística dos nossos dias. A título de exemplo ficam os nomes sonantes de alguns dos seus actuais praticantes: Gerhard Richter, Luc Tuymans, Marlene Dumas, Dexter Dalwood ou Simeón Saiz Ruiz.

## Conclusão

Num artigo desta natureza, não podemos fazer mais do que apenas aflorar as questões que nos propusemos trabalhar. Contudo, a actualidade e pertinência da Pintura de História constituem o tema central de uma investigação que presentemente desenvolvemos. Mais do que apresentar respostas, pretendemos com este breve artigo colocar questões e propor possíveis linhas de investigação.

A obra de Simeón Saiz Ruiz revelou-se, assim, portadora de muitas das interrogações que permeiam a pintura actual e, particularmente, a pintura que ainda tenta produzir discurso sobre a realidade.

## Referências

Alberti, Leon Battista (2004) *On Painting*, ed. Penguin Classics, London, English Translation

Febbraro, Flavio; Schwetje, Burkhard (2010) *How to Read World History in Art*, ed. Thames & Hudson, London.

Ruiz, Simeón Saiz (Compilador) (2008) *Realidad contra Identidad – Ensaio Sobre J'est un Je*, Ediciones Universidad de Salamanca.

Ruiz, Simeón Saiz; Persiva, Vicent Sanz I (2008) *J'est\_ un\_ Je*, Fundación General de la Universitat de València.





**Enquadramento**  
NEIDE MARCONDES

**Autores**  
PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA  
ÀNGELS VILADOMIU CANELA  
RAQUEL PELAYO  
SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ  
FRANCISCO CARDOSO LIMA & JOÃO MOTA

## **6.–*Avant***

# Avant

NEIDE MARCONDES

Conselho Editorial

Os textos sobre artistas e suas obras, que estão arrolados nesta parte desta publicação, me levam a certa exultação nesta escritura / abertura, pois me permite fazer a conexão dos mundos da excitação dionisíaca com a do gênio transfigurador apolíneo. A meditação estética de Nietzsche põe em tentativa a explicação de rever o ato de criação / invenção como instintos ou forças artísticas que permeiam as formas apolíneas e dionisíacas. O artista caminha do estado de transfiguração mais racional, apolíneo, para o estado de embriaguês de Dionísio. Completam-se e integram-se.

As obras do artista Salvador Juanpere, neste texto de Àngels Viladomiu, muito bem demonstram a meditação / reflexão e a criação poética na trajetória do artista. O repertório artístico de Salvador demonstra o efetivo meio de estudos, procedimentos, análises e suas conexões metalinguísticas com a antropologia, filosofia e com as teorias do sociólogo Richard Sennee. Não são meros procedimentos de expressão, e suas Instalações, até a possível Arte Postal, demonstram todo o complexo percurso em sua criação poética. Está evidenciada em *Constellation*, por exemplo, a atuação e procedimento do artista, escultor / professor em sua concepção estelar do universo.

Em *O Desenho impossível ...* de Jorge Pinheiro, artista nascido em Coimbra, analisado por Raquel Pelayo, ficou demonstrado o percurso do artista em resultados que se podem denominar conotativos e denotativos. Há um (des) continuar salutar no repertório de Pinheiro; há o que se pode chamar o desenho (in) comunicante, uma negação do artista de uma possível comunicação. Em uma de suas (in) flexões, o artista Jorge Pinheiro, na série *Mapas*, relaciona espaços, geometrias e, na técnica em tinta-da-china e aguada sobre papel, transfere para o resultado infinitas interpretações significativas.

Sobre o artista Antoni Muntadas, de Barcelona, algumas de suas obras são contextualizadas por Silvia García González. O artista e suas obras são reconhecidos na Europa e Estados Unidos. *Atención! La percepción requiere participación*; esta colocação gráfica foi elaborada na fachada do pavilhão da Espanha, na

bienal de Veneza. O artista Muntadas, em seus *Projetos*, demonstra sempre a conexão com equipes multidisciplinares. Os resultados das obras / projetos, com diversidade de informação, levam o interpretante à diversidade contextualizada de reflexão e análise.

Em *A Grande Narrativa* – obra do artista português Antonio Olaio, nascido em Angola – o estudo dos autores Francisco Cardoso Lima e João Mota demonstra as chamadas variáveis e constantes, o passado e o presente na meta narrativa coletiva que resultou em forte *Manifesto*. Este *Manifesto*, resultado / instrumental reflexivo e operativo de reflexão e construção, um *après* reflexivo de vários artistas, resulta em vinte e oito itens onde fica ressaltado o principal: '*Sempre existiram artistas. Existe o artista.*'

Paula Cristina Almozara aborda o artista mexicano Sebastián Romo e parte de suas obras. O artista expressa-se nas chamadas *pós produção* como estratégia poética. O processo de construção poética do artista, que em expressão demonstra o pensar a obra como uma *bomba de tempo ou armadilha...*, desperta para uma infinita possibilidade de leituras .

Sebastián Romo aplica a concepção de Nicolas Bourriaud, sobre a arte contemporânea, que não crê no término do processo criativo. Os *Cadernos de Romo*, inseridos em vitrines, algumas suspensas, outras em torres, representam significativa instalação. Outra obra *Tropicália 2011* trabalha o papel fotográfico sem figuração ou imagem documental. É oferecido um espectro de abordagens sobre a série *Mapas*; a série demonstra as conexões de várias matérias e procedimentos, e também a situação de formas, signos e imagens.

Vamos penetrar no estudo descritivo e interpretativo dos autores, que nestas páginas se debruçam e se dedicam à geografia estética e poética de artistas que, em manifesto resultante do procedimento apolíneo e dionisíaco permitem que se afirme: *Sempre existiram artistas. Existe o Artista.*

# Sebastián Romo: "pós-produção" como estratégia de construção poética

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA

Brasil, artista visual, professora na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (São Paulo). Doutorado em Educação, na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestrado em Artes, Unicamp. Bacharelado em Educação Artística (Habilitação em Artes Plásticas), Unicamp.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** O artigo aborda elementos do processo de construção poética do artista mexicano Sebastián Romo, o qual leva em conta a utilização de elementos "historicizados" presentes na cultura e nos meios de comunicação de massa, permitindo uma reflexão sobre sua obra a partir de uma ideia de "pós-produção" proposta por Nicolas Bourriaud (2009).

**Palavras chave:** Sebastián Romo, poética, pós-produção, audiovisual, fotografia.

**Title:** *Sebastián Romo: "post-production" as a strategy of poetic construction*

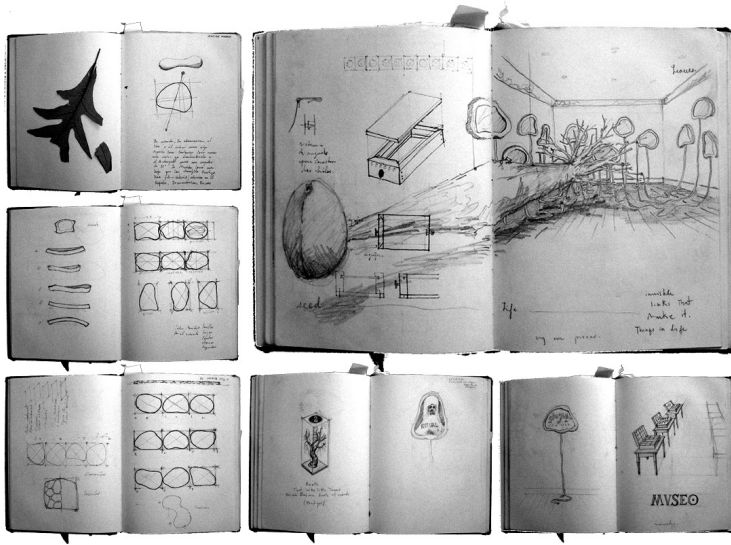
**Abstract:** The paper discusses elements of the process of poetic construction of the Mexican artist Sebastián Romo, who uses historicized elements found mostly in the mass media communication, allowing a reflection about his work from the idea of "post-production" proposed by Nicolas Bourriaud (2009).

**Keywords:** Sebastián Romo, poetic, post-production, audiovisual, photography

## Introdução

Sebastián Romo, artista mexicano nascido em 1973, utiliza processos de hibridização de linguagens em um diálogo muito forte com a fotografia e o audiovisual. O trabalho do artista é determinado pela autoimposição de questões-problema, por meio das quais inicia a "pesquisa" visual e a instauração da obra, alavancadas por experimentações com base em conceitos espaciais, materiais, temporais e históricos.

Para Romo, o objeto artístico deve apresentar infinitas possibilidades de leitura e, nesse sentido, como ele mesmo afirma, agrada-lhe "pensar na obra de



**Figura 1** – Sebastián Romo. Cadernos de projetos. Fonte: Hangar.org

arte como uma bomba de tempo ou uma armadilha que o espectador vai ativar subjetivamente” (Romo, 2008).

O processo de construção poética do artista, leva em conta a utilização de elementos “historicizados” presentes na cultura e também nos meios de comunicação de massa, permitindo uma reflexão sobre sua obra a partir da ideia de “pós-produção”, proposta por Nicolas Bourriaud (2009), na qual o artista é visto metaforicamente como uma espécie de “bricoleur”, operando para que o projeto ou processo estejam evidenciados na instauração da obra.

*Assim, a obra de arte contemporânea não se coloca como término do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado), mas como um local de manobra, um portal, um gerador de atividades. Bricolam-se produtos, navega-se em redes de signos, inserem-se suas formas em linhas existentes (Bourriaud, 2009:16).*

Não é possível tipificar sua produção em processos estanques ou categorias rígidas, pois o sentido primordial está no modo orgânico e relacional estabelecido pelos meios e materiais escolhidos, que mantêm sutilmente sua identidade cultural, ao mesmo tempo em que são reinventados e resignificados ao serem inscritos no processo de pesquisa e no trabalho.



**Figura 2** – Detalhes da expografia e cadernos apresentados na exposição “La voluntad de las cosas”, de Sebastián Romo no MACG, México, 2008. Fonte: frames (A) 1’16”, (B) 1’03”, (C) 0’12”, (D) 1’12”, (E) 1’09” do vídeo MACG (2008).

### 1. Cadernos de projetos e desdobramentos possíveis

Os cadernos de projeto realizados por Sebastián Romo (Figura 1) são fundamentais para o entendimento da construção poética de sua obra.

*El proceso de investigación para mí siempre ha sido muy importante, mis cuadernos son contenedores, BIG BANGS y obras, constituidas por el proceso y la investigación, mi taller portátil y vertedero de futurables inconclusos, de errores irreparables y archivo. He tardado en aceptar que para mí, el proceso es tan importante como la obra misma, y es por esto que en las últimas exposiciones he intentado incluir el proceso como parte constelar y fundamental de una obra terminada. La cual puede llegar a ser autónoma (Romo, 2011).*

A percepção dos cadernos como parte do processo de trabalho e também como uma produção autônoma, foi evidenciada pelo artista na exposição intitulada “La voluntad de las cosas”, realizada no Museu de Arte Carrillo Gil (Cidade do México) em 2008, que reforçou não apenas essas questões, mas a ideia de que as experiências realizadas no atelier devem estar presentes no espaço expositivo, o qual “se tornou um local de produção entre outros” (Borriaud, 2009: 82).

Na exposição, os cadernos estão inseridos em uma espécie de instalação na qual o artista usa uma série de aparatos expográficos (*vitrines*) como representação do modo de arquivar, salvaguardar e comunicar os conteúdos relativos à

história do processo de trabalho. Em outras palavras, o artista se apropria de fundamentos museológicos para trabalhar questões de ordem estética.

Nesse contexto, as *vitrines* de vidro estão sustentadas por estruturas delgadas de metal, construídas e posicionadas de modo a favorecer sobreposições visuais e circunscrever uma espécie de “desenho” espacial com entrecruzamentos. Algumas vitrines aparecem suspensas, como camadas de imagens sobrepostas (Figura 2, B e C) e outras, como torres, apresentam diversas alturas (Figura 2, A).

Na sequência instalativa dos cadernos, Romo também incorpora um dispositivo que aparece em várias outras produções: os projetores de *slides* (Figura 2, D e E), que mostram de modo ininterrupto as imagens de páginas de cadernos, atestando uma sutil convergência entre o desenho e a fotografia como elementos dialógicos que estão simultaneamente ligados ao processo e a instauração da obra.

## **2. Tropicalia: história-tempo-matéria**

“Tropicalia” de 2001 (Figura 3), considerada pelo próprio artista o ponto alto de seu trabalho, demonstra a possibilidade de reprogramação de elementos históricos e culturais (Bourriaud, 2009) em sua aplicação no projeto artístico.

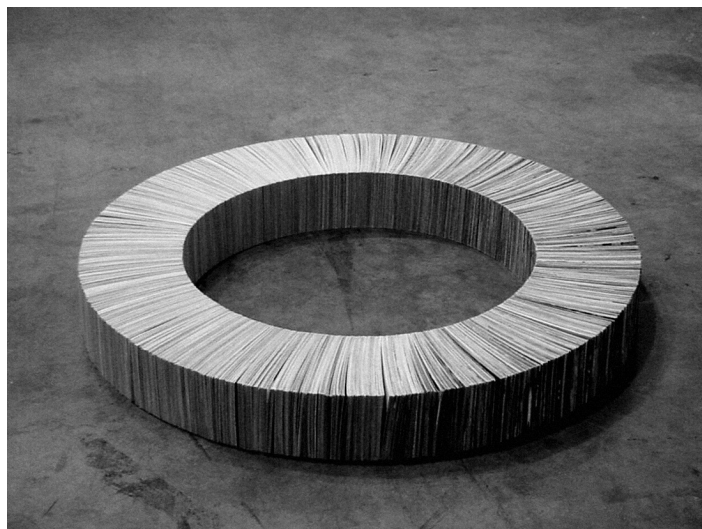
Sebastián Romo inicia essa pesquisa com a seguinte questão: “seria possível construir uma escultura feita de tempo?” (Romo, 2008). A resolução desse problema determinará uma noção de tempo expandida e vinculada ao tempo químico, ao tempo do instantâneo fotográfico, ao tempo de realização da foto amadora inserida no contexto de “produto de massa”.

Em “Tropicalia”, o artista elimina todo o referencial documental das imagens utilizadas e escolhe como forma final do trabalho o círculo, que irá simbolizar o tempo como algo transcendente, contínuo, perpétuo, inefável.

Nesse processo de apropriação de fotografias descartadas e realizadas em *minilabs*, Romo materializa a ideia implícita em sua questão-problema e se aproxima de uma estética vinculada à “pós-produção”, apresentando a obra como um “contêiner” de práticas, formas e signos imbricados na história e na técnica da fotografia, propondo assim, uma conexão entre diversos elementos presentes na sociedade e na cultura como fundamento poético do trabalho.

## **3. Fotografia, imagem em movimento: amplificação, resignificação**

A fotografia ocupa um lugar central na produção de Sebastián Romo e em seu trabalho há uma deliberada vontade de utilizar procedimentos fotográficos considerados sumamente incorretos, como o fora de foco, negativos arranhados etc. para obter, segundo o artista, um determinado tipo de imagem que pode sugerir ou gerar muitos outros projetos, inclusive relacionados ao audiovisual e a história do cinema (Romo, 2008).



**Figura 3** – Sebastián Romo. *Tropicalia*, 2001. Impressões de *minilab*, papel fotográfico 10 x 15 cm (cada foto). Tamanho da obra 90 cm de diâmetro. Fonte: Hangar.org

O conceito de audiovisual presente nos trabalhos faz alusão à história dos processos e das técnicas de imagens em movimento que determina incisivamente os relacionamentos histórico-conceituais expostos em diversas obras do artista, como em “Caminando un cráter”, de 1994 (Figura 4), na qual 360 polaróides são visualizadas “quadro a quadro” pela ativação de uma manivela. Trata-se de uma espécie de máquina/objeto que faz uma citação visual explícita a um cinematógrafo (1895, irmãos Lumière).

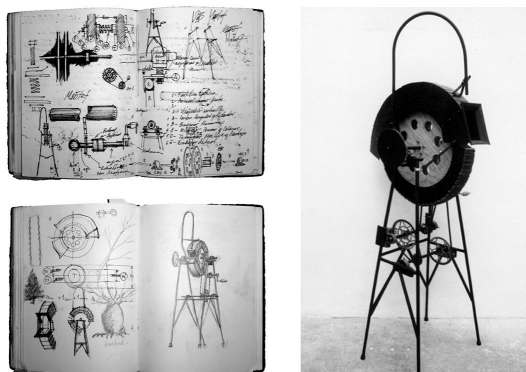
Nesse sentido, Romo explora a relação entre fotografia e cinema ao criar uma obra que transforma as polaróides em pequenos “frames” de filme, de acordo com suas possibilidades formais e visuais (tamanho das fotos, peso, características das imagens).

### **Conclusão**

O amplo espectro de abordagens possíveis sobre a obra do artista demonstra justamente sua poética baseada em camadas de leituras significativas sobre a matéria e o espaço, que se inter-relacionam com elementos presentes e circunscritos na tessitura cultural e histórica.

Assim, no contexto de “pós-produção” na qual as relações de apropriação, associação e resignificação se firmam, observa-se que a força dinamogênica e estética desse artista está na maneira como ele “insere um objeto num novo enredo” considerando-o “como um personagem numa narrativa” (Bourriaud, 2009: 22).





**Figura 4** – Sebastián Romo. À esquerda: detalhes do caderno com projeto de “Caminando un cráter”. À direita: imagem da obra finalizada “Caminando un cráter”, 1994, 360 polaróides, metal, madeira e mecanismos. Dimensões variáveis. Fonte: Hangar.org

No que se refere ao seu processo de trabalho, é possível pensar que cada exposição é como um “mapa tridimensional” (Romo, 2011) que revela todos os procedimentos inclusos na “resolução” dos problemas autoimpostos, de onde se observam as inúmeras conexões sgnicas deflagradas pela materialidade das peças:

*Todos os meus trabalhos estão compostos por muitíssimas partes que estão unidas de alguma maneira. Às vezes penso nas formigas, que, as formigas não são animaizinhos, e sim um só animal feito de muitas séries. Mas este Ser individualmente não logra ser. Creio que meu trabalho tem muito dessa coisa, que não são elementos autocontidos, sempre são construídos por uma infinidade de pequenas partes que constroem a peça (Romo, 2008).*

A característica processual e projetual de sua obra está presente na incorporação de todos os pormenores do percurso e da experiência de vida do artista, promovendo uma ruptura dos limites entre o espaço do ateliê (ou mais genericamente o espaço de trabalho) e o espaço expositivo.

No caso de Romo, a obra realizada para um determinado contexto (lugar, espaço, questão-problema etc.) é uma evidência de seu desejo de trabalhar sob demanda, ou seja, trabalhar com questões específicas que criarão redes de significados como manifestação de que “a qualidade da obra de arte” depende cada vez mais hoje em dia “da trajetória que descreve na paisagem cultural” em um “encadeamento entre formas, signos, imagens” (Bourriaud, 2009: 42).

## Referências

- Atelier Romo (2011) *Depoimento de Sebastián Romo sobre seu trabalho para "Cadernos de Viagem" na 8a. Bienal do Mercosul*. Vídeo. Ano: 2011. [Consult. 2012/01/05]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=943lBGF834U>
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins.
- Hangar.Org (s.d.) [Consult. 20111215]. Disponível em [http://www.hangar.org/gallery/v/album27/album440/album453/SR\\_CAT\\_Fot\\_Palabras\\_Pag02.jpg.html?g2\\_imageViewsIndex=1](http://www.hangar.org/gallery/v/album27/album440/album453/SR_CAT_Fot_Palabras_Pag02.jpg.html?g2_imageViewsIndex=1)
- MACG, Museu de Arte Carrillo Gil (2008) "La voluntad de las cosas", *Sebastián Romo + Inversuras Institucionales*, Terceruquinto. Produção: MACG. Vídeo. Ano: 2008. Duração: 04min07seg. [Consult. 2011/15/10]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Mb1UYVKYpRw>
- Romo, Sebastián (2008) *Materia y Espacio III. Série "Arte en construcción"*. Produção: Fundación/Colección Jumex, Art.es Casa Productora e Canal 22. Vídeo. Ano: 2008. Duração: 9min18seg. [Consult. 2011/10/09]. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=BmZToVl8CPg&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=BmZToVl8CPg&feature=youtube_gdata_player)
- Romo, Sebastián (2011) *Cadernos de Viagem, entrevista concedida a Alexia Tala para a 8o Bienal do Mercosul*. Produção: Bienal do Mercosul. Site. Ano: 2011. [Consult. 2011/11/09]. Disponível em: <http://bienalmercosul.art.br/blog/entrevista-sebastian-romo/>

# 'Deu mil hores' a l'espai de l'artista Salvador Juanpere

ÀNGELS VILADOMIU CANELA

Espanha, artista visual. Professora, Departament d'Escultura, Facultat Belles Arts, Universitat de Barcelona. Doctora em Belles Arts.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resum:** L'article examina l'espai de reflexió processal i instrumental de l'escultor Salvador Juanpere (Reus, 1953) a partir del seu Blog de treball, alhora que estableix connexions amb les tesis desenvolupades pel sociòleg Richard Sennett a l'assaig *L'artesà*.

**Paraules clau:** escultura, espai de treball de l'artista, processos artístics, metallenguatges.

**Title:** *'Ten thousand hours' in the space of the artist Salvador Juanpere.*

**Abstract:** The article inquires the space of processual and instrumental reflection of the sculptor Salvador Juanpere (Reus, 1953) based on his Workblog, while states connections with the thesis developed by sociologist Richard Sennett in his essay *The artisan*.

**Keywords:** sculpture, artist's working space, artistic processes, metalanguages.

## Introducció

La trajectòria artística de Salvador Juanpere (Reus, 1953) està estretament vinculada a la disciplina de l'escultura. El seu treball parteix d'enriquidors encreuaments entre pensament, poesia, ciència, antropologia, filosofia; i és en aquestes cruïlles on la paraula escrita pren importància i esdevé determinant per a la formalització de les seves obres.

Darrerament, la seva obra s'impregna d'un procés continu de reflexió sobre el fet artístic i els seus metallenguatges. Les reflexions al voltant de la pròpia feina extretes del *Blog de treball* (2009) de l'escultor, en diàleg amb l'assaig *L'artesà* (2009) de Richard Sennett, són el punt de partida d'aquest article.

## 'Deu mil hores'

*Deu mil hores* és el títol de la instal·lació resultant del projecte "Creadors en residència als instituts" (2010, iniciativa de l'Institut de Cultura, Ajuntament



**Figura 1** – Salvador Juanpere *Dietari de treball de l'artista, dins Laborare stanca* (2008). GaleriaNoMesArt, Girona. (Imatge cedida per l'artista).

de Barcelona) -portada a terme per l'artista-, i alhora fa referència a una mesura d'ús comú, establerta per la psicologia, que designa les hores de pràctica necessàries per assolir el nivell de domini propi d'un expert en qualsevol categoria o camp. En relació al projecte, el títol fa al·lusió simbòlicament al temps dedicat entre tots els agents a la realització de l'obra; en el present article *Deu mil hores* fa referència a l'espai experiencial de l'artista. És a dir, més enllà de l'espai de treball -ja sigui el taller o l'estudi- existeix un espai processal, procedimental i intel·lectual de l'artista que nodreix *l'ofici de l'experiència* (Sennett, 2009: 354). Aquest èmfasi del valor de l'experiència entesa com a ofici es pot extrapolar perfectament al terme alemany *Berufung*, que Juanpere va emprar com a títol a l'exposició individual de la Galeria Alejandro Sales (Barcelona, 2011) i que designa la idea de vocació per a un ofici. L'obra titulada *Berufung* (fig.2), que presidia l'exposició, consisteix en la reproducció de la pedra del *David* de Bernini -explica l'artista- i fa referència a les cinc pedres amb les arestes polides que David va escollir per abatre Goliat; tanmateix representa l'arrel de l'ideal de vocació que ens remet a la perseverança d'un ofici. Segons Max Weber, *la vocació entesa com a narració-relat de suport* té dues ressonàncies, que en aquest cas són atribuïbles a Juanpere per «la gradual acumulació de coneixements i habilitats, i la cada cop més forta convicció de fer a la vida precisament allò que s'està fent» (Sennett, 2009: 324).

L'artesà de Sennett, és el que es dedica a fer bé la seva feina pel simple fet de fer-la bé, i en aquest sentit representa la condició específicament humana del compromís. No obstant això, l'adquisició d'un compromís mitjançant la



**Figura 2** – Salvador Juanpere *Berufung* (2011). Marbre, inscripció làser. Galeria Alejandro Sales, Barcelona. (Imatge cedida per l'artista).

**Figura 3** – Salvador Juanpere *Sculptor constellation* (2010). Sèrie de vuit unitats, impressió gliceé i feltre. Galeria Alejandro Sales, Barcelona. (Imatge cedida per l'artista).

pràctica no s'esdevé necessàriament de manera instrumental. El compromís amb la professió, en el cas de Juanpere, s'esdevé mitjançant la pràctica escultòrica - «sóc un artista del fer» (Juanpere, 2009: 264) - però també amb el llenguatge i per descomptat amb l'escriptura.

Una part important de les obres desenvolupades en els darrers anys aborden temàticament l'espai de treball de l'artista, el propi taller de l'escultor. Els utilitatges, les eines i els instruments que omplen el taller - a més de ser els elements bàsics que serveixen per donar forma a les seves obres - també esdevenen espais de pensament per captar, elaborar i produir informació en termes poètics. Sens dubte hi ha una reivindicació romàntica i un pòsit nostàlgic en una certa dissolució/pèrdua de sentit i materialitat en allò que l'escultor anomena *poètica d'instruments pensants*. Però justament aquesta aproximació vivencial als processos de l'escultura mitjançant el metallenguatge esdevé un ric paradigma intel·lectual alhora que aconsegueix endinsar-nos en un joc de metàfores i ironies estètiques.

A *Sculpture constellation* (2010) (fig.3) les eines de l'escultor suren segons les coordenades d'una constel·lació estel·lar en el taulell de l'univers i la seva fisicitat es difumina com en un film de ciència-ficció. Dibuixar les eines i l'espai de treball de l'escultor ens remet de nou a aquell repetitiu i circular procedir de l'artesà: dibuixar i fer, refer i tornar a refer. Tanmateix podem considerar que som davant del que Sennett anomena *eina-mirall*, «uns instruments que ens conviden a pensar en nosaltres mateixos [...] com si es tractés de laboratoris on és possible investigar sentiments i idees» (Sennett, 2009: 109).

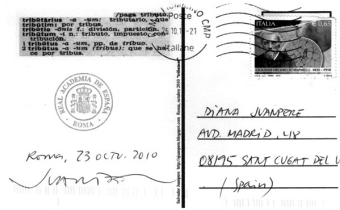
En la darrera exposició *Tributum*, celebrada el passat mes de novembre en la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma -com indica el títol-, Juanpere rendeix homenatge a la cultura romana del passat i del present. L'origen d'aquesta obra la trobem en una sèrie de postals enviades des de Roma a diferents destinataris l'octubre de 2010 (fig.5), les quals contenien una llista de disset noms representatius acompanyats per la definició en el revers del concepte *tributum*. La instal·lació *Tributum* (fig.4) ubicada directament sobre el paviment de la galeria de l'Acadèmia està composta gairebé de la mateixa llista de noms -tan sols s'ha incorporat el nom de l'artista Opalka que va morir l'agost passat a Roma - realitzats amb arena procedent de la pedra del Mèdol de la muralla romana de Tarragona. La prova que som davant d'una llista que representa més que uns referents ens l'aporta el mateix artista: «incloure en els processos variables allunyades de tu mateix i provinents d'altres sensibilitats, altres percepcions i altres realitats, la fan créixer cap a direccions impensables i suggestives» (Juanpere, 2009; sobre *Deu mil hores*).

L'artista incorpora dins del seu vast horitzó referencial el paisatge romà de la



**Figura 4** – Salvador Juanpere *Tributum* (2011). Instal·lació. Arena de la pedra de Mèdol. Reial Acadèmia de Roma.

ANSELMO BERNINI BOCCIONI  
 CATTELAN DANTE FIBONACCI  
 FONTANA FORTUNY KOUNELLIS  
 LEOPARDI MADERNO MANZONI  
 MERZ PAVESE PENONE  
 TARRACO UNGARETTI



**Figura 5** – Salvador Juanpere *Tributum* (2010). Postal enviada des de Roma. (Imatges cedides per l'artista).

seva terra natal que es dissol i, com un acte d'anhel, el captura mitjançant la paraula; però de nou la paradoxa de l'escultor deixa que el pas del temps l'esborri.

Tot i que l'obra escultòrica de l'artista escocès Ian Hamilton Finlay no apareix citada en cap ocasió per Juanpere, hi ha clares connexions en la seva manera de fer. El punt de partida de les intervencions escultòriques de Finlay es troba en la poesia, el llenguatge i l'escriptura. En les dècades dels seixanta i setanta, Finlay es va convertir en un dels poetes avantguardistes escocesos més significatius, i va fundar una editorial i diverses revistes. A final dels setanta, desil·lusionat per allò que li ofería la lírica, va trobar en el seu poema *Arcady* les claus per a noves vies expressives aplicables al seu art. Davant d'aquest desvetllament, es podien considerar les lletres de l'alfabet com un paisatge clàssic imprès, i el poeta va començar a inserir poemes en el paisatge. A partir de 1966 es va establir a Stonypath, la finca rural que va esdevenir l'escenari, el suport i l'objecte del seu art, i en aquest període va gaudir d'un fructífer aparellament entre la seva activitat com a poeta i com a jardiner.

Per tant, el record dels epígrafs apareix com una constant en la obra d'aquests dos artistes, i les intervencions-inscripcions esdevenen un desplaçament de temps remots cap a la contemporaneïtat i, tot suggerint les jerarquies de la paraula, denoten el materialisme vigent. També en ambdós casos, les seves obres s'acompanyen de títols metafòrics que ens en desvetllen el significat, de vegades indesxifrables, i ens donen la clau per llegir-les. A més comparteixen altres aspectes com ara una evident fascinació per les cultures del passat

revisades mitjançant una mirada contemporània, un manifest posicionament polític i un compromís cultural amb la seva identitat nacional, i una estreta vinculació amb allò que és rural o pastoral.

### Conclusions

Si Finlay arriba a l'escultura a través de la poesia escrita, en el cas de Juanpere és a la inversa, l'escultura esdevé un marc ampli de reflexió i creació poètica que cada cop el porta més a la paraula escrita. El *Blog de treball*, estrenat l'any 2006, li ha permès desenvolupar l'exercici de l'escriptura i, el més important, incorporar-lo com un format paral·lel al seu procés de creació formal. El *Blog* es desplega a la manera de dietari amb anotacions del dia a dia tant personal com professional, i hi comparteixen lloc esbossos processuals, anotacions poètiques, i reflexions sobre el fet artístic. Però allò que veritablement fascina l'artista és el caràcter d'immediatesa d'aquest format d'escriptura, on cada *post* l'obliga a assolir la simultaneïtat entre el fer i el difondre. Potser l'encert ha estat abordar la vida com un exercici de creativitat i incloure-la com a part integrant del seu art.

Per concloure, he escollit una citació que l'artista fa d'un dels seus poetes propers: «De nou Margarit, penso: la vida m'ha tractat relativament bé. Ser poeta no ha estat estrictament necessari» (Juanpere, 2009: 245). I jo afegeixo: però sí imprescindible en la producció artística de Salvador Juanpere.

### Referències

Juanpere, Salvador (2008) *Lavorare Stanca*.  
Només Art SL, Girona.

Juanpere, Salvador (2009) *Blog de Treball*.  
Reus, Edicions del Centre de Lectura.

[Consult. 20111511]. Disponible en  
<http://sjuanpere.blogspot.com/>

Sennett, Richard (2009) *El Artesano*.  
Barcelona, Anagrama.



# O Desenho impossível ou os limites da comunicação em Jorge Pinheiro

RAQUEL PELAYO

Portugal, artista visual. Licenciada em Artes Plásticas - Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (UP) e Doutorada em Ciências da Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, UP. Professora na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** A série Mapas do artista português Jorge Pinheiro fornece o ponto de partida deste artigo que discute os sistemas visuais de representação de informação como variações de uma tecnologia humana única; o desenho, tido como matriz de toda a representação e codificação de informação na comunicação. Na relação forma-conteúdo verifica-se que quanto mais o sistema representacional se codifica mais fortemente se autorrepresenta.

**Palavras chave:** desenho, sistemas de representação, codificação, Jorge Pinheiro.

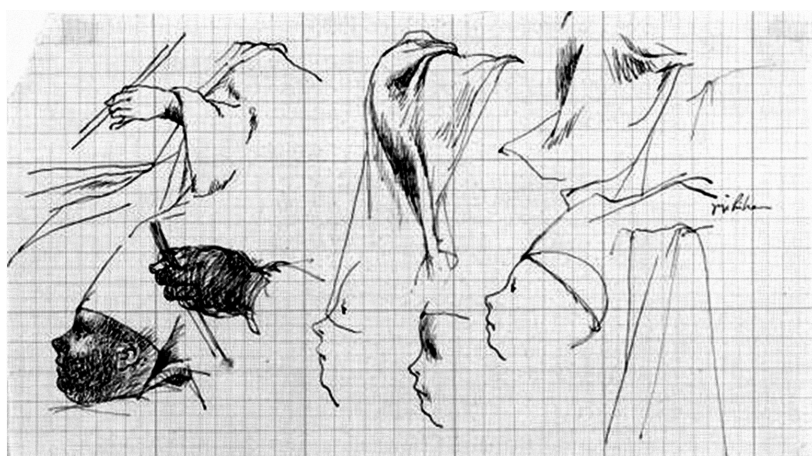
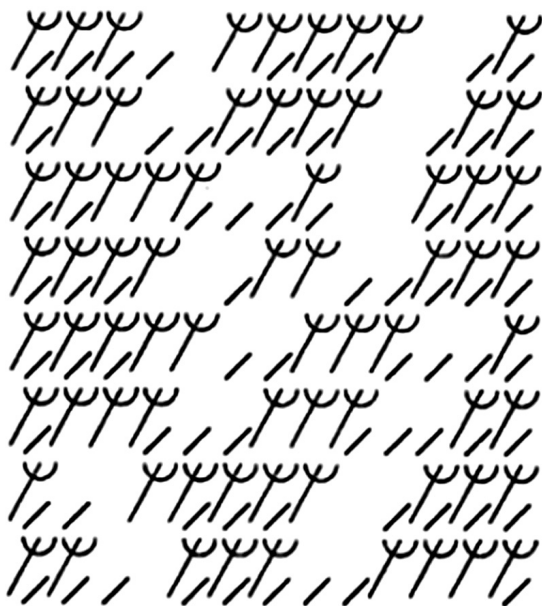
**Title:** *Jorge Pinheiro: the impossible drawing or the limits in communication.*

**Abstract:** The “Mapas” series of the Portuguese artist Jorge Pinheiro provides the starting point of this article that discusses the information representation visual systems as variations on a single human technology: drawing, considered as a matrix of all representation and information encoding in communication. It is verifiable in the form-content relation that as strongly the representational system encodes, as strongly it represents itself.

**Keywords:** drawing, representational systems, codification, Jorge Pinheiro.

## Introdução

Jorge Pinheiro é um artista português nascido em Coimbra em 1931, autor de uma obra plástica iniciada nos anos cinquenta pela prática de uma pintura figurativa de influência neorrealista que cessa, em meados dos anos sessenta, a favor de uma incursão na abstração pós-pictórica que, por sua vez, evoluiu cerca de 1970 para trabalhos mais enquadráveis numa arte ótica de cariz para-concetual (série “Álbum”) que se viu duas vezes interrompida por incursões



**Figura 1** – Jorge Pinheiro (1974), *Sem Título*. Tinta-da-china sobre papel, 23 x 38 cm. Fundação Ilídio Pinho, Porto-Portugal.

**Figura 2** – Jorge Pinheiro (1974), *Estudo para o quadro "O Bispo Vermelho"*. Tinta-da-china sobre papel milimétrico, 15,1 x 27,1 cm. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Portugal.

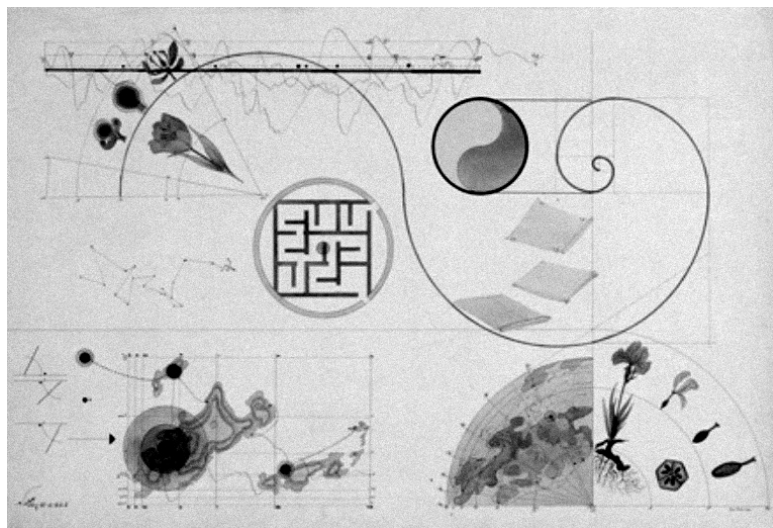
figurativas em 1973-1974 (série “Reis”) e depois em 1976 (série “Mapas”) e se manteve até 1980, data a partir da qual Pinheiro abandona definitivamente a abstração a favor de uma figuração genericamente enquadrável na chamada nova-figuração e dentro desta na figuração fantástica. Em paralelo à atividade artística Jorge Pinheiro foi docente, primeiro e durante cerca de treze anos, na Escola de Belas Artes da Universidade do Porto e depois na Escola de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e também por fim na de Évora, tendo sempre nutrido um profundo interesse pela semiótica.

### **1. Percurso e contexto histórico de Jorge Pinheiro**

A multiplicidade de tendências presente no percurso artístico de Jorge Pinheiro (neorrealismo, abstração pós-pictórica, arte ótica para-concetual e figuração fantástica) é estonteante não só pelas inflexões entre figuração e abstração (Figura 1 e Figura 2) mas também pela natureza das diversas tendências muito díspares em termos estéticos, formais, culturais, sociais e até ideológicas. No entanto, esta descontinuidade é em certa medida aparente, no sentido em que, curiosamente, não afeta a coerência da obra. E isto porque, em primeiro lugar tal característica é o resultado do contexto histórico português dos anos sessenta e setenta durante o qual se assistiu precisamente ao predomínio de três destas tendências a saber; nova abstração, arte ótica e nova figuração. E também, em segundo lugar, porque facilmente se descobre um forte fio condutor na sua obra que consiste no questionamento constante dos mecanismos comunicantes do Desenho.

De facto, a cena artística portuguesa deste período - política, económica e socialmente conturbado - estrutura-se num quadro mental em mutação cujos intervenientes se dividem entre posições opostas de defesa de uma identidade nacional versus recuperação de uma identidade europeia e ocidental, assim como entre a defesa de técnicas tradicionais mercantilizáveis e a reação a essa condição pelo alargamento do campo de intervenção artística. Na sua generalidade, as produções artísticas portuguesas frequentemente se revestiram de grande superficialidade, de incoerências e até de contradições internas, sendo frequentes repentinas inflexões noutros sentidos estéticos, por vezes até regressivos. E isto num contexto de produções artísticas referenciadas a correntes europeias e americanas mas desviantes dos impulsos originais, que se caracterizam pelo alto nível de hibridismo resultante da promiscuidade entre correntes de matriz diferente e por vezes inconciliáveis ideologicamente, como é característico de desenvolvimentos culturais fronteiriços.

Fruto destas circunstâncias históricas, a obra de Jorge Pinheiro foi mais fustigada pelas inflexões do que pelo hibridismo, que se verifica apenas no caso

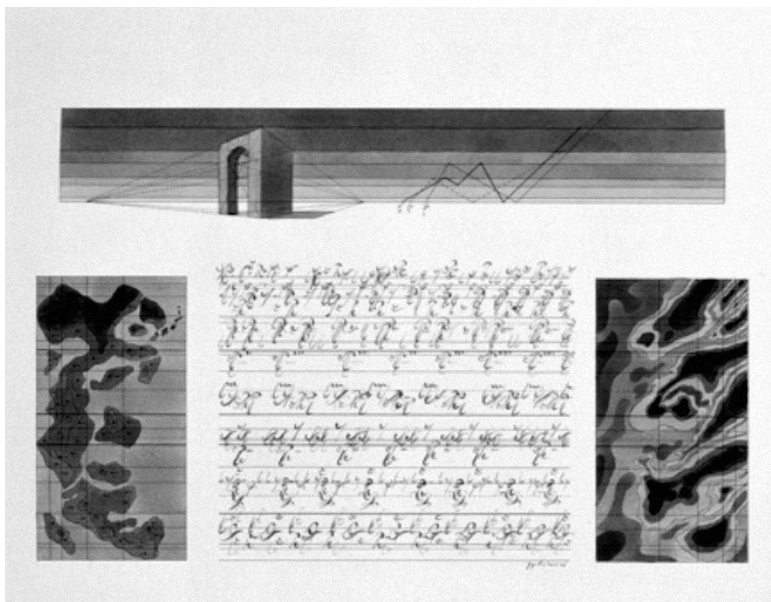


**Figura 3** – Jorge Pinheiro (1976), *Sem Título* (da série "Mapas"). Tinta-da-china e aguada sobre papel, 72,2 x 108,7 cm. Fundação Ilídio Pinho, Porto-Portugal.

da fase abstrata após o abandono das *shaped canvas*, que mistura preocupações para-conceptuais com preocupações da arte ótica sem oposição significativa da parte das duas tendências, o que demonstra um artista profundamente informado no contexto português da época.

## 2. O desenho (in) comunicante

Em desenho, abstração e figuração estão intimamente ligadas no sentido em que o desenho se faz sempre com abstrações (linhas, traços, manchas) seja ele figurativo ou abstrato. De resto daí provêm o seu carácter "mágico". Qualquer desenhador experiente sabe que a produção de uma imagem abstrata exige evitar as possibilidades de leitura tridimensional e objetual que a cada passo se insinuam num desenho, tal como assinalou Leonardo da Vinci acontecer na visualização das nuvens ou das manchas de humidade de uma parede. Este facto parece indicar que a nossa mente visual está programada, por defeito e automaticamente, para interpretar como tridimensional toda a informação sensorial proveniente do meio ambiente visual multidimensional, com o qual estamos em permanente interação. Pode-se dizer que, a nossa mente interpreta por defeito toda a informação visual como sendo tridimensional e só caso essa interpretação falhe deduz tratar-se

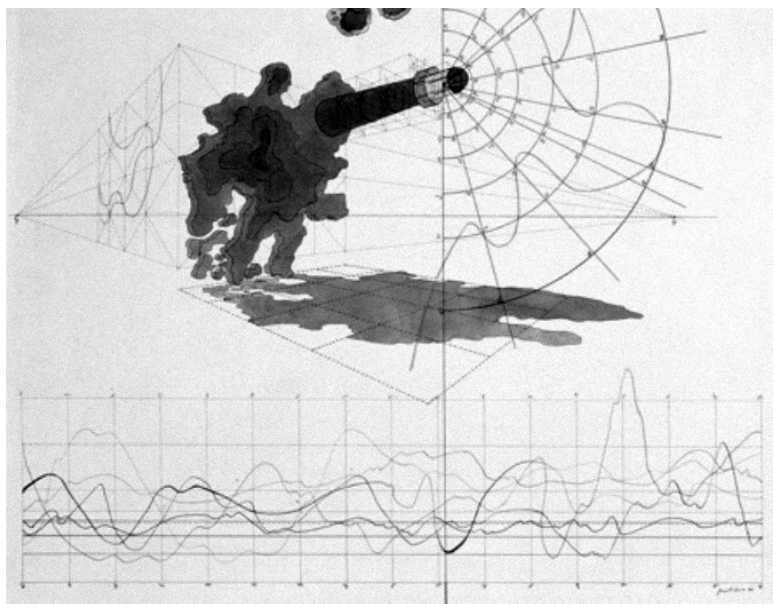


**Figura 4** – Jorge Pinheiro (1976), *Sem Título* (da série “Mapas”). Tinta-da-china e aguada sobre papel, 49,7 x 64,2 cm. Fundação Ilídio Pinho, Porto-Portugal.

de informação bidimensional e passa a interpretá-la nesse outro contexto.

Ora, as questões perceptivas da imagem conduziram sempre toda a obra abstrata de Pinheiro sendo que as *shaped canvas* colocam precisamente questões de bidimensionalidade (realidade da superfície pictórica) e tridimensionalidade da leitura do objeto tela que os trabalhos da fase abstrata seguinte ótica e para-concetual confirmam. De facto, Jorge Pinheiro na série “Álbum” (Álbum Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp – 1970/74) substituiu o jogo geométrico, usualmente de formas repetidas, por uma regra diretamente trazida da matemática usando para tal progressões numéricas que resolvem a disposição de pontos e traços no desenho ao longo de linhas horizontais, criando uma escrita assémica algorítmica. É neste contexto que surge a série de desenhos “Mapas” (1976) que corresponde à terceira incursão figurativa de Pinheiro (Figura 3), e que faz uma ponte com a abstração permitindo explicar a relação de continuidade da abstração para a figuração na sua obra.

Nestes desenhos Pinheiro usa, em simultâneo numa imagem, vários sistemas visuais de representação de informação visual provenientes do uso



**Figura 5** – Jorge Pinheiro (1976), *Sem Título* (da série “Mapas”). Tinta-da-china e aguada sobre papel, 57 x 73 cm. Fundação Ilídio Pinho, Porto-Portugal.

rigoroso do desenho nos campos da geometria e da matemática. Sendo os primeiros de leitura tridimensional e os segundos de leitura bidimensional. Tal procedimento implica e propõe uma reflexão sobre o desenho como sistema “multicodificável” que não é estranha ao interesse pela semiótica que sempre acompanhou Jorge Pinheiro.

### 3. Os mecanismos do Desenho

Os desenhos da série “Mapas” são hiper-realistas no sentido em que usam sistemas altamente rigorosos de representação de informação como a perspectiva linear com projeção de sombras, gráficos de união de pontos, mapas, alçados, plantas, cortes, axonometrias e retângulos com escritas assémicas fundadas em algoritmos matemáticos inúteis desenvolvidas no “Álbum” (Figura 4) organizados num aparente fluxograma que liga todas as representações e cuja composição é plástica como Pinheiro esclarece referindo que “os Mapas foram criados como quem escreve poemas”.

Pinheiro escreveu sobre estes trabalhos enfatizando uma oposição relativamente à forma como as imagens se compõem num e noutro trabalho, já que no

“Álbum” são algoritmos matemáticos que distribuem os signos mínimos habituais do Desenho (os traços e pontos) e nos mapas é a sensibilidade plástica do artista, como é usual nas artes plásticas, que resolve a distribuição dos elementos do Desenho, mas estes são desenhos complexos altamente codificados pela geometria no sentido de representação da terceira dimensão e pela matemática nos desenhos a duas dimensões. Em ambos os casos atinge-se a mesma falta de conteúdo semântico, ou seja, uma negação da comunicação ou incomunicabilidade. Nas palavras do autor ambos são `uma espécie de embuste arquitetado com o rigor de uma miríade de fingimentos travestidos de verdades inequívocas (Pinheiro, 2008).

Verifica-se portanto que a relação entre forma e conteúdo não é de toda pacífica pois se considerarmos que em ambos as séries se procedeu a uma ênfase da codificação dos sistemas representacionais se verifica - ao contrário das expectativas - que quanto mais o sistema representacional se codifica mais fortemente se autorrepresenta e menos espaço é deixado à função semântica.

Willats distingue dois sistemas transformadores operantes no Desenho: os “sistemas do desenho”, ou seja as geometrias usadas, que dizem respeito à transformação das relações espaciais da cena na superfície pictórica, e os “sistemas denotativos” que transformam os primitivos da cena em primitivos da imagem, definidos os primitivos como unidades mínimas abstratas de informação (na cena arestas, superfícies e esquinas e no desenho as marcas gráficas). Assim, num qualquer desenho, o “sistema de desenho” dita para onde vão os primitivos do desenho enquanto simultaneamente o “sistema denotativo” usado dita o que é que os primitivos representam (Willats, 1997).

O questionamento dos processos comunicacionais do desenho presente nestes trabalhos de Jorge Pinheiro reside precisamente na manipulação destes dois níveis fundamentais do desenho. Assim, o “sistema de desenho” na série “Álbum” é substituído por um qualquer algoritmo matemático destituído de qualquer relação significativa, mantendo-se o “sistema denotativo” habitual do desenho (traços e pontos) e na série “Mapas” (Figura 5) tal inverte-se e complexifica-se: é o “sistema do desenho” que se mantém ao nível do todo da imagem mas o “sistema denotativo” é substituído por fragmentos de “sistemas do desenho” introduzindo aqui um nível de redundância. Em ambos os casos tais manipulações resultam na inibição da semântica da imagem.

## **Conclusão**

O que estas experiências de Pinheiro revelam, e em especial a série “Mapas” é que o desenho, de forma muito diversa da escrita, adota um grande leque de possíveis codificações - escrita e numeração inclusive - e validam a hipótese

teórica dos níveis de funcionamento do Desenho colocada por Willats dado que se verifica que o embotamento de qualquer um dos seus dois níveis funcionais leva à inoperância comunicacional do desenho mesmo quando se trata de representações altamente rigorosas, como é o caso da série "Mapas" aqui analisada.

### **Referências**

Pinheiro, Jorge (2008) *Comentário do autor* [Consult. 20111207] Texto. Disponível em <URL: <http://www.fundacaoip.pt/colecao/pt/a/76/aw/217/>

t/65/?from=texts

Willats, John (1997) *Art and Representation. New Principles in the Analysis of Pictures*. New Jersey: Princeton University Press. ISBN: 0-691-08737-7.



# A metodoloxía de traballo de Antoni Muntadas, A traducción cultural e o *Work in Progress*

SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ

Espanha, artista visual. Profesora da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo (UV) e membro do grupo de investigación DX7 Tracker Laboratorio visual (UV).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprobado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** O obxectivo é analizar algúns aspectos da metodoloxía dos proxectos artísticos do artista Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), un artista conceptual que traballa en proxectos ó longo de varios anos. Tanto o *Work in Progress* como o *Site Specific* permite integrar proxectos en distintos lugares do mundo baixo un paraugas conceptual común, no artigo trataremos dous proxectos integrados en *On Translation*.

**Palabras chave:** Muntadas, on translation, work in progress, site specific.

**Title:** *Antoni Muntadas method: about 'on translation' and his work in progress*

**Abstract:** The aim of this text is to analyse some of the features of Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) method from his art work. His work in progress and site specific items can be fitted in a conceptual common frame. In this text we will look into two projects from 'on translation.'

**Keywords:** Muntadas, on translation, work in progress, site specific.

## Introducción

Neste artigo pretendemos analizar algúns aspectos da metodoloxía coa que constrúe as obras o artista Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), un artista conceptual que comezou no ámbito artístico nos anos 70 do século XX no contexto do grupo catalán *Group de Treball*, antes de trasladarse a New York cunha bolsa de estudos que fixo que se establecera en EEUU, como un dos lugares dende os que traballa para proxectos ó redor de todo o mundo. Na actualidade imparte clases no MIT en Boston i en Venecia.

As súas obras artísticas organízanse en torno a proxectos que duran varios anos, nun *work in progress* que combina coa idea de *Site specific*, porque o contexto configura a orientación específica de cada traballo. Dependendo da institución museística e artística coa que traballa e a proposta de colaboración que estableza, traballa coa exposición como dispositivo que pon en relación diversos ámbitos, o artístico e o social. Analiza o contexto social no que se insire o seu traballo dende unha perspectiva transnacional, exercitando a lectura das cidades nas que traballa, buscando un certo pathos. A súa metodoloxía require dun análise pormenorizado pero o mesmo tempo, revélase como unha ferramenta útil, un posible modelo para outros artistas.

### 1. *On Translation*

A idea de traducción cultural plásmase nos proxectos de *On Translation* que desenvolveu dende o ano 1995 onde ocupan un lugar clave os protocolos que interfíren e median nos procesos de comunicación. A traducción non atinxe só os procesos lingüísticos, a traducción afecta tamén ós procesos culturais, ós protocolos informáticos, e o ritual da comunicación...Como un observador atento da realidade era lóxico que no transcurso dos anos reparase nos procesos de comunicación que son chave para poder levar a cabo un proxecto, unha obra concebida para un contexto e que non foi xerada na soídade do estudo empaquetada, transportada e mostrada polos especialistas das institucións como lle sucede a unha grande parte dos artistas.

Nas notas que publicou no volumen *On traslation: I Giardini* atopamos as referencias ós seus propósitos (as notas están datadas no comezo do proxecto *On Translation* en 1995):

*On Traslation es una serie de obras que exploran cuestiones de transcripción, interpretación y traducción. Del lenguaje a los códigos. Del silencio a la tecnología. De la subjetividad a la objetividad. Del acuerdo a las guerra. De lo privado a lo público. De la semiología a la criptografía.* (Muntadas, 2005:16)

Atopamos explicitamente o propósito de analizar dende o ámbito artístico os mecanismos de comunicación, de traducción cultural que se producen cando falamos de arte contemporáneo que se amosa en institucións públicas e privadas de distintas partes do mundo. As súas obras polo tanto amosan, tamen para os artistas, os intersticios do sistema artístico (obxectivo doutro proxecto que desenvolveu o longo de varios anos *Entre/ Between*, a última intervención-exposición que na actualidade 2011-2012 pódese contemplar no MNCARS en Madrid).



**Figura 1** – Pegatina-intervención *Atención:*  
*La percepción requiere participación* de  
Antoni Muntadas sobre publicación (2006).  
Fonte propia.

## 2. *Site specific*

No seu traballo segue a idea de *site specific* porque o contexto configura a orientación específica de cada intervención. En Venecia, no pabellón español, traballou coa propia historia dos Giardini onde ten lugar a Bienal de Arte, arquitectura creada a un evento concreto, no que a intra-historia dos pabellóns revela as estratexias socio-políticas do poder e a súa manifestación a través da arte, a documentación xenerada nesa búsqueda sera recopilada na publicación, creando non un simple catálogo, senón un dispositivo que se activa tamén despois da exposición. Na súa estratexia de búsqueda e análise pon en marcha equipos multidisciplinares de persoas que no contexto dos workshops analizan o contexto social e cultural invitando a arquitectos, urbanistas, historiadores e estudantes a que percorran a cidade nunha especie de “*deriva antiturística*” e intenten aprehendela dende distintos puntos de vista.

Nos dispositivos e intervencións nos que inxire os seus proxectos evidencia os mecanismos de comunicación, a linguaxe da publicidade, a dos políticos, a dos Media. Busca o intersticio no diálogo coas imaxes que se produce na rúa, co propósito de subvertir a imaxe, facendo que o cidadán se chegue a percepción crítica, coma un xeito de tomar consciencia do sistema de poder que agochan as imaxes.

A mensaxe que Muntadas coloca na vía pública, na fachada do pabellón español na Bienal de Veneza, e tamén como papel adhesivo para pechar sobres, ou como pegatina nunha farola, un dispositivo mediador en distintos soportes, a mensaxe di:

“¡Atención! a percepción require implicación.”

Toda unha declaración de intencións que transita no seus proxecto só longo de varias décadas, podemos advertir ese propósito de interferir na mirada do cidadán sen resultar invasor, sen colaborar dende a arte á inflación do mobiliario urbano.

En canto ó contexto no que traballa en cada actuación, na publicación titulada Muntadas *la construcción del miedo y la pérdida de lo público*, Muntadas escribe nas súas notas datadas de 2006:

*Cada Proyecto tiene que asumir su propio contexto y lo que ese contexto genera, y no debe crear una producción mecanicista por el simple hecho de que existan ciertas situaciones y problemáticas similares. Esa es una de las razones de no poder anticipar una duración final del proyecto* (Muntadas, 2008: 85).

O proxecto *On Translation Fear/miedo* analizou o paralelismo de dúas situacións similares na fronteira entre México e EEUU e a fronteira entre España e África, analizando mediante entrevistas os estereotipos, os medos, a manipulación da información e os prexuízos que se dan en ambos casos, sin permitir que o excesivo énfasis nos paralelismos nos oblige a simplificar o análise, por iso en sentido o traballo no propio contexto, a complicidade cos equipos multidisciplinares que traballan sobre o terreo e non permiten aplicar a mirada colonizadora do artista-xenio o que estamos tan acostumbrados.

### 3. Work in Progress

Os procesos de traballo de Muntadas son case sempre proxectos a longo prazo, nos que a colaboración entre equipos multidisciplinares é esencial. Neses proxectos prodúcese unha continua negociación que atinxe a produción, as institucións culturais, os mediadores que invitan a Muntadas a participar nun proxecto, por iso é frecuente que os proxectos evolucionen ó longo dos anos e permanezan en *stand by* ou xeneren outros proxectos.

Este foi o caso por exemplo de TVE que lle encargou facer un programa para Metrópolis pero cando comezou a investigar nos arquivos de TVE e como esta institución non coidaba debidamente os seus propios arquivos, anulárono e en-

cargo, polo que despois dun tempo decidiu crear en internet un arquivo mundial da censura (*File Room*) como un modo de reaccionar, exortizar o que para outros artistas sería un fracaso esteril. Tomou nese sentido o proxecto fracasado como un *site specific*, e decidiu crear unha ferramenta que servira para que outros artistas e cidadáns pudesen difundir outros casos de censura relacionada coa arte. Polo tanto no transcurso dos proxectos retómanse as ideas, reconstrúense, e actívanse mediante unha intervención específica que pode ser unha intervención especial, un dispositivo on-line, unha pegatina ou unha publicación. O traballo en proceso, permite incorporar na reelaboración de cada proxecto novas realidades, procesos que se reconstruen en cada novo dispositivo.

### Conclusión

O traballo por proxectos analizado no presente artigo revélase como unha metodoloxía útil que pode ser (como noutros ámbitos) aplicado no campo artístico, Muntadas aplicou este modelo de forma efectiva, acomodando as particularidades de cada *participación* no contexto do sistema da arte (como no caso da súa participación na Bienal de Venecia *representando* a España no pabellón español. Unha das dúbidas que nos xurden analizando a súa traxectoria, e si o espectador non se sente abrumado pola cantidade de información dispoñible que constitúe cada proxecto, información que contida na publicación conforman un dispositivo efectivo de arquivo e comunicación, pero que no contexto da exposición probablemente apenas roce a percepción do apresurado paseante que lle bota un vistazo as obras colgadas nos museos pero elude a implicación da lectura e análise das decenas de documentos que se lle mostran.

### Referencias

AAVV (2002) *Muntadas: On Translation*.  
Barcelona: Ed Actar.  
AAVV (2005) *Muntadas: On Translation*.  
I Giardini. Madrid: Ed. Ministerio de

asuntos Exteriores y de cooperación.  
AAVV (2008) *Muntadas. la construccion  
del miedo y la perdida de lo publico*.  
Granada: Centro José Guerrero,  
Diputación de Granada.

# 'Where Are My Glasses?' 'Where The Fuck Are My Glasses?' A 'Grande Narrativa' a partir do caso de António Olaio

FRANCISCO CARDOSO LIMA & JOÃO MOTA

**Francisco Cardoso Lima:** Artista Visual e professor no Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Licenciatura Artes-Plásticas Pintura – Faculdade de Belas-Artes do Porto, Mestrado Estudos Artísticos – Universidade de Aveiro. Doutorando Estudo de Artísticos – Universidade de Aveiro – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

—

**João Mota:** Portugal, artista visual e professor no Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro. Director do doutoramento em design, vice-director do mestrado em Criação Artística Contemporânea. Membro fundador da Unidade de Investigação ID+.

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este trabalho centra-se numa abordagem sobre aquilo que aqui se designa como a 'Grande Narrativa,' a partir da exploração de 27 conversas com artistas plásticos portugueses e alavancado pela leitura conjunta de dois trabalhos do artista português António Olaio. Propõem, enquanto ferramenta reflexiva, o manifesto 'A Grande Narrativa.'

**Palavras chave:** António Olaio, grande narrativa, entrevista, a voz do artista, manifesto.

**Title:** *'Where Are My Glasses?' 'Where The Fuck Are My Glasses?' – The 'Grand Narrative' from António Olaio's case*

**Abstract:** This paper focuses on what here is called the 'Grand Narrative.' From the analysis of conversations/interviews with 27 portuguese artists and leveraged by a joint reading of two works of the portuguese artist Antonio Olaio, this paper propose a manifesto called 'The Grand Narrative' acting as a reflexive tool.

**Keywords:** António Olaio, grand narrative, interview, the artist's voice, manifesto.

## Introdução

A partir da análise do caso particular de António Olaio, esta comunicação centra-se na exploração de 27 entrevistas efectuadas a artistas plásticos portugueses, inseridas nos trabalhos realizados para o doutoramento em Estudos Artísticos ‘O Artista pelo Artista’ (UA, FCT).

Num primeiro momento pretende-se apresentar uma leitura alargada sobre a “Grande Narrativa,” assunto caro e um dos tópicos de conversa transversal aos vários encontros tidos com os diversos criadores. Num segundo momento pretende-se avançar com uma conclusão apresentada sob a forma de manifesto, manifesto enquanto ferramenta reflexiva.

### 1. O caso António Olaio

António Olaio (Sá da Bandeira, Angola, 1963) é licenciado em Artes-Plásticas - Pintura (ESBAP, 1988) e doutorado com a tese ‘O campo da arte, segundo Marcel Duchamp’ (FCTUC, 2000).

Iniciado nos anos 80, o seu percurso artístico, multidisciplinar, revela uma forte coerência discursiva e funciona aqui como ponto de partida através da leitura conjunta das obras ‘Where are my glasses?’ (A. Olaio, 1985) e ‘Where The Fuck Are My Glasses?’ (A. Olaio, 2010).

A vibração causada por esses dois trabalhos, por um lado fortemente ligados por uma mesma procura, e por outro lado claramente separados por um arco temporal de mais de duas décadas, apresenta de forma evidente a importância atribuída por A. Olaio à grande narrativa. A existência de elementos que se mantêm transversais ao seu universo criativo e a forma consciente como recorre à sua utilização demonstram a importância atribuída pelo artista à própria construção desse grande quadro. Na voz de António Olaio:

*Com o passar do tempo sinto muitas variáveis, mas sinto também algumas constantes. Encontro sincronias entre passado e presente, como indivíduo e como artista, [e enquanto artista,] quando estou a fazer algo, conscientemente visualizo trabalhos que realizei anteriormente (A. Olaio, 2010).*

Sejam eles o vídeo, a música, a performance, a pintura, o desenho, etc... existe nos objectos artísticos de A. Olaio um conjunto de traços que concorrem e perspectivam um todo maior. Ainda, na sua voz:

*Expus na Galeria Roma e Pavia, em meados de 80, uma pintura que se chamava ‘Where Are My Glasses?’. Agora, na exposição patente no museu do Neorealismo, está exposta uma pintura que se chama ‘Where The Fuck Are My*

*Glasses?'. É como se eu tivesse dito: 'Where are my glasses?' e, depois de uma pausa, desse um murro na mesa e voltasse a dizer: 'Where the fuck are my glasses?'. Uma pausa de 20 anos (A. Olaio, 2010).*

A percepção da existência de uma grande narrativa enquanto construção consciente de uma obra maior, evidente no caso de António Olaio, funciona como motor para a abordagem efectuada neste artigo às 27 entrevistas realizadas a artistas plásticos portugueses constituídos em amostra.

## 2. A amostra e a 'Grande Narrativa'

Com a colaboração do crítico de arte Miguel von Hafe Pérez, seleccionou-se uma amostra para estudo com o propósito apresentar um quadro de referência que se pretendeu representativo das artes plásticas contemporâneas em Portugal. Foram incluídos na amostra os artistas: Alberto Carneiro, André Cepe-da, André Gonçalves, Ângela Ferreira, António Olaio, Carla Cruz, Carla Filipe, Cristina Mateus, Daniel Blaufuks, Eduardo Batarada, Fernando José Pereira, Francisco Queirós, Gerardo Brumester, Joana Vanconcelos, João Pedro Vale, João Tabarra, José de Guimarães, Mafalda Santos, Manuel Santos Maia, Marta de Menezes, Miguel Leal, Miguel Palma, Paulo Mendes, Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes e Zulmiro Carvalho.

Do conjunto dos encontros com os diversos artistas resultou um documento volumoso que reúne em mais de 300 páginas o discurso dos criadores, por vezes negligenciado, aqui apresentado 'tout court,' de artista para artista, na primeira pessoa. Este registo directo possibilita, julgamos, uma percepção tão abrangente quanto possível sobre o panorama das artes plásticas em Portugal, hoje.

Pretendeu-se evitar o enfoque teórico-filosófico que emergiu nas últimas 5 décadas, à imagem daquele que, por exemplo, Jean-François Lyotard aborda em "La condition postmoderne: rapport sur le savoir" (1979). Antes, este estudo procura centrar as atenções no artista, trazendo para a discussão a sua voz, na primeira pessoa, procurando a sua perspectiva idiossincrática sobre a possibilidade de existência de um 'grande quadro' enquanto algo que ultrapassa a fisicalidade do objecto artístico, algo que não está necessariamente no objecto artístico, algo que não o objecto artístico. Antes, a grande narrativa como uma grande construção, mais próximo do processo de criação, mais próximo do percurso artístico, como um todo maior que as partes.

Para esta comunicação, focamos atenções apenas no conjunto de tópicos que referenciam a relação do artista com a grande narrativa. Procurou-se perceber se existe por parte do artista plástico um olhar retrospectivo sobre o seu



percurso artístico. Qual a sua importância e como esse grande corpo afirma ou concorre, consciente ou inconscientemente, para um todo distinto, particular e maior que as partes. Por fim, arriscando uma aproximação especulativa, abriu-se campo para um salto do artista plástico particular para o conjunto de todos os artistas plásticos. Para lá da 'Grande Narrativa,' colocou-se a hipótese de existir uma 'Metanarrativa' colectiva com autoridade sobre as grandes narrativas íntimas, ou para a qual as várias grandes narrativas concorrem, ou a qual é afirmada/constituída pelas grandes narrativas individuais.

Procurou-se uma reflexão sobre a relação artista/grande narrativa, pela voz do próprio.

### **3. A 'Grande Narrativa' na voz dos próprios artistas**

A título demonstrativo, apresentam-se 3 perguntas exemplo utilizadas para lançar o tema à conversa:

*Quando olhas para trás, parece-te que estás a criar uma grande construção, um todo maior do que o somatório das partes?* (pergunta efectuada a R. Chafes);

*Quando olha para a totalidade da sua obra, considera que o conjunto dos seus trabalhos constroem um 'grande quadro'? Encontra um sentido transversal? Até, eventualmente, surpreendente para o próprio criador.* (pergunta efectuada a E. Batarde);

*Existe uma corrida de fundo no percurso criativo? Que importância tem esse 'grande quadro' na tua própria prática. (...) Trabalhas conscientemente sobre esse 'grande quadro'? (...)* (pergunta efectuada a A. Gonçalves).

Encontra-se em anexo o conjunto das várias respostas apresentadas pelos diferentes artistas. Esse corpo, essa pluralidade de discursos, a voz dos artistas, enforma o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se construiu uma aproximação à grande narrativa estruturada em forma de manifesto.

### **4. Das entrevistas ao manifesto**

Parte de um todo maior, o manifesto aqui proposto resulta da análise qualitativa do documento com o registo de todas as conversas com os 27 artistas plásticos portugueses.

Primeiro, num movimento indutivo, identificaram-se e sistematizaram-se um conjunto de 'lugares estruturais comuns' (Hiernaux, 2005), um conjunto de grandes campos de interesse transversais às várias entrevistas. Por exemplo: a

relação entre pares, o discurso do artista, a grande narrativa, o atelier, a esfera artística... Os lugares estruturais comuns funcionaram enquanto códigos para sistematizar, ordenar, classificar, categorizar a informação (Saldaña, 2009).

Posteriormente, através da 'condensação descritiva' (Hiernaux, 2005), e num esforço de síntese interpretativa, dirigiu-se o sentido veiculado pelas palavras dos artistas (por vezes com níveis de abstracção elevados) aos respectivos lugares estruturais comuns do discurso, reconduzindo o conjunto de formas complexas de sentido a unidades de sentido comuns simples. Por exemplo: olhar retrospectivo, olhar prospectivo, consciência do 'grande quadro,' para lá da grande narrativa...

Por fim, consequência do processo interpretativo, acrescentou-se por cima dos resultados obtidos uma leitura de dimensão pessoal, no domínio do subjectivo, que, embora sediada nas palavras dos artistas, não se sentiu necessariamente vinculada a elas, acrescentando um entendimento autoral próprio, como um discurso sobre os discursos, materializado, num momento de convicção, na forma de manifesto artístico.

O manifesto (e o discurso nele contido, por vezes passível de ser considerado, ele próprio, objecto artístico), contém em si uma elasticidade cara às idiosincrasias contidas nos discursos dos criadores, no discurso artístico. Justamente por isso, pela sua natureza afim das estratégias criativas, pela sua clara abertura, pela própria possibilidade plástica e enquanto ferramenta discutida e reconhecida pela História da Arte, o manifesto é aqui utilizado, num esforço de síntese, enquanto instrumento reflexivo e espaço operativo para construir.

### **Manifesto 'A Grande Narrativa'**

1. O objecto artístico é um objecto que é artístico.
2. Enquanto objecto é coisa. É contentor, é vazio. É frio, seco, árido.
3. Não existe narrativa no objecto.
4. Enquanto artístico possui um muito complexo mecanismo interno, possui artisticidade. Possui artista.
5. Existe artista no objecto artístico. Existe narrativa no artista. Existe narrativa no objecto artístico.
6. O objecto artístico é a narrativa. O artista é a Grande Narrativa.
7. A Grande Narrativa é o artista.
8. A Grande Narrativa é o processo, o percurso, a ânima, o desejo, a ferida, o nó, o motor.
9. O motor é o artista.
10. O artista é a Grande Narrativa.
11. A Grande Narrativa interessa ao artista.

12. Quem pensa a Grande Narrativa é o artista.
13. Quem pensa o artista é o artista, é o outro o artista.
14. O artista pensa o artista. O outro não pensa o artista.
15. Outro pensa o objecto.
16. O artista não é consciente da Grande Narrativa.
17. O artista é consciente da Grande Narrativa.
18. A Grande Narrativa é o grande interesse aglutinador, é um entendimento alargado. É retrospectiva, é a exposição retrospectiva, é prospectiva.
19. A Grande Narrativa é mais do que o conjunto das obras de arte, é outra coisa que não o conjunto dos objectos artísticos.
20. A Grande Narrativa é o artista.
21. A Grande Narrativa é o artista, todo.
22. A Metanarrativa é todos os artistas, é tudo.
23. Existe uma Grande Metanarrativa que é maior e mais complexa que a Metanarrativa, muito maior e mais complexa que a Grande Narrativa e muito muito maior e mais complexa que a Narrativa.
24. A Grande Metanarrativa é coisa da espiritualidade.
25. A espiritualidade é a Grande Metanarrativa.
26. Sempre existiu uma Grande Metanarrativa!
27. Sempre existiram Metanarrativas, Grandes Narrativas e Narrativas.
28. Sempre existiram artistas. Existe o artista.

### **Anexo – A ‘Grande Narrativa’ na voz dos próprios artistas**

Elenca-se aqui o conjunto das varias respostas apresentadas pelos diferentes artistas que enforma o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se construiu uma aproximação à grande narrativa estruturada em forma de manifesto:

*Eu não penso muito nisso (...) mas consigo perceber que o que me liga às coisas é sempre o mesmo... (A. Cepeda, 2010);*

*As obras tendem a ser cumulativas e nesse sentido, aquilo que fiz antes concorre para um melhor entendimento daquilo que faço hoje. Algo que tem a ver com perspectiva... (ou retrospectiva) histórica de uma obra. (A. Ferreira, 2011);*

*Não [persigo esse ‘grande quadro’]... Mas (...) (C. Mateus, 2011);*

*O ‘grande quadro’ como sùmula do meu percurso... Não sei (...) Mais do que uma grande construção, consigo ver uma continuidade. (J. de Guimarães, 2011);*

*No início não tens essa percepção mas ao fim de alguns anos... (G. Burmester, 2011);*

*O meu trabalho, naquilo que diz respeito à ideia de escultura, mantém-se. Procuo as mesmas formas, utilizo o mesmo alfabeto, as mesmas obsessões.* (Z. de Carvalho, 2011);

*Olhando para o meu percurso artístico, reconheço momentos (geralmente passado um certo tempo) que foram particularmente interessantes para o meu desenvolvimento criativo.* (P. Calapez, 2011);

*(...) quando olho retrospectivamente encontro um tema aglutinador. E isso é estimulante.* (J. P. Vale, 2011);

*Tenho consciência desse percurso maior do que a obra em si. (...) E a selecção das obras que realizo têm em atenção o que está para trás e o que perspectivado para o futuro... (...) Procuo que as minhas peças façam sentido nesse percurso... nesse grande percurso, nesse 'grande quadro'.* (A. Gonçalves, 2010);

*Sim, por vezes tenho a impressão [que estou a construir] uma narrativa maior. Não é uma coisa programada...* (C. Mateus, 2011);

*Às vezes não tenho dúvidas nenhuma, às vezes parece-me evidente. E parece-me que sempre estive a fazer isso, mesmo quando não tinha uma noção clara que estava a criar essa grande construção... E essa tomada de consciência é, em si, um processo de construção.* (J. Vasconcelos, 2011);

*Essa 'grande obra' é sempre uma construção exterior ao próprio artista. O próprio não tem consciência dela. É, normalmente, e por necessidade, catalogada por quem é exterior.* (A. Carneiro, 2011);

*Pode ler-se alguma coerência nas abordagens que fui fazendo. Vejo que há uma preocupação na procura de uma linguagem, uma forma de dizer com um discurso não complexo ou excessivo. Tento utilizar um discurso simples... E o tempo foi passando e fui deixando coisas para trás (...) O tempo parece-me sempre insuficiente.* (Z. de Carvalho, 2011);

*'Agrandjatte'. Um trabalho para a vida (...) Acho que sim.* (A. Gonçalves, 2010);

*(...) Parece-me que sim.* (F. Queirós, 2010);

*Eu acho que estou a construir uma 'grande obra' (...) e é interessante o K. Schachter traduzir essa 'grande obra' como a caixa do 'speakers corner'. (...) Tudo é um pretexto para me por em cima de uma caixa de sabão (...) e dizer a toda a gente o que tenho para dizer. E eu imagino-me em cima dela de cuecas ou com o traje Talar.* (A. Olaió, 2010);

*(...) verifico que há discursos ou ideias que vão transitando de obra para obra.*

*São insistências que não desaparecem.* (Z. de Carvalho, 2011);

*Sempre achei que estava a fazer diferente e começo agora a perceber que tenho andado a tratar sempre das mesmas coisas.* (M. Palma, 2010);

*Sem perceber, estou sempre a fazer a mesma coisa* (C. Mateus, 2011);

*O artista faz sempre o mesmo trabalho.* (G. Burmester, 2011);

*Sim, há. (...) Os temas acabam por se repetir, embora sempre de forma diferente. (...) E eu procuro surpreender-me nas minhas próprias exposições.* (C. Filipe, 2010);

*(...) quando exponho (...) por vezes surpreendo-me a mim mesmo.* (G. Burmester, 2011);

*Existe [um grande quadro sobre o qual estou a trabalhar] e parece-me mais importante que as obras individuais.* (P. Mendes, 2010);

*Agora, com 70 anos, vejo que tracei um percurso (...)* (Z. de Carvalho, 2011);

*Não considero que o meu percurso seja o somatório de pequenos pedaços soltos mas também não vejo um 'grande quadro'. Há uns anos atrás não diria isto, mas agora, olhando para o meu percurso, consigo encontrar linhas de pensamento e obsessões pessoais constantes.* (J. Tabarra, 2010);

*Por vezes (poucas vezes) tenho consciência que acertei. Há trabalhos que percebo logo que funcionam. Noutros casos só tenho essa consciência mais tarde.* (G. Burmester, 2011);

*Espero que o meu trabalho não seja condicionado por essa ideia. E sim, eu tenho um programa. E percebo que há um conjunto de trabalhos que vão cosendo um tecido entre si. E é esse tecido que um dia, não estando necessariamente pronto... estará maior. (...) Trabalho os temas que sempre me interessaram (e julgo que me vão interessar sempre) mas pelo meio vou fazendo férias... (...) Pelo meio faço desvios conscientes. De quando em vez, percebo que há trabalhos que se desviam desse programa. São trabalhos que, intencionalmente quero fazer, exactamente porque não acho que tenha que me limitar a uma única experiência.* (D. Blaufuks, 2011);

*(...) Agora, olhando para trás, fico espantado e não consigo perceber o que vejo. De uma forma muito sincera, acredito que vou começar a perceber o que fiz a partir dos 90 anos, através de um olhar retrospectivo mais completo e mais compreensivo. Até lá, tudo o que faço são fragmentos que funcionam como fotogramas de um filme que ainda não está montado.* (R. Chafes, 2011);

*Considero que uma fotografia funciona como uma frase de um texto ao qual ela pertence.* (D. Blaufuks, 2011);

*Esse 'grande quadro' é constituído por pequenos bocados.* (G. Burmester, 2011);

*Essa 'grande obra', o 'the big picture', só acontecerá se tu conseguires continuar a dar pequenos passos sólidos.* (J. Vasconcelos, 2011);

*Gosto de apresentar um corpo de trabalho múltiplo e gosto de ver o espaço bem preenchido pelo trabalho. O que me tem acontecido ultimamente é que as coisas funcionam muito bem juntas, mas quando elas são deslocadas daquela família, quando são apresentadas individualmente, num outro local, perdem (...) Parecem-me estar todas interligadas num grande percurso. Pode ser apenas uma questão pessoal, pelas relações estabelecidas durante o processo da sua criação.* (F. Queirós, 2010);

*Vendo-me ao espelho, olhando para o meu trabalho, é bom sentir que não reprimi um conjunto de coisas que estavam latentes e que acabaram numa pânóplia de trabalhos. Se isso é essa [grande] obra, num sentido Wagneriano... não sei... e não me preocupo muito... Gostava de ter uma retrospectiva bem feita para perceber isto mesmo, mas não há pressa.* (P. Proença, 2011);

*Mais importante do que os trabalhos tomados individualmente é o conjunto da obra de cada artista, é o discurso que vai sendo elaborado ao longo dos anos pela sua obra. (...) O artista está a criar uma espécie de fresco sobre a sua época, cruzando a memória do passado com as reflexões do presente.* (P. Mendes, 2010);

*Para mim é claro: há dois tipos de artistas. Os artistas que têm obras (que podem ser brilhantes) e os artistas que têm obra. A mim interessam-me os artistas que têm obra, uma obra que nasceu algures e continua algures, numa busca constante de qualquer coisa.* (A. Carneiro, 2011);

*Por vezes tento criar cortes no meu trabalho. Mais tarde, aquilo que me pareceu ser um corte foi, na realidade, a continuação de um mesmo percurso. Efectivamente, aquilo que me parecem ser fases diferentes não são assim tão distintas. Olhando para trás vejo um fio condutor. Isso acontece de forma inconsciente.* (G. Burmester, 2011);

*Ou porque me pedem para remontar uma peça, ou porque arrumo o atelier, ou por uma outra qualquer razão, estou sempre a voltar atrás (...) Nesses momentos descubro, percebo e reconheço invariantes no meu trabalho. Mas, e embora encontre essas invariantes, não reconheço nem me identifico com essa imagem do "grande quadro". Não considero que exista uma grande coisa, não encontro uma grande narrativa. Na realidade, muito mais do que essas*

*continuidades (...), interessam-me as descontinuidades. Acredito que é nas descontinuidades que há coisas a acontecer.* (M. Leal, 2011);

*(...) tenho dificuldades em ver esse todo. Tenho muitas dificuldades em ver o meu percurso como um grande projecto. Ele não é planeado nesse sentido. (...) A estratégia não é totalmente clara nem completamente definida à partida. A estratégia vai-se construindo.* (A. Ferreira, 2011);

*[Sobre a construção de um 'grande quadro,'] creio que não. A menos que essa leitura [transversal] seja um processo de não-entendimento e incompreensões, como é provável que aconteça. Noto com satisfação alguma variedade nos meus trabalhos, ao mesmo tempo que verifico que aquilo que para mim constitui mudanças é visto pelos outros como manutenção de uma mesma linha de trabalho.* (E. Batarda, 2011);

*Há pouco tempo fiz uma apresentação do meu trabalho ao doutoramento da ESBAL. No final, o Manuel Botelho veio dizer-me que a leitura e o discurso que eu produzi sobre meu trabalho tinha revelado ligações entre as diferentes fases do meu trabalho, evidenciando continuidades onde antes pareciam surgir descontinuidades.* (P. Calapez, 2011);

*Acho que nunca trabalhei no sentido dessa tal 'big picture' (...) Não tenho um meio de trabalho específico. Não há uma linguagem que me possa definir ou identificar [e] o meu trabalho parecia-me um grande caos o que me provocava alguma frustração. Só agora começo a encontrar no meu percurso esse 'grande quadro'. Consigo agora encontrar e perceber as ligações entre os meus trabalhos.* (C. Cruz, 2010);

*Cada vez me parece mais importante olhar para os percursos individuais e percebe-los como um corpo contínuo e coerente.* (P. Mendes, 2010);

*Sei exactamente o momento em que tomei consciência de que estava a tratar as questões de identidade. (...) A partir dessa altura, e sempre que faço um novo trabalho, relaciono-o conscientemente com as questões de identidade. (...) E julgo que os meus trabalhos giram sempre à volta dessas questões.* (M. de Menezes, 2010);

*Há qualquer coisa que se persegue e que parece ser sempre a mesma coisa. Fazer repetidamente a mesma coisa acaba por criar algo maior. E isso acaba por ser perceptível. Em certa medida [acaba por se construir um 'quadro maior'].* (C. Mateus, 2011);

*A existir essa ideia maior, ela será consequência de um somatório de momentos e de ideias (...)* (Z. de Carvalho, 2011);

*À medida que os anos vão passando a minha obra tem evoluído em determinados sentidos. Contudo, sinto que existe uma matriz nos diferentes temas que vão sendo tratados. Essa matriz, mais acentuada nuns casos do que noutros, está presente em praticamente todos os momentos (...) [e] as ideias anteriores funcionam como sementes para novas ideias germinarem. (J. de Guimarães, 2011);*

*"Vou fazendo, vou trabalhando e vou conquistando coisas que previamente não tinha. (...) As coisas sucedem-se conforme vou respondendo e tentando resolver as interrogações que se são colocadas. (Z. de Carvalho, 2011);*

*Tenho vontade que as minhas obras sigam o seu percurso, autónomas, e possam ajudar a gerar outras obras de outros criadores. Tem a ver com uma ideia de reciprocidade. Talvez isso possa ser a 'grande obra', não limitada à pessoa que a criou, mas num sentido mais lato de grande/constante transformação. De resto, sou um artista tão miserável como os outros... mas sou feliz! (P. Proença, 2011);*

*A vida e a obra são a mesma coisa. A obra não se separa do artista. As verdadeiras obras e os verdadeiros artistas são aqueles onde não existe separação entre uma coisa e a outra. As obras construídas com sinceridade, seriedade e integridade não são uma obra, são uma vida. Isto não é um emprego e a porta do atelier nunca se fecha. (J. Vasconcelos, 2011);*

*[A Grande Narrativa existe como a] identidade individual da pessoa [e] o 'grande quadro' é a vida organizada. (G. Burmester, 2011);*

*As coisas mais pequenas são, por vezes, as mais importantes. Vitais até. As grandes questões mantêm-se as mesmas e faz sentido que assim o sejam. (...) Para a exposição 'Les Limites du Désert' senti necessidade de voltar atrás... de começar outra vez. (J. Tabarra, 2010);*

*Não considero que esteja a fazer nada de dramaticamente diferente daquilo que os meus pares fazem. (...) A identidade foi sempre uma obsessão humana (com perfeita razão de ser). E continua a ser relevante trabalhar as questões de identidade. (...) Trabalhar sobre a minha identidade é também trabalhar sobre a identidade do ser humano. E julgo que os meus trabalhos giram sempre à volta dessas questões. (M. de Menezes, 2010);*

*Quando olho para trás vejo um todo. Vejo um crescimento: vejo uma infância, uma pré-adolescência, uma adolescência... (...) Os problemas que me são apresentados em cada uma destas etapas são em tudo semelhante aos problemas que elas proporcionam nas nossas vidas. (F. Queirós, 2010);*



*(...) naquilo que é essencial, as questões levantadas pelos artistas são basicamente sempre as mesmas.* (G. Burmester, 2011);

*Percebe-se que outros artistas percorrem os mesmos caminhos.* (P. Calapez, 2011).

Excertos do material coligido, decorrente do registo áudio das conversas tidas com os 27 artistas plásticos (com posterior edição e respectiva revisão final por parte dos próprios), no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte ‘O Artista pelo Artista na voz do próprio’ (Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia). Publicado com o consentimento expresso dos artistas.

#### **Referências**

Hiernaux, J.P. et al. (2005) *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* Lisboa: Gradiva. ISBN: 9789726625544.

Saldaña, J. (2009) *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. Los Angeles: Sage Publications. ISBN: 9781847875495.



**Enquadramento**  
FERNANDA MAIO

**Autores**  
JOANA TOMÉ  
ANA PAULA DE CAMPOS  
ALEXANDRA CABRAL  
APARECIDO JOSÉ CIRILO

# 7.-Intento

# Intento

FERNANDA MAIO

Conselho Editorial

Quando analisamos a significação de uma obra no campo da arte, por onde começar? Pela intenção do/a autor/a? Estará ela patente na obra? Terá a obra um propósito acessível e distinto, o qual me colocará irremediavelmente perante um determinado espectro de significações possíveis? Ou terá ela entrado na condição de objecto sem sentido, fruto da convicção de que o Espectador (recém-nascido) e o todo-importante contexto da recepção fornecerão a devida significação, de contornos variáveis, que outrora coube somente ao autor? Qual o propósito da proposta? E, quando não do domínio dos sentidos, como ler os sinais codificados? Convocando outros textos e outras teias de significações às quais podemos, enquanto espectadores/receptores, associá-la criando novas possibilidades de sentido? Os autores cujos textos constituem esta secção tomaram diferentes rumos nas suas abordagens às significações reunidas pelas obras, ilustrando dessa forma a complexidade inerente ao acto interpretativo.

Analisando a obra a partir das significações intimadas pela sua interacção com um espectador / utilizador, Ana Paula de Campos aborda as relações entre o corpo e a jóia na arte-joalheria - desenvolvida ao longo dos últimos 40 anos - através da análise da série *Longing for the Body* (2006), da artista brasileira Mirla Fernandes. Ao ser produzida no contexto da arte, a jóia almeja destacar-se como “veículo de expressão do sujeito e de seu tempo.” Nesta abordagem mais conceptual do objecto-jóia, o corpo é sobretudo suporte de um objecto que o intima e interroga, o que permite à autora do texto criar conexões entre esse campo e a concepção de ‘corpo sem órgãos’ (Deleuze e Guattari). A jóia permite então “desorganizar, escapar da ordem e abrir o corpo a outras conexões, agenciamentos e limiares inscritos numa espécie de protocolo de experiencias.”

Alexandra Cabral situa a sua observação ao nível das dimensões sociais e legitimações pelas quais a obra de Joana Vasconcelos passa. Da obra artesanal à produção em massa, as esculturas de Vasconcelos criticam a sociedade que simultaneamente ilustram, conjugando as ideias de marca e autoria fundamentais para o circuito da arte contemporânea. Para Alexandra Cabral, a escultora

“criou a sua própria «indústria criativa», integrando mecanismos de produção e divulgação, nacional e internacional, que resultam da sua faceta multidisciplinar e da sua capacidade de gestão da arte.” Nessa perspectiva a autora salienta o carácter funcional e de design que estas obras possuem, considerando a moda como um elemento subjacente, ou mesmo uma linguagem, a partir do qual a escultora “analisa o mundo”, propondo retratos sociais que ganham reconhecimento internacional em forma de objectos que, ao invés de vestirem corpos, vestem ideias.

Aparecido José Cirilo investiga, em dois textos distintos, os processos de criação das obras *Pela Fresta* (1998), de Shirley Paes Leme, e *Seu Sami* (2007) de Hilal Sami Hilal. Em ambos busca a mesma verdade centrada no tempo de feitura das obras: recuperar o processo criativo que as originou; encontrar as pistas que permitam elucidar acerca das decisões tomadas, desde a “imagem geradora” até à concretização no espaço expositivo. O autor busca compreender os procedimentos, investigando as acções e memória antecedentes à materialização das obras. Relativamente a Shirley Paes Leme destaca a importância do espaço da galeria na obra analisada e explica, por exemplo, a pertinência do procedimento de escolha do título para a relação de sentido que irá ser estabelecida pela obra como um todo. Apresenta-nos ainda indícios da construção da “tensão da memória da artista” em diálogo com a memória do espaço e da matéria, a qual constitui um fio condutor que direcciona a génese das suas obras.

Na análise da obra de Hilal Sami Hilal, o autor centra-se no tempo da génese de uma obra *site-specific* - indissociabilidade da forma com o espaço - que foi montada em diversas cidades. A partir da geração da obra, complementada com aspectos das suas montagens, o autor busca “evidenciar como tendências e intencionalidades do projeto poético são afetadas na medida em que deixa de ser um *site-specific* e torna-se uma instalação comum.” Assim, neste seu segundo texto, Aparecido José Cirilo põe em confronto o propósito que presidiu à obra - e a sua natureza de *site-specific* daí resultante - com o contexto expositivo em que a mesma surge posteriormente: “a relocação de *Seu Sami* altera seu efeito de sentido: retirada do Museu Vale a obra é destruída, embora sua forma física permanecesse (...) os espaços novos deixam de ser matéria da obra e se torna uma estratégia de emolduramento.”

Joana Tomé examina a obra da artista portuguesa Ana Vieira, nomeadamente as homónimas *Ambiente* (1971) e *Ambiente* (1972), relativamente ao entendimento deleuzeano do conceito de simulacro “enquanto poder positivo na insubmissão ao Logos”, e ligado, por isso, à condição feminina. O simulacro, ao libertar-se da Ideia, do modelo, existe só por si, autónomo e distinto. A autora propõe-se assim pensar a subversiva potencialidade da invocação do simulacro

nas obras de Ana Vieira sugerindo que as mesmas parecem poder “ler-se na linha de uma proposta de reversão” da lógica platónica, tal como propôs Deleuze: “a reminiscência a ter lugar deve ser da matriz/ventre em detrimento do sol / Ideia.” Tal como nas obras analisadas, e apesar de apelarem à participação, o espaço nómada do devir é impenetrável e força o espectador a reposicionar-se face ao sistema de representação.

# O Simulacro em Ana Vieira – Uma leitura deleuzeana

JOANA TOMÉ

Portugal, escultora artista independente. Licenciatura em Escultura, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Frequenta o mestrado em Ciências da Arte e do Património, FBAUL.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Perscruta-se na obra de Ana Vieira uma leitura à luz do simulacro deleuzeano enquanto ponto de partida para uma reminiscência da Caverna Platónica enquanto ventre.

**Palavras chave:** Ana Vieira, simulacro, Deleuze, Irigaray, Platão, Alegoria da Caverna.

**Title:** *Simulacrum in Ana Vieira: a deleuzean reading*

**Abstract:** It is intended to investigate Ana Vieira's work as connected to a deleuzean simulacrum as a means to a reminiscence of Plato's Cave as womb.

**Keywords:** Ana Vieira, simulacrum, Deleuze, Irigaray, Plato, Plato's Cave.

## Considerações iniciais

Toma-se em análise a obra da artista plástica portuguesa Ana Vieira (Coimbra, 1940), num ensaiair da aproximação de obras como *Ambiente*, de 1971 (Figura 1) e *Ambiente*, de 1972 (Figura 2), a um entender deleuzeano de simulacro. Nascida em Coimbra, cresce em S. Miguel, nos Açores, e forma-se em Pintura na Escola Superior de Belas-Artes (1964); de percurso marcado por um questionar do médium, trabalha o espaço em ambientes, instalações, cenografias, recortes e montagens que se parecem oferecer de bom grado a uma análise assente na ligação ao simulacro que se espera pertinente e fecunda.

Defender-se-á, em primeira instância, o simulacro enquanto poder positivo na insubmissão ao Logos, ligado, deste modo, à condição feminina, invocando, para o efeito, os proeminentes teóricos franceses Gilles Deleuze e Luce Irigaray; estendendo-se, de seguida, tal noção aos objectos construídos pela artista, por forma a pensar, em última análise, a subversiva potencialidade da invocação do mesmo, sob uma perspectiva deleuzeana, nas obras em estudo.

## 1. A Reminiscência da Caverna

Perscruta-se em Deleuze, na sua investida em derrubar o platonismo – propondo uma reversão do mesmo –, uma legitimação do simulacro, reivindicando o direito deste sobre ícones ou cópias e afirmando o seu poder positivo na negação do original e da cópia, do modelo e da reprodução. Numa subversiva análise da *Alegoria da Caverna* de Platão, o autor (Deleuze: 1990) investiga a distinção platónica entre cópias e simulacros apontando como verdadeiro propósito do dualismo platónico o proceder a um seleccionar de entre os demandantes da verdade, colocando-os numa estrutura de oposições onde se separa o puro do impuro, o autêntico do inautêntico, e se testa a mesmidade e a semelhança excluindo o que aí não cabe (Deleuze, 1990: p. 254): as cópias, operando no sistema de representação, são autorizadas pela semelhança que prestam à Ideia – *correspondem*, por analogia e sob o princípio da identidade –; já os simulacros se olham como falsos, corrompidos pela dissemelhança cujo âmbito é o do sensível – de índole, deste modo, inferior, subversivo e contra a Ideia, o *Pai*. O neófito outrora acorrentado, ao voltar o olhar na direcção da fogueira, não reconhece modelo nos artefactos que aí encontra e que projectam sombras na parede.

Irigaray empenha-se, de modo idêntico, na desconstrução do mesmo texto platónico, defendendo uma ligação da caverna ao ventre da mulher, ao útero (Irigaray: 1985b): a caverna é a representação – invertida a partir de um eixo de simetria – de algo sempre aí, da matriz original. Amorfa, excede tudo; furta-se ao domínio do Logos, da lei do Pai. Platão nega-lhe, no entanto, a condição de origem, pensando-a como mera superfície reflectora sobre a qual origens transcendentais – a luz do Sol, das Ideias, e da fogueira análoga – se projectam, e a mulher é assim tomada enquanto receptáculo (Platão, *Timaeus*: 50e): sem face, sem forma *autorizada*, diferente, é sujeita às invasivas impressões do Pai. A diferença é, contudo, impossível de anular, por mais que se lhe imprima a mesmidade. Ora, tendo por simulacro ‘an image without resemblance’ (Deleuze, 1990: p. 257), e seguindo Irigaray, à mulher parece pertencer tal posição: o simulacro constrói-se em torno da diferença, da dissimilitude, da condição de *Outro* – termo cunhado por Simone de Beauvoir, referente à alteridade correspondente à condição feminina, por oposição ao *mesmo*, masculino por excelência – que escapa à ordem do *mesmo*, não se reportando a qualquer modelo, qual cópia.

Os objectos de Ana Viera, ora reais, na obra de 1972 (Figura 2), ora virtuais, na obra de 1971 (Figura 1), habitam, sós, os espaços criados, e mesmo aqueles primeiros teimam em apresentam-se, ininterruptamente, na condição dos últimos – são perversão e desvio; continuamente *outros*; simulacro. O objecto desmaterializa-se numa falsa semelhança e, qual espelho carrolliano, escondo o seu reverso, confundindo-se as fronteiras entre real e virtual, presente

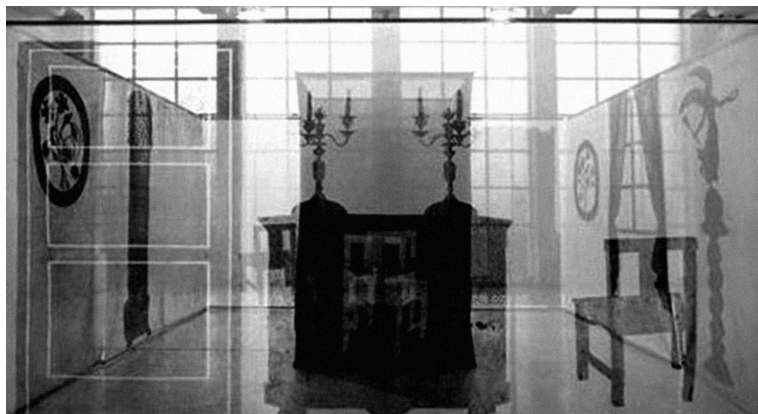


e ausente, dentro e fora, próximo e distante, opaco e translúcido, acessível e inacessível, público e privado. A artista aborda a arte como passagem para um mundo interior (Melo: 2011), arriscar-se-ia, um ventre qual Caverna de Irigaray, um espaço interior de reflexo que se clama origem. Constrói ambientes, cenários, qual Caverna em que se projectam as sombras, explorando o real e as suas limitações e pressupostos num ensaio de ausências e presenças.

Vieira questiona, em *Ambiente* de 1972 (Figura 2), o plinto e o ritual sacralizante, quase fúnebre, a ele circunscrito, numa, dir-se-ia, aberta refutação da mimese que opera na cópia platónica – a submissão ao modelo da Ideia. Aí se entrevê uma Vénus – símbolo da celebração greco-romana da mimese – que se afasta do mundano e se vê rodeada de silêncio, cadeiras sem ocupantes. Crítica à monumentalidade e ideais clássicos e a um entendimento da arte que fetichisa e afasta as obras do espectador, a Vénus exila-se agora perante um público de ausências e transfigura-se. Entre ela, as cadeiras vazias e o espectador, um véu apolíneo que ora oculta ora revela – oferece a ambiguidade de um espaço simultaneamente aberto e fechado, onde um interior se insinua e esconde, a um tempo, perante o olhar voyeur.

O véu volta a fazer-se presente em *Ambiente*, de 1971 (Figura 1) – e de resto, ao longo de grande parte da obra da autora –, onde a mobília da casa de jantar de faz de sombras, de simulacros. É o véu apolíneo que permite a sobreposição das sombras que ora ocultam ora revelam – e revelam não só o espaço e as cópias que o habitam, mas permitem que o olhar o atravesse e alcance igualmente o espectador em potência no lado contrário da obra. Convida-se um olhar deambulante, um olhar háptico, a passear num espaço que se transmuta com a sua passagem – é sempre diverso, de face para face; de máscara para máscara.

O conhecimento faz-se, no texto de Platão, na medida em que o filósofo abandona a caverna; apenas se liberto dela e das suas correntes – vestígios do mundo sensível – pode o homem aceder às Ideias: apenas se liberto do feminino, parece dizer-nos Platão, pode o homem transcender. Quando um dos habitantes da caverna é forçado a sair e a encarar a luz solar do Pai, tudo na caverna deve ser esquecido por forma a lembrar somente o que é verdadeiro: o *mesmo* – o *mais*, o verdadeiro, o correcto, claro, inteligível, masculino – deve prevalecer sobre o *outro* – o *menos*, o diferente, o fantástico, obscuro, sensível, materno, feminino (Irigaray, 1985b: p. 275). O feminino, o materno, é inviabilizado; tolerado apenas na medida em que assegura a reprodução/produção de duplos, cópias, simulacros, na medida em que se vê transformado em cenário, em palco e ecrã de projecção. Ana Vieira parece poder ler-se na linha de uma proposta de reversão desta lógica platónica: a reminiscência a ter lugar deve ser da matriz/ ventre em detrimento do sol/Ideia. Parece propor-se, por meio da legitimação



**Figura 1** – *Ambiente*, 1971, Coleção CAMJAP/FCG, Lisboa. Fonte: Ana Vieira (s.d.).

**Figura 2** – *Ambiente*, 1972, Coleção Berardo, Lisboa. Fonte: Ana Vieira (s.d.).

do simulacro, um lembrar do ventre que se foi obrigado a esquecer. Aí o espectador reencontrará não só a matriz original, a mulher, mas igualmente a si próprio: na caverna não era ainda peremptoriamente impossível o reflexo do *eu* e a reflexão sobre ele; banindo a “fantasia” da caverna, bane-se o próprio início do homem e a sua estória – a sua origem passa a ser a Ideia.

Deleuze, no seguimento de Nietzsche, sustenta que, dado o grau de colonização da caverna/matriz pela Ideia e suas projecções, existe, dentro daquela, uma caverna outra, mais profunda. Aí o *Pai* não mais se reconhece (Deleuze, 1990, p. 263), não mais se conhece dono de mitos por contar e transformar em fundação: tal caverna mais profunda não reconhece o mito ou a analogia, é real ainda que virtual; nela impera o simulacro. Deleuze denomina-a de *devoir*, e o *devoir* não produz outra coisa que não ele mesmo. Parece ser desta caverna mais profunda que nos fala Ana Vieira, lembrando que o simulacro se rodeia da libertação imensa da Ideia, do modelo, existindo por si só, autónomo, *diferente*. Interrogando o modo como olhamos e aquilo para que olhamos, a artista cria um espaço háptico que se insinua palpável ao olhar: o olho adquire uma função táctil. Este espaço nómada, do *devoir*, apela à participação mas esconde o seu reverso: é perpetuamente impenetrável, obrigando o espectador a rever a posição que ocupa face ao sistema de representação. O olhar atravessa-o, mas nunca o corpo – a ele se veda a proximidade e o toque.

### Conclusão

Ana Vieira actualiza, em última análise, o simulacro na sua condição feminina: trá-lo à superfície num último e derradeiro desafio ao sistema de representação falocêntrico. É por mão do simulacro que se conduz o espectador a um espaço interdito, a uma caverna mais profunda, para que a ela o olhar desça e dela se traga a criativa subversão à ordem do *Pai*.

### Referências

Ana Vieira (s.d.) [Consult. 2011-15-11].

Disponível em <http://www.anavieira.com/>

Beauvoir, Simone (2009) *O Segundo Sexo*,

Quetzal Editores, Lisboa

Deleuze, Gilles (1990) *The Logic of Sense*,

Nova Iorque: Columbia University Press

Irigaray, Luce (1985) *This Sex Which Is*

*Not One*, Ithaca/Nova Iorque: Cornell

University Press

Melo, Jorge Silva (2011) *Ana Vieira – E O*

*Que Não É Visto*, Midas Filmes, DVD

# Corpo-joia: reflexões a partir da série *Longing for the Body*

ANA PAULA DE CAMPOS

Brasil, artista joalheira. Doutorado em Artes / UNICAMP. Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura / Universidade Mackenzie. Graduação: bacharelado em Desenho Industrial / Universidade Mackenzie.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão sobre a série "Longing for the Body", da artista brasileira Mirla Fernandes (São Paulo, 1969), cuja poética abre espaço para discutir as relações entre o corpo e joia. A importância do corpo na arte-joalheria é apresentada através das obras escolhidas, problematizando as relações entre o corpo que faz e o corpo que veste. Esses conteúdos permitem pensar a noção de 'Corpo sem Órgãos' (CsO) de Deleuze e Guattari.

**Palavras chave:** Mirla Fernandes, corpo, arte-joalheria, 'corpo sem órgãos' (CsO).

**Title:** *Jewel-body: thinking on the series 'Longing for the Body'*

**Abstract:** This article proposes a reflection from the series 'Longing for the Body,' by Brazilian artist Mirla Fernandes (São Paulo, 1969), whose poetic discusses the relations between body and jewel. The importance of the body in art jewelry is presented through the works chosen, questioning the relationship between the body that makes and the body who wear. These contents allow us to think the notion of 'Body without Organs' (BwO) by Deleuze and Guattari.

**Keywords:** Mirla Fernandes, body, art-jewelry. "Body without Organs" (BwO).

## Introdução

Quando se pensa em joia, a primeira imagem que vem a mente está ligada à joalheria tradicional, de caráter ornamental, com gemas e metais preciosos. Entretanto, paralelamente a essa produção comercial, uma outra abordagem de caráter conceitual vem se desenvolvendo ao longo dos últimos 40 anos: a arte-joalheria. Trata-se de uma produção que abarca manifestações artísticas que se valem do corpo como suporte para as obras e cuja ênfase está na elaboração

de um discurso poético sobre o universo da joalheria e/ou do objeto-joia em todos os seus desdobramentos simbólicos e conceituais. Assim a joia não é entendida por sua materialidade preciosa ou função decorativa, mas por sua essência enquanto objeto simbólico dado à visibilidade, como um veículo de expressão do sujeito e de seu tempo. Para além do objeto em si, a joia define-se mais como uma plataforma de manifestação dos desejos individuais e coletivos que, ao ser produzida no campo da arte, almeja destacar-se como um meio de problematização do sujeito contemporâneo e de seu contexto.

É sobre esse território que se desenvolve o trabalho de Mirla Fernandes, que se graduou em Bioquímica (1991) e Artes Plásticas (1998) no Brasil, antes de estudar arte-joalheria na Alemanha (Pforzheim, entre 1999 e 2000). Em 2006 teve sua primeira exposição individual na Galerie Biro (Munique) com a série *Longing for the Body*, cujo título traz explícita referência à obra de Ligia Clark na medida em que os trabalhos necessitam claramente de um corpo para completarem seu sentido no mundo.

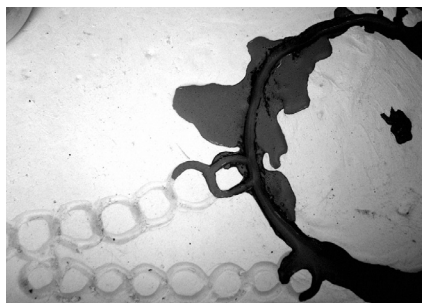
A proposta desse artigo, que nasce como um desdobramento das pesquisas realizadas durante o desenvolvimento da tese de doutorado *Arte-Joalheria: uma cartografia pessoal* (Unicamp, 2011), é abordar o papel do corpo na arte-joalheria através das obras da artista e, posteriormente, criar conexões entre esse campo e a concepção de ‘Corpo sem Órgãos’ proposta por Deleuze e Guattari.

## 1. Corpo-Joia

Num primeiro momento é preciso pensar no papel do corpo quando se trata da arte-joalheria, pois este se configura como um elemento definidor desta prática distinguindo-a da escultura ou de outras formas de arte. Isso porque, ainda que não se restrinja à necessidade de construção e/ou uso de um objeto-joia, essa produção é sempre pensada em função de uma ideia de corpo inerente à própria concepção da joia, e que abarca o corpo daquele que faz, daquele que veste e daquele que vê.

Portanto, a relação com o corpo na joalheria se manifesta como algo *a priori* e não como uma escolha do artista. O corpo do outro aqui é pré-requisito, é elemento intrínseco ao pensamento poético da disciplina, o que não deve ser confundido com usabilidade e conforto.

A abordagem mais comum da relação corpo-joia consiste em entender o corpo como suporte, uma vitrine ambulante à qual se soma a possibilidade de *ir ao encontro do outro*. Entretanto, nas primeiras manifestações da arte-joalheria na década de 70, o corpo deixava de ser meio de exposição para se transformar em meio de atuação. Nesse período, a ideia que mais influenciou essa produção na Europa Ocidental era a de que o objeto tinha que funcionar *com* o corpo



**Figura 1** – Foto de processo da série *Longing for the body* (2005) de Mirla Fernandes. Fonte: autora; c. 35 cm.



**Figura 2** – Mirla Fernandes, LFB 12, látex, c. 45 x 25 x 1,5 cm, série *Longing for the body* (2005). Fonte: autora.

(Dormer e Turner, 1985). O interesse e a potencia dessa prática também recaía sobre o caráter portátil e portátil da joia, um objeto nômade que conferia a obra uma mobilidade singular, somada à possibilidade de *estar no mundo* junto do sujeito e sendo vista por seus pares.

Outra característica inerente ao campo da joalheria é que, em sua escala, a joia evoca inevitavelmente a ideia de intimidade. É claro que a joia é um objeto que remete ao público, dado seu incontestável papel simbólico de construir visibilidade social. Entretanto o que ela quer colocar à vista é sempre da ordem do íntimo, daquilo de mais profundo, interior, que pertence ao sujeito em sua forma mais pessoal, próxima ao que se passa dentro de nós. Nessa perspectiva compreende-se que ela tem potência de materializar e de dar a ver algo que é valor para o sujeito.

Ao materializar esse aspecto do íntimo, a joia ganha um forte aliado: o tato, que pressupõe participação, interação. Ele é o sentido do ser por excelência. “*O mais profundo é a pele*” (Valery *apud* Machado, 2009: 35). Sua presença sobre o corpo pode adquirir tamanha potência a ponto de o objeto tornar-se uma extensão do sujeito. Sobre o corpo, na pele, a joia se torna emblemático signo da existência.

Por fim, outro aspecto que deve ser considerado na importância do corpo na arte-joalheria remete a toda prática artística e consiste em entendê-lo como veículo para o processo criativo. Nesse sentido, o corpo do artista é ponto de partida e destino da joia revelando sua capacidade de falar com, sobre e para o corpo.

## 2. Corpo que faz / Corpo que veste

A importância do corpo ganha contornos específicos na obra de Mirla Fernandes como, por exemplo, em *Eu sou a medida* (2000) na qual a artista começa

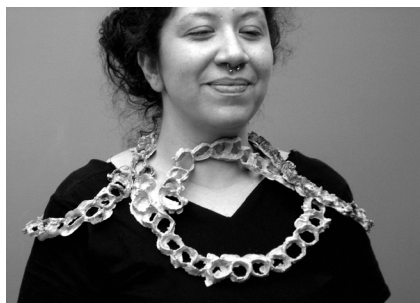


**Figura 3** – Mirla Fernandes, LBF 8, látex, 41 x 4 x 3 cm. Série *Longing for the body*, (2005). Fonte: autora.

a usar o próprio corpo como molde ao invés dos instrumentos usados pelos ourives. Em *Longing for the Body* (2005) sua intenção foi explorar, a partir da escolha do látex como material, uma gestualidade semelhante à da pintura. Em termos técnicos tratava-se de um líquido que aceitava bem pigmentos, uma espécie de tinta que se solidificava e podia estar sobre o corpo. Dessa escolha veio o interesse nas relações entre a ampla gama de cores que o material permitia trazer às peças (o que não acontece na ourivesaria tradicional) e as relações inesperadas nas futuras composições com as roupas das pessoas. Para ela isso serviu para estender a compreensão da interação corpo-joia e tomar consciência do descontrole que haveria sobre a obra. Esses aspectos foram as diretrizes na criação da série e se apresentam tanto em sua forma de produção quanto no resultado final (Fernandes, 2011).

No fazer, o incontrolável e o acaso foram desejados e incorporados à medida que o material escapava e saía pela borda dos moldes (Fig. 1), uma prática que se construiu de modo oposto à criação vinculada aos processos e técnicas de metalurgia, nos quais as ações têm de ser mais controladas.

*Nessas peças há o gesto expresso nos acidentes que ocorreram ao longo do processo de derramar o látex sobre a superfície plana (vidro) e o gesso (molde aberto feito a partir de modelagem em argila e sulcagem direta sobre o gesso). As minhas peças saem diretamente da ação da minha mão sobre o material.*



**Figuras 4 e 5** – Interação objeto corpo, LFB 8, série *Longing for the body* (2005) de Mirla Fernandes. Látex, 41 x 4 x 3 cm. Fonte: autor.

*Escolhi trabalhar com um mínimo de ferramentas, enfatizando a ação do corpo sobre os materiais. Assim eu deixo traços dessa ação aparecerem nas peças, cada uma revela um momento de ação muito específico.* (Mirla Fernandes, comunicação pessoal).

Ao longo dessa experimentação os resultados estavam distantes dos tamanhos padrões, das dimensões típicas e das soluções tradicionais da joalheria. Aquelas peças não constituíam uma definição fechada de anel, pulseira ou colar (figs 2 e 3). Embora fossem aros, eram aros para que parte do corpo?

Enquanto a própria artista questionava esses resultados ela percebeu que o outro é quem deveria responder. Cada peça era uma pergunta dirigida àquela que a vestiria. Ao corpo que veste se apresentavam múltiplas possibilidades e instaurava-se o acaso (fig.4 e 5).

As peças dessa série são convites para um descobrimento, abrindo possibilidades de ocupar lugares no corpo que não estão pré-determinados e comportando ainda um uso coletivo de algumas peças (figs. 6 e7). Seu título é uma homenagem a Ligia Clark.

### 3. Corpo sem Orgãos (CsO)

Ainda que a primeira imagem que venha a mente seja a de um corpo oco, uma casca, desprovido de funcionalidade, o Corpo sem Orgão descrito por Deleuze e Guattari (1996) não consiste na ideia de eliminação dos órgãos. “O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (Deleuze e Guattari, 1996:21). Para os autores o organismo não é o corpo e sim um sistema composto por formas, funções, ligações e organizações dominantes e hierarquizadas que se impoem sobre o corpo.

Na matriz da proposição de um CsO está o desejo de que a determinação





**Figura 6** – Interação objeto corpo, LFB 12, látex, 45 x 25 x 1,5 cm, da série *Longing for the body* (2005), de Mirla Fernandes. Fonte: autor.

funcional implícita na organização fisiológica do corpo pode e deve ser desmanchada, de modo que qualquer ‘maquina’ possa se expandir para além de um programação pre-determinada.

Criar para si um CsO consiste na vital possibilidade de desorganizar, escapar da ordem e abrir o corpo a outras conexões, agenciamentos e limiars incritos numa espécie de protocolo de experiencias. “Porque não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples (...)” (Deleuze e Guattari, 1996:11).

Nesse sentido um CsO se define mais como uma prática do que como um conceito, um conjunto de práticas necessárias para possibilitar uma libertação das estruturas inerentes à ideia de organismo. Esse conceito deve ser entendido para além da concepção de um corpo físico, abrangendo uma noção de corpo menos literal (ex: corpo docente, um governo, a fábrica, a cidade, etc..). Assim sendo, é dos limites da organização, das amarras de qualquer sistema que um corpo deve escapar para permitir “ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra” para habitar (Deleuze e Guatari, 1996: 24).



**Figura 7** – Diversas peças da série *Longing for the body* (2005), de Mirla Fernandes, látex, dimensões variadas.  
Fonte: autor; fotos: André Penteadó.

A concepção dos autores serve aqui para pensar no papel da joia e do corpo transformados pela disciplina da arte-joalheria, o que pode ser exemplificado no trabalho de Mirla Fernandes. Sua série *Longing for the body* se configura como uma experimentação que desorganiza a materialidade e o modo de fazer a joia, afastando-se de técnicas, práticas e tipologias pré-determinadas. Ao incorporar a gestualidade, o acaso, o descontrole, ela constrói para si um CsO, um campo de imanência do desejo que resulta em objetos-joia capazes de transformar o sujeito que usa e o que vê em espectadores-ativos, refletindo inclusive a essência coletiva inerente à própria condição da joia. Nesse sentido as peças potencializam ainda a construção de outros CsO pois transformam usuários e espectadores em espaços de produção coletiva de novas possibilidades de interação corpo-joia, desorganizando as estruturas tradicionais de ocupação do corpo e uso da joia.

## Conclusão

Em *Longing for the body* Mirla Fernandes evidencia um interesse nas relações entre sujeito e objeto, relações que se constroem para além do controle ou intencionalidade da artista. Por meio de formas que extrapolam a tipologia da joalheria tradicional suas peças se oferecem como possibilidades, convites para a exploração de lugares no corpo e de relações com outros corpos na forma de uso coletivo.

Seu trabalho permite compreender os propósitos da disciplina da arte-joalheria em sua proposta de questionar os valores e significados das joias, banalizados por seu entendimento vinculado apenas a ideia de decoração e status. Em sua essência tanto a arte-joalheria como a série *Longing for the body* explicitam desejos de desorganização das convenções sociais, servindo de exemplo prático de construção de um CsO.

## Referências

- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1996) *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3* - São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-7326-017-3
- Dormer, Peter; Turner, Ralph (1985) *The New Jewelry: Trends + Traditions*. Londres: Thames and Hudson. ISBN: 978-0-500-27434-7
- Fernandes, Mirla (site) [Consult. 2011-12-07] Disponível em <URL: >.
- Fernandes, Mirla (2011) *Corpo Presente*. São Paulo: Nova Joia. ISBN: n.c.
- Machado, Roberto (2009) *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN: 978-85-378-0165-9

# Joana Vasconcelos: contaminações entre escultura e moda

ALEXANDRA CABRAL

Portugal, designer de moda freelancer e formadora na Modatex. Mestrado em Design de Moda, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL). Licenciatura em Arquitectura de Design de Moda (FAUTL, 2004).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** As esculturas de Joana Vasconcelos condensam a relação mente/objecto/corpo em formas significantes onde a moda tem um papel preponderante. A pertinência da moda com obra de arte é desvendada em obras acreditadas internacionalmente, através das quais a escultora analisa o mundo, usando ícones da cultura nacional que são também globais.

**Palavras chave:** Joana Vasconcelos, escultura e moda, contaminações, identidade nacional, gestão da arte.

**Title:** *Contaminations between Sculpture and Fashion*

**Abstract:** The sculptures of Joana Vasconcelos condensate the mind/object/body relationship in signifying shapes where fashion plays a distinguished role. The relevance of fashion as work of art is revealed in internationally recognized works, by which the sculptor analyses the world, using icons of her national culture that are also global.

**Keywords:** Joana Vasconcelos, sculpture and fashion, contaminations, national identity, art management.

## Introdução

O tema coloca as obras de Vasconcelos sob o prisma da moda, que tem contribuído para a mediatização e consagração da artista. A validade da crítica social feita à luz da moda coloca-a como uma nova categoria da arte contemporânea. Do percurso da artista nascida em 1971, destacamos o Prémio EDP Novos Artistas, a participação na Bienal de Veneza em 2005 e a retrospectiva no CCB em 2010. A metodologia adoptada foi mista, não intervencionista e qualitativa: pesquisa bibliográfica, análise de obras e fotografias.

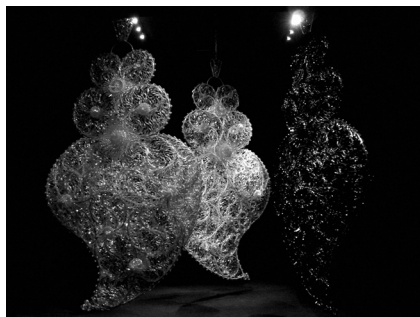


**Figura 1** – *Dorothy*, Joana Vasconcelos (2001).

### 1. Os poemas e os objectos que os constituem

A contaminação da moda na obra de Vasconcelos tem sido consistente, fértil e abrangente, sempre ligada ao seu papel na sociedade global. Está presente desde o início, porque é *‘uma expressão humana muito importante, tal como é a arte no sentido das artes plásticas’* (Cabral, 2010: 242), como a artista refere. Nas Manobras de Maio de 1994, a artista apresentava *Bunis* (1994), um desfile de chapéus de esferovite coloridos e orgânicos, tais extensões do pensamento. Já aqui, Vasconcelos levava o espectador a experimentar a autonomia induzida pelas formas apresentadas, questionando-se sobre a inquietação que provocavam; colocava os léxicos estéticos do criador e do fruidor em dicotomia.

A temática enquadrada contempla elementos da identidade nacional, incluindo os da moda, tais como um vestido de noiva, um colar do período barroco ou um coração de filigrana, porque a artista considera que *‘fazem parte da nossa cultura. São ícones (...) da identidade humana.’* (Granja, 2009: 1). Por a moda pertencer ao quotidiano, é-nos também imediata a sugestão de cenários da cultura e vivência que a contextualizam. Com *Dorothy* (2007), uma composição de painéis e tampas em forma de sandália, semelhante a uma incrustação de lantejoulas (Figura 1), somos remetidos para o campo de significação da obra. Vasconcelos refere que *‘a mulher que fica em casa agarrada aos tachos e a*



**Figura 2** – Série Coração Independente, Joana Vasconcelos (2004-2006).



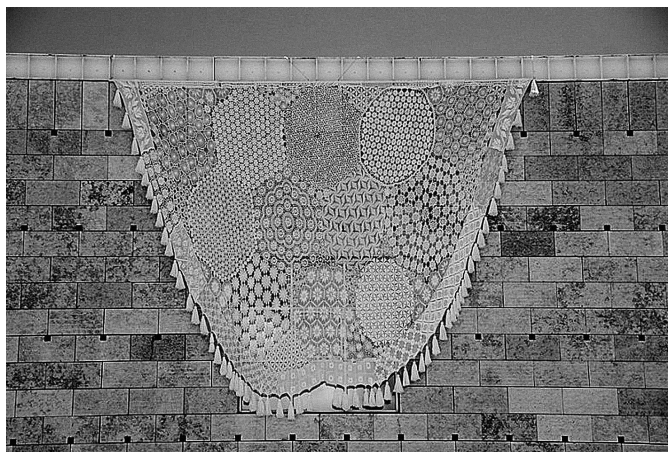
**Figura 3** – *Rantanplan*, Joana Vasconcelos (2009).

*tomar conta dos filhos, não é a mesma que vai para as festas de saltos altos.* (Soromenho, 2008: 41). No entanto, vemos em *Dorothy* o retrato da mulher actual, que vai a festas e é simultaneamente dona-de-casa e uma profissional bem-sucedida. Concluimos que aqui o objecto de inspiração perdeu o seu uso, mas não sua simbologia de sensualidade adquirida em sociedade. Como nos diz Barthes (1999: 293), *'o objecto cultural possui, pela sua natureza social, uma espécie de vocação semântica: nele, o signo, está sempre pronto a separar-se da função e a operar sozinho'* – um signo cuja conotação é exacerbada aqui pela escala.

Para Vasconcelos, os objectos não se transformam em obras de arte, o que se altera é a leitura e o uso que deles fazemos (Nobre, 2009: 33-34). Para tal, opta por um teor figurativo nas formas, que atrai e confunde: emprega objectos de uso quotidiano para torná-las menos «indecifráveis», mas a sua contextualização origina novas leituras. Diz: *'Quando pego nos objectos não os transformo, utilizo e massifico. O pequeno toque é o que faz as pessoas darem-lhe outros significados.'* (Nobre, 2007: 3). Encerrar as obras da artista numa definição seria então um acto redutor, por isso a revista *Art Actuel* (2005: 1) definiu-as como poemas-objectos.

## 2. Questionar barreiras da cultura

O acto de se eleger um elemento de uso quotidiano para lhe alterar o significado com um novo título, materiais e escala é semelhante ao do processo criativo em design de moda, na correspondência entre tema, matérias-primas



**Figura 4** – *Varina*, Joana Vasconcelos (2008).

**Figura 5** – *Wash and Go*, Joana Vasconcelos (1998).



**Figura 6** – *Airflow*, Joana Vasconcelos (2001).

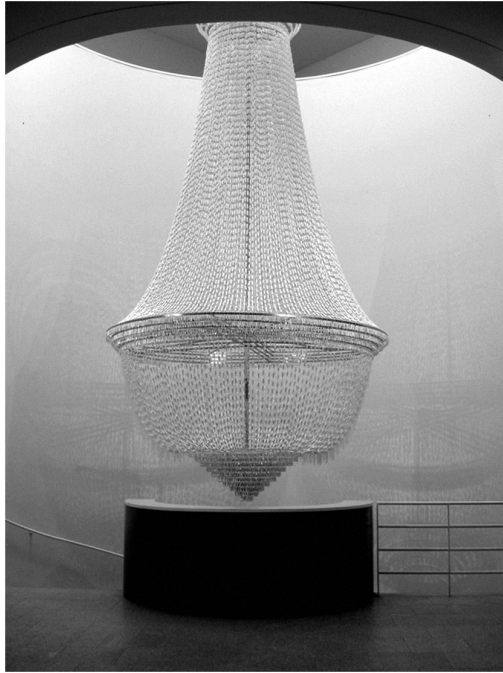


**Figura 7** – *Burka*, Joana Vasconcelos (2002).

e silhuetas. A transposição de barreiras entre «alta» e «baixa» culturas, que se pretende em moda como obra de arte, verifica-se quando Vasconcelos dá uma leitura erudita a objectos triviais. A artista adapta materiais e conhecimentos às realidades das suas peças e questiona a sua potencialidade: *‘por que razão este material, pouco nobre, não pode ganhar nobreza?’* (Rodrigues, 2009: 50). Tal ocorre na série *Coração Independente* (2004-2006), três corações gigantes inspirados nos de Viana do Castelo (Figura 2); o rigor e minúcia advêm de um saber que produz peças de joalharia, mas a concepção como «esculturas-jóias», feitas de plástico, decorre da sua visão crítica.

No *atelier* da artista, assistimos ao acto de vestir figuras de loiça com croché comprado nas feiras. Identificamos uma reciclagem aliada ao pensamento criativo: processo com origem na simetria de vestir um corpo humano e de adequar motivos geométricos e cores a loiças particulares. Os motivos florais destinam-se aos sapos e os geométricos e angulosos aos lobos (Figura 3). Quando um touro veste uma peça de croché vermelha ou um cavalo uma peça branca, existe uma ligação evidente: esse «vestir» é comparável ao acto de vestir pessoas, onde estilo e personalidade se fundem no visual criado. Contudo, o uso do têxtil reveste-se de vários significados e por isso *Varina* (2008) é uma colcha feita de raiz (Figura 4), onde as 1500 executantes de St<sup>a</sup> Maria da Feira registaram os seus conhecimentos. Pela dimensão desmesurada, a obra artesanal comporta uma ligação irónica com a lógica repetitiva da produção em massa. Passamos, assim, para a vertente consumista da moda, facilitada pelo design e pela produção em série, que a artista igualmente explora.





**Figura 8** – *Noiva*, Joana Vasconcelos (2001).

### 3. Moda e consumismo: design e arte

Vasconcelos relaciona-se com a moda ao criticar a sociedade de consumo, por ser paradigmática dos seus excessos. Fala-nos sobre a vaidade que nos impele e sobre o delírio incontrolável do consumo desenfreado, usando secadores de cabelo em *Spin* (2001) ou centenas de collants em *Wash and Go* (1998) (Figura 5). Em *Airflow* (2001), cria um expositor de gravatas agitadas pelo vento, feito com acessórios do próprio cliente (Figura 6).

Conjuga duas ligações, a da arte com a vida e a da arte com o design e confronta-nos com uma redundância que a própria comenta: ‘*A pessoa (...) comprou desesperadamente uma atitude consumista.*’ (Cabral, 2010: 241). O cliente adquire uma obra de arte funcional, tal como acontece na moda ou em *Plastic Party* (1997), que Vasconcelos descreve como tendo ‘*duas vidas, uma prática e uma abstracta (mais conceptual, digamos assim).*’ (Cabral, 2010: 241).

### 4. A moda como instrumento de crítica social

O poder aprisionador da moda e do vestuário é escrutinado. Em *Burka* (2002), a artista apela aos direitos humanos, pondo a nu as opressões que



**Figura 9** – *Valquíria Victória*, Joana Vasconcelos (2008).

sofrem as mulheres, usando várias sobreposições de fatos oriundos de países diferentes, tal saia-da-Nazaré (Figura 7); mostra-nos que muitos códigos do vestir feminino são influenciados ou impostos pela cultura e pelo sexo masculino: *‘é uma alegoria a uma condição feminina que existe ainda no mundo e, apesar disso, é um objecto de moda, completamente carismático, uma vestimenta que é também uma prisão, é tanta coisa!’* (Cabral, 2010: 239). Desse modo, *Super Napron* (2005) encerra uma ironia às imposições masculinas: um homem é subjugado ao poder feminino, pacífica e subtilmente, quando completamente revestido a croché. O resultado é inquietante, no limbo da aparência entre dois super-homens: um delicado como o material têxtil, outro vigoroso, pelo ar fetiche da pele que se vislumbra.

A associação da moda ao estatuto social é evidenciada no cenário amargo de *Menú do Dia* (2001), onde luxuosos casacos de peles são pendurados em portas de frigorífico desprovidas de alimentos. A sensação entre calor e frio torna arrepiante o contraste sugerido entre ostentação e pobreza extrema, coexistentes na sociedade. O uso de vestuário alude à presença humana: serão pessoas famintas ou pessoas ricas e viciadas no consumo, atitude frívola insinuada pelas portas vazias? A obra consegue, com um número mínimo de elementos,

expor factores sociais, aludir à moda e recriar sensações físicas. A relevância de um retrato social feito à luz da linguagem da moda, também acontece em *Noiva* (2001) que põe em confronto o individual e o colectivo (Figura 8). A escultura, feita de tampões e em forma de lustre, é comparável a um vestido de noiva. Vasconcelos associa *Noiva* à ‘condição da mulher [que] já não é o que era. Porque há tampões, porque há a pílula.’ (Ribeiro, 2005: 60), e a um mundo global de gestos de consumo semelhantes e excessivos. Analisando também *Valquíria Victória* (2008), feita em veludo, lantejoulas e dezenas de outros acessórios (Figura 9), encontramos mais uma conotação do vestuário adquirida em contexto social: “Ao contrário das minhas outras ‘valquírias’ (...) concebi para Paris uma toda de preto. É mais chique.” (Soromenho, 2008: 37).

### 5. Moda e corpo usados como meio

Não podemos falar de moda sem referir o uso do corpo como meio, tão comum entre as valquírias de Vasconcelos. Em *Joujoux* (2007), criada como cenário de bailado, vemos o estreitar da ligação entre conceito, objecto, mente e corpo. Enorme, imponente e observada no conjunto do movimento dos corpos, a peça, que já em si se refere a eles, funde-se na sua performance artística. *Umbiga* (2004), embora mais pequena, é inclusivamente descrita por Rubio (2004: 17) como ‘eco do corpo que se converte numa aparição de diversos apêndices’. Assim, os objectos criados por Vasconcelos ganham vida própria por «vestirem» uma ideia. Nesta alegoria, somos valquírias, personificamos loiças revestidas a croché, cobicamos o vestido de noiva para sermos um objecto luxuoso. Neste momento transitivo e transpositivo da relação entre a escultura/corpo vestido, dá-se a «transformação» da escultura em moda.

### 6. Vasconcelos une moda e arte

A artista diz-nos que moda e arte são um importante contributo para a sociedade, essencial para criticar as atitudes humanas. Nas obras que idealiza, Vasconcelos tenta reflectir aquilo que preconiza como futuro da moda e da arte: ‘um futuro de maior capacidade de análise da realidade e (...) daquilo que, de facto, nós precisamos para mudar.’ (Cabral, 2010: 242)

A sua actuação não se restringe ao plano das ideias, reflecte a conjugação entre ‘a ideia de marca (...) e a ideia de autoria (...) praticada no circuito da arte contemporânea.’ (Melo, 2001: 33) e no da moda, gerando bens de consumo com valor cultural – que têm sido reconhecidos pelo público e legitimados pelas instituições. Assim, Vasconcelos criou a sua própria «indústria criativa», integrando mecanismos de produção e divulgação, nacional e internacional, que resultam da sua faceta multidisciplinar e da sua capacidade de gestão da arte.

## Conclusão

A diversidade de linguagens plásticas que Joana Vasconcelos combina através da escultura é equiparável à do universo da moda como arte. Ao descontextualizar os seus significados para criar novos signos e mensagens, comprova a existência de processos e argumentos na prática artística em moda – afirma-se a moda como obra de arte.

## Referências

- 'Banco! Joana Vasconcelos' (2005) *Art actual, le magazine des arts contemporains*, n° 36 (Jan/Fev), 1p., acedido a 15/03/2009, <www.joanavasconcelos.com>.
- Barthes, R. (1999) *Sistema da Moda*. Lisboa: Edições 70.
- Cabral, A. (2010) *Moda e Obra de Arte Contemporânea: Processos, Percursos e Contaminações na Obra de Joana Vasconcelos*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- Granja, V. (2009) 'Coração Independente', *VISUAIS & BARULHOS*, 43 (Abr), [Consult. 2009-08-07]. Disponível em <http://www.ruadebaixo.com/coracao-independente.html>.
- Melo, A. (2001) *Arte*. Coimbra: Quimera Editores,
- Nobre, S. (2007) 'Lugar de Passagem', *TABU*, suplemento do semanário Sol, Newshold S.A., Lisboa, (24 Fev) 3p., [Consult. 2009-03-15]. Disponível em <www.joanavasconcelos.com>.
- Nobre, S. (2009) 'Ninguém me Leva a Sério', Lisboa: *TABU*, Newshold S.A., 121 (3 Jan) pp.32-38, 7p.
- Soromenho, A. (2008) 'A Marca de Joana Vasconcelos e a Artista "Made In Portugal"', Lisboa: *ÚNICA*, suplemento do *Jornal Expresso*, Sociedade Jornalística e Editorial S.A., 1838 (19 de Janeiro) pp.32-36 e pp.37-43.
- Ribeiro, A. M. (2005) 'Joana Vasconcelos: Um Novo Objectivismo.' Lisboa: *ELLE*, Hachette Filipacchi.
- Publicações, 202 (Jul) pp. 58-61, 4p. [Consult. 2009-03-15]. Disponível em <www.joanavasconcelos.com>.
- Rodrigues, C. S. (2009) 'Joana Vasconcelos, Quinze Anos a Trabalhar', *NOTÍCIAS MAGAZINE*, suplemento do *Diário de Notícias*, Controlinveste Media SGPS, S.A., Lisboa 50 (Mar) p.50, 1p.
- Rubio, A. P. (2004) *Joana Vasconcelos*. Porto: Mimesis.

# PELA FRESTA (1998): o papel do espaço e da memória no processo de criação da obra de Shirley Paes Leme a partir de seus cadernos de anotações

APARECIDO JOSÉ CIRILO

Brasil, artista visual e professor na Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. É editor da Revista Farol (issn 1517-7858).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Objetiva analisar o processo de criação da obra *Pela Fresta*, de Shirley Paes Leme (1998). Centra-se no tempo da feitura da obra, buscando marcas do processo percorrido pela mente criadora da artista desde a percepção da imagem geradora até a sua efetivação no espaço expositivo. A análise dos documentos desvela como se constrói a tensão da memória da artista em interação com a do espaço e a da matéria da obra.

**Palavras chave:** Arte Contemporânea, Shirley Paes Leme, processo de criação.

**Title:** *Pela Fresta (1998): space and memory from Shirley Paes Leme's creative process*

**Abstract:** Aims to analyze Shirley Paes Leme's creative process of a site-specific installation *Pela Fresta* (1998). It targets the time of the creative acts looking for marks of the relationship between the artist's living experiences and the memories of gallery space to show how this artist interacts with that site specific.

**Keywords:** creative process, site-specific, Brazilian art.

## Introdução

O texto apresenta uma análise de aspectos do processo criativo da artista Shirley Paes Leme. Busca-se compreender procedimentos de aproximação da memória e do espaço como matérias no projeto poético da artista. Shirley nasceu em 1955, em Cachoeira Dourada, GO. Vive e trabalha em São Paulo. É graduada em Belas Artes/UFMG; tem doutorado em Fine Arts (1986) nos Estados Unidos.

A análise dos documentos de criação de Paes Leme revela uma tendência do seu processo de criação: a memória, sua, dos materiais e do público, é fio condutor que age e direciona a gênese das suas obras, mediação entre lembrança; matéria edificante do seu percurso.

Desse modo, este texto, trata de aspectos da relação com a materialidade do espaço e a tendência para a construção de um discurso memorialista que determina uma produção e reflexão centradas na mediação de sua memória com a memória do espaço. Para tanto, busca-se a verificação e análise de ações e procedimentos que envolveram aspectos da instalação *Pela Fresta*, de 1998.

### 1. Do tempo, do espaço e da forma

Uma porta se abre para o interior da galeria. Impedido o corpo de entrar caminhando sobre seus pés. Outros sentidos são chamados pela percepção. Entra-se pelos olhos. O olhar percorre a imensidão. Sensação. Calma mansidão de madeira jazente. Perene. Tranqüila em seu sono. Como magma quente que desliza sobre a montanha, esconde toda a rapidez da transformação que se processa. Perigo. O tempo age. No vaguar dos sentidos, outros corpos se fazem presentes ao longo do percurso. Um ponto luminoso no meio desse mar (Figura 1).

Uma pequena luz ascendente. Verticalidade luminosa que descansa quase imóvel. Por entre o lenho, parece o foco de um grande incêndio que não se realiza por um pacto entre os corpos que lhe rodeiam. Perigo em potência. Mais ao fundo, outro elemento de tensão. Levitante mesa, parece voar sobre a matéria que a forma (Figura 2). Ao lenho que a compõe, agora sobrevoa. Congelada; queda em suspensão. Segredo que se deita em sua gaveta parece cair nesse mar de matéria.

### 2. Um olhar para a gênese da obra

O tempo da obra segue seu percurso aos sentidos do público. Porém, a análise do processo de criação se preocupa com o período que antecede a instalação, no tempo da feitura, busca marcas do processo percorrido pela mente criadora. Nesse tempo da gênese, experimentações se dão de modo simultâneo - sem hierarquia - e quase sempre registradas pela artista. São analisados documentos que envolveram a gênese de *Pela Fresta* (1998). Por se tratar de um



**Figura 1** – Shirley Paes Leme. *Pela Fresta* (1998). Uberlândia, MG, Brasil. Fonte: acervo do artista.

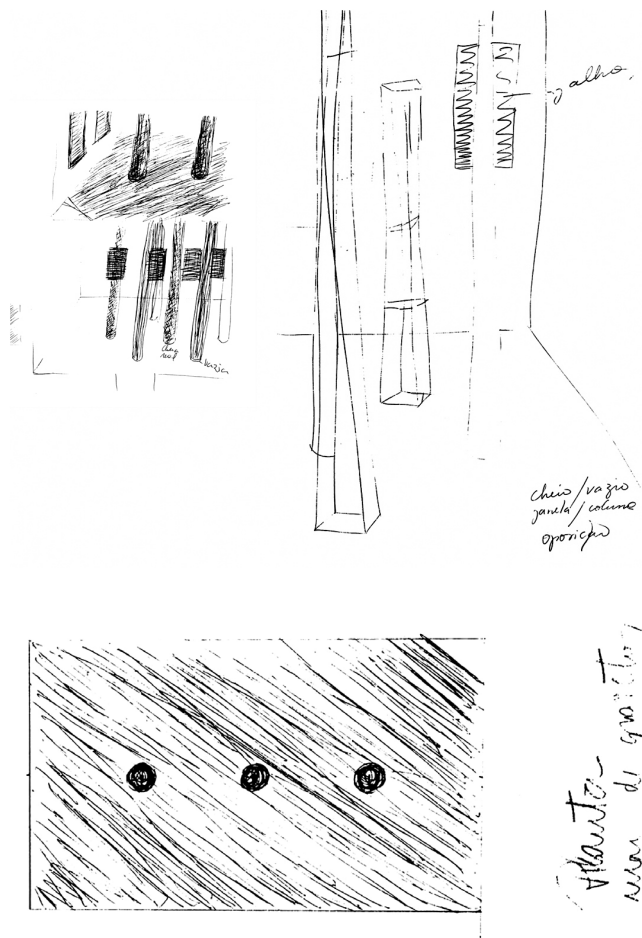
*site specific*, optou-se demarcar a análise pelas relações espaciais e formais que a envolvem.

Assim configurado, o espaço da galeria é matéria deste trabalho de Paes Leme. Para tal, é preciso entender a arquitetura como limitação e como desafio. A artista é limitada por regras: elementos arquitetônicos (portas, colunas e janelas) que se interpõem entre ela e o espaço como obra. O desafio passa a ser o diálogo com os elementos constituintes do espaço em busca da mediação entre o seu imaginário poético e o proposto pelo espaço da galeria.

A questão inicial: o uso das colunas do prédio como suporte ou como elemento gerador? O primeiro movimento decorre de uma aproximação com a estrutura arquitetônica: um esboço trás a planta baixa do espaço e demarca cada coluna, sua relação no espaço. Elas se configuram no e como espaço de ação sobre o qual se deverá agir: suporte ou forma? Assim, a particularidade arquitetônica torna-se um desafio e incorpora-se como matéria no procedimento de experimentação espacial da instalação (Figuras 2 e 3).

As anotações são índices da experimentação espacial, formal e material nos primeiros estudos de ocupação da galeria. Sua análise permite perceber como a artista reflete sobre presença e ausência; oposições semânticas; Paes Leme procura entender a pulsação desse corpo. Ela busca incorporá-la ao seu projeto. Sem simulacros no espaço.

A artista parece ver na oposição a própria semiose que define o projeto:




**Figuras 2 e 3** – À esquerda: estudo sobre o espaço geral. À direita: estudo sobre o uso das colunas da galeria como matéria para a instalação (1990-1998).

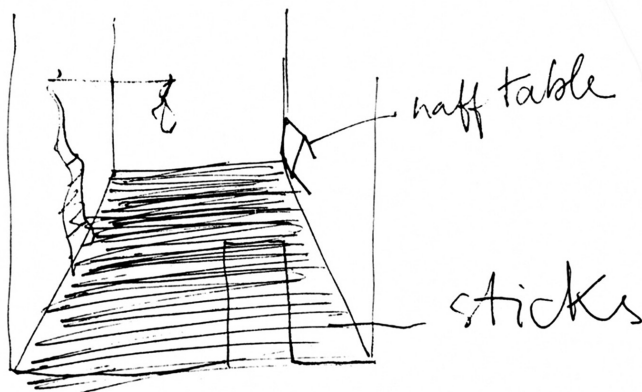

**Figura 4** – Página do caderno de Shirley Paes Leme para a instalação *Pela Fresta*, 1998.



Parede brancas - suão brancas (ficus)



T.A.



**Figura 5** – Detalhe da página de anotações da artista (cerca de 1997-98).

**Figura 6** – Shirley Paes Leme, detalhe de página com projeto não desenvolvido pela artista. Anotação em caderno, cerca de 1985-1986.



**Figura 7** – Shirley Paes Leme, reflexões para escolha de títulos da instalação (1997-98).

“cheio/vazio; janela/coluna; oposição”. A contraposição parece ser a imagem geradora para essa reflexão sobre a instalação em curso. Nos dois desenhos, percebe-se o movimento criador que agrega forma e memória arquitetônicas do espaço à forma do objeto. Somente em outro desenho (Figura 4), é que se pode afirmar que há uma decisão em direção ao que a artista define como *mar de gravetos*. Paes Leme é enfática: faz uso indicativo-descritivo do texto “*planta/mar de gravetos*”. Define outro elemento formal-espacial da obra: o piso. O proposto é reforçado pelo texto; restringe-se a subjetividade interpretativa.

Outra anotação de seu caderno revela a intenção mínima intervenção em nível físico na estrutura do espaço: as paredes (*serão brancas*); é tomada a decisão da cor: *ficarão* (Figura 5); decisão fundamental para o efeito de luminosidade da obra.

À idéia da alvura das paredes brancas, Paes Leme anexa o marron-dourado dos galhos de eucalipto, matéria predominante em sua produção, desde 1986. Um grande mar sobre o qual se deitam elementos que dele emergiram: a mesa, a fibra do algodão, as lembranças da artista, rodeada de matéria natural com a qual dialoga em seu processo de criação. Em um esboço no pé de uma página

do caderno de anotações da artista, no qual a maioria dos desenhos está situada entre 1985 e 1986, a imagem preliminar da instalação é esboçada, aparentemente uma idéia fugaz não desenvolvida naquela época, mas registrada em sua forma embrionária. Em nenhum dos projetos localizados, há qualquer referência visual à presença física da chama na obra. Parece que essa decisão se deu num campo da memória de Paes Leme que não foi registrado em seus cadernos de anotações.

Outro aspecto pouco relacionado nas suas anotações é a sua forma final. Em vários esboços a artista pensa sobre como ocupar a galeria, mas não há um estudo final com o projeto executado. Há apenas um esboço, no pé de uma página, no qual a maioria dos desenhos está situada entre 1985 e 1986 (Figura 6). A imagem é um detalhe, uma idéia registrada em sua forma embrionária. Provavelmente essa imagem foi retomada, ou por acesso ao caderno ou por lembrança, mas do mar de gravetos presente em vários esboços Paes Leme decidiu pela efetivação deste croqui da década de 1980, sem referências de transição entre as idéias anteriores e ele.

## 2.1 A escolha do título

O procedimento de escolha do título, uma das possíveis portas de entrada do percebido para o trabalho, é fundamental para a relação de sentido que irá ser estabelecida pelo trabalho como um todo. Em suas anotações (figura 9), Paes Leme expõe esse raciocínio gerador.

Esse documento reflexivo sobre o título é formado por um conjunto de palavras, em sua maioria enfileiradas em duas colunas na vertical. Parece que a artista escreve possibilidades: *lenta, respiração, sonho interior, são, sombras do passado...* uma a uma, palavras-nomes se sucedem; carregam em si conceitos que ela busca interagir com a obra. O uso de grafismos como setas e circunscricões parece fazer um recorte no mar de possibilidades que se lhe colocam os vocábulos. Indica caminhos, escolhas, limites. Os procedimentos da mente criadora parecem estar sendo desvelados, descortinados diante dos olhos da própria artista.

Primeiramente, faz ligações por meio de setas; algumas parecem indicar atenção e possível desdobramento; outras convergem para similares semânticos: como *fresta* (à esquerda) e *entre fresta* (à direita), uma possível ligação entre os dois conceitos. Estas últimas convergem para cima; indicam um percurso em direção ao topo da página: a síntese. No centro superior da página, a decisão, o título final. Demarcado; indicado: *ESTES*. Mais uma vez a artista faz uso da função indicativa do texto verbal; não restam mais dúvidas do título da instalação: *PELA FRESTA*.

## Conclusão

*Pela Fresta* traz, em silêncio, segredos da memória, derramados como matéria que ocupa a sala; uma sombra do passado, que, como fronteiras, revela, entre fresta, o sonho interior. Geografias íntimas demarcadas pela imagem da chama. Numa lenta respiração, a chama retoma outros momentos, quando sonhos e fantasias se configuram. Fronteira entre o ser e o artista existentes em Paes Leme. No diálogo de Paes Leme com a matéria, estabeleceu-se o pacto entre os elementos. Efetiva-se a relação dialógica que caracteriza o trabalho dessa artista. A tensão gera angústia; a pulsão, para superá-la, gera o movimento que se prolonga para além da fresta.

A análise desses documentos não se coloca como uma possibilidade de minimizar a angústia que se instaura no público em contato com a obra que não se dá por inteira, apenas pela abertura da porta de acesso à galeria. Este estudo apenas desvela partes de como ela se constrói ao longo do seu processo de gestação. Compartilha-se, com o leitor, a angústia de Paes Leme, que se lança nessa quixotesca aventura para desvelar os segredos de sua memória. E isso a coloca em um novo percurso em direção à criação e às incompletudes e às incertezas que envolvem o processo de criação.

# Seu Sami (2007): aspectos do processo de criação da obra de Hilal Sami Hilal

APARECIDO JOSÉ CIRILO

Brasil, artista visual e professor na Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. É editor da Revista Farol (issn 1517-7858).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Cadernos e suas anotações de artistas são loci da investigação do projeto poético da obra e permitem evidenciar a microfísica das relações da obra e do espaço. Este texto centra-se no tempo da gênese de um site-specific, buscando as marcas do processo percorrido pela mente criadora, desde a percepção da imagem geradora até a sua efetivação no espaço do Museu.

**Palavras chave:** arte contemporânea, site-specific art, história e teoria da arte.

**Title:** ‘Seu sami’ (2007): Some views on the creative process of Hilal Sami Hilal

**Abstract:** Seu Sami (2007) is studied from the idea of inseparability between space and form inherent to site specific art. Studying the drafts made by Hilal to masterpiece “Seu Sami” (2007) and its verbal and visual notes we will find evidences of this microphysics between space and form in this kind of artwork.

**Keywords:** creative process, site-specific art, brazilian art.

## Introdução

Evidencia-se aqui como se configura a indissociabilidade *forma e espaço* no projeto poético de um *site-specific*, por meio da investigação crítico-interpretativa de arquivos e documentos de processo de criação da obra *Seu Sami* (2007) que, apesar de ser um *site specific*, foi montada em outras cidades. Parte-se do princípio de que arquivos da gênese da obra (Salles, 1998) revelam as relações internas e as pequenas ordens, micro-hierarquias e fraturas que se estabelecem nos cadernos do artista para materializar o projeto da obra, a materialidade e a topografia do espaço.



**Figura 1** – Vista da instalação *Seu Sami*, de Hilal Sami Hilal. Imagem refletida nos espelhos, 2007.

Esta reflexão parte da obra de Hilal Sami Hilal. Hilal nasceu e trabalha em Vitória (ES). Estudou no Japão práticas milenares do papel artesanal. O artista transforma desenhos em rendilhados, bordados, arabescos e *rocailles* em elementos textuais: letras que se materializam em pasta de papel de algodão. Suas obras reafirmam o domínio sobre a matéria e a tecnologia, são um jogo matérico e cromático, universo de rugosidade gerando espaços vazios e que revelam uma formação cultural híbrida.

Assim, a partir da gênese de *Seu Sami* - e de aspectos de suas montagens - busca-se evidenciar como tendências e intencionalidades do projeto poético são afetadas na medida em que deixa de ser um *site-specific* e torna-se uma instalação comum (site). Analisam-se construções formais e o efeito de sentido da obra, principalmente seu diálogo com o espaço e sua tendência para o vazio e para a ausência, os quais são afetados após seu deslocamento do espaço gerador.

### **1. Seu Sami: o vazio e a incerteza na ausência**

*Seu Sami* (1100m<sup>2</sup>) ocupou o galpão principal do Museu Vale, em Vitória, ES, em 2007. Revela uma tendência do projeto poético de Hilal Sami Hilal: a impregnação de memórias expressas em quase-grafias orientais em diálogo com o espaço.

A obra resgata a história artística e pessoal de Hilal que observou que em sua trajetória existiam índices da ausência do pai, tema da exposição. *Seu Sami*

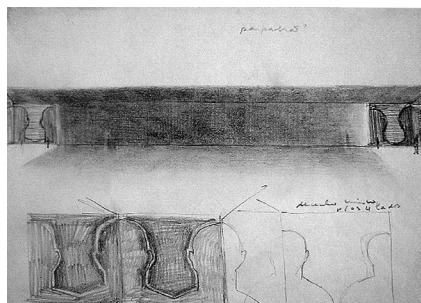
(Figura 1) é autobiográfica e reopera a morte, que lhe imprimiu o vazio (conceito primeiro no projeto poético dessa obra). O site-specific “*Seu Sami*” se divide em duas áreas chamadas, pelo artista, de “salas”: *Sala do Amor* e *Sala da Dor*, separadas por uma zona de escuridão, aparente vazio existencial. Partes opostas das paredes foram revestidas por malhas de metal e papel artesanal, penduradas, gestos caligráficos materializados em pasta de papel; essas estruturas descem e tangenciam o chão, quase flutuam. As duas paredes do fundo foram revestidas de espelhos, planos reflexivos opostos. Como suaves brisas, as malhas de papel tocam a face dos espelhos nas respectivas paredes ao fundo; duplicam-se em um espaço material e outro virtual. Confronto e encontro dos extremos: espelhos reproduzem e replicam, criam uma ilusória profundidade, infinita e dual. Alternância de amores e dores. Auto-reflexo de aparente materialidade; presença de imagem, ausência de matéria. Percepção e ilusão fundidas. O sentido da visão comprometendo a percepção, criando ilusões e fantasias, evocando a memória. Espaços construídos e repetidos.

A instalação revela memórias e paralelos entre presença e ausência, luz e sombra, vazios e materialidade, caracterizando-se nos rendilhados de papel elaborado pelo movimento do corpo, grafias da exclusão, da ausência (outro conceito fundamental para a obra). Peso e leveza. Aparência e fato. Verticalidade e horizontalidade. Ser e parecer. Presença e ausência. Dualidades taoístas propostas. Conceitos constituintes. Fronteiriços.

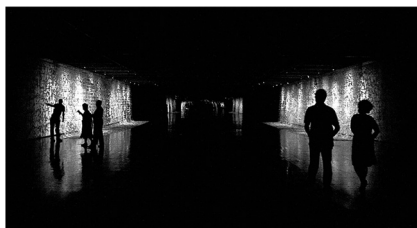
**2. Considerações sobre o espaço como estratégia de emolduração e construção do efeito de sentido da obra *Seu Sami*** Hilal registrou suas escolhas em uma série de cadernos e folhas avulsas, experimentos e maquetes; podemos afirmar que Hilal dialogou com o espaço do Museu. Ao pesquisar os arquivos disponibilizados, notamos que a preocupação com o local onde a obra existirá. Podemos observar que ele testa possibilidades do espaço; incorpora a arquitetura. O ambiente do museu passa a fazer parte da obra. Em muitos estudos, notamos a preocupação com a interação ao ambiente; isso fica evidente quando nos deparamos com imagens nas quais Hilal representa o teto do museu com todas as suas tramas, como também o piso do galpão em perspectiva. Ele testa o espaço em sua dualidade existencial.

### **2.1 dualidade edificante: opostos complementares**

Presença e ausência constroem a forma no trabalho e estruturam um efeito de sentido na mente do público: o vazio e silêncio materializam a insustentável leveza da matéria da obra. Opostos complementares. Taoísmo revelado da formação monástica do artista. Luz e escuridão. Presença e ausência. Cheio e va-



**Figura 2** – Desenhos e esboços preliminares de Hilal Sami Hilal para *Seu Sami* (2007).



**Figura 3** – Hilal Sami Hilal. Detalhe da Mostra *Seu Sami* – Sesc, São Paulo (2008).

zio. Vida e morte. Ativo e contemplativo. Amor e dor. A dualidade se materializa na forma e no espaço. Efeito de sentido garantido pelo projeto luminotécnico. A iluminação associada às formas e ao espaço, reforça a intencionalidade do projeto poético do artista: velar a imagem percebida. Como um pintor romântico, Hilal parece colocar uma veladura que reforça o efeito de sentido da reflexão e do silêncio monásticos. As duas áreas de luz intercaladas por uma área sombria. Ausência de luz. Clareza e obscuridade.

Além de testar os elementos constituintes do espaço dual, Hilal incorpora elementos que reforçam a idéia, dentre eles o espelho (Figura 2).

Nesses documentos verificamos como ele concebe campos de luz e escuridão, intercaladas pela ausência. As imagens (estruturas em papel) e a penumbra (vazio do espaço), tomadas pelos espelhos, vão criando molduras, limites imateriais, sensações e bordas. O vazio bachelariano se instaura. Pura percepção. Ação fenomenológica dos sujeitos. Percebe-se, ainda presente nos documentos de processo referências humanas que permitem dimensionar a obra já em rascunho, escalas numéricas, cálculos e características do local. Pode-se afirmar que o espaço arquitetônico do Museu Vale é agente ativo no processo de criação.

Quando Hilal chega mais próximo do seu projeto final, ele constroi fisicamente uma miniatura do espaço e instala o projeto da obra nessa maquete para visualizar o que é efetivamente a obra no espaço. A maquete materializa algumas idéias desenvolvidas nos desenhos e esboços: as linhas estruturais do prédio, o piso quadriculado e a malha de madeiras do teto, são chamadas para mediar a definição das formas no espaço. O pé direito do galpão é a referência para a dimensão das lâminas das paredes laterais (520cm x 950cm cada). As lâminas tangenciam o chão, tocam os espelhos, demarcam a área de luz na obra. Evidencia-se a singularidade da obra em construção, o que remete à idéia de que o *site-specific art* é singular e autêntico.





**Figura 4** – Hilal Sami Hilal, *Seu Sami* (2009). Detalhe das lâminas laterais.

## **2.2 de *site specific* a *site*: a relocação e a desconstrução do sentido da obra**

Configurada a relação do artista com o espaço, pode-se afirmar que *Seu Sami* é um *site-specific* assimilativo (Kown, 2004) e, como tal, interdepende do local e resignifica-o de modo harmonioso e coeso. Fica evidenciada uma indissociabilidade entre os elementos materiais, estruturais e simbólicos que a constituem. *Seu Sami* é uma experiência sensorial no aqui e no agora. Intencionalidade revelada: compartilhar a imensidão da vazia e a plenitude da ausência.

Mas a relocação de *Seu Sami* altera seu efeito de sentido: retirada do Museu Vale a obra é destruída, embora sua forma física permanecesse. Mas a obra é mais que a matéria física de sua construção. E o deslocamento de um *site specific* do seu local específico “destrói” a obra. Relocar *Seu Sami* para outros locais a esvazia de seu significado constituinte; o processo de re-instalação da obra opera uma espécie de mumificação para a eternalização. A passagem do provisório e do instável para o perene e fixo.

Mas, é no conjunto da relação simbólica e sensível que se encontram alguns

dos elementos que sofrem um esvaziamento nas outras montagens. São novas heterotopias que afetam o efeito de sentido da obra. Esvaziamento fenomenológico de sentidos e conceitos. Com a remoção, a experiência sensorial da obra sofre alterações semânticas que a desconstroem: a dualidade monástica que gerou o efeito de sentido, cede lugar ao requinte e ao luxo dos pisos brilhantes e tecnológicos (Figura 3); os espaços novos deixam de ser matéria da obra e se torna uma estratégia de emolduramento.

Não há mais tensão entre o vertical e o horizontal. Observa-se na imagem que as grandes lâminas laterais não mais tangenciam o solo na rigidez monástica do ângulo reto, não mais demarcam os planos; elas deitam-se no piso (Figura 4). Não há mais tensão entre o vertical e o horizontal, a dualidade edificante se desfaz. Cede lugar ao aconchego das folhas que se repousam sobre o piso, como que cansadas da tensão que as concebeu. Infinito o plano que se constrói. Suavidade da transição. Outra obra.

### Conclusão

A relação da obra com a estrutura arquitetônica do prédio original é um dos elementos topológicos que não encontraram equidade semântica nos outros locais de montagem da obra, contribuindo para alterações no efeito de sentido da obra nessas novas localidades. A dualidade tensionada que era estruturante se desconstrói. A instalação se desfaz. Estabelece-se agora como obras isoladas (Figuras 3 e 4). Não há mais a obra original. Muito da relação estética do objeto permaneceu, mas essa nova obra se afasta da interação fenomenológica prevista no projeto poético inicial, mas não a recoloca numa relação social ou mesmo discursiva que definem os trabalhos para um local específico. Como tal, essas montagens de *Seu Sami* convidam o público para vivenciar a genialidade de um artista, mas afasta-se do compartilhamento de memórias que se faziam matéria em seu site original.

### Referências

Salles, Cecília Almeida (1998) *Gesto Inacabado*. São Paulo: Annablume.

**Contatar o autor:** [josecirillo@pq.cnpq.br](mailto:josecirillo@pq.cnpq.br)

**Enquadramento**

JOÃO PAULO QUEIROZ

**Autores**

CRISTINA PASTÓ

MARTA NEGRE BUSÓ &

JOAQUIM CANTALUZELLA PLANAS

ROSA COHEN

RAFAEL SÁNCHEZ-CARRALERO CARABIAS

EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ

ALFREDO NICOLAIEWSKY

# 8.—Observar

# Observar

JOÃO PAULO QUEIROZ

Conselho Editorial

O observador observa-se.

Este é o começo chocante da possível crise da meta-linguagem do homem sobre o homem. Uma “invenção recente” (Foucault, 1998: 421), o homem descobre que é *falado*. E interroga: *quem me fala?*

A História desdobra-se sobre si e torna-se crítica de si mesma: o rosto do homem pode desvanecer-se como um rosto de areia, alerta Foucault.

Este rosto é o contraponto da paisagem da luz e da montanha. É o que está do lado de lá, nos numerosos retângulos da capela Scrovegni (Giotto): está, por exemplo, no plano de fundo do painel correspondente à *lamentação de Cristo*. Lá está uma montanha, montanha observada sob um céu de inverno – e uma árvore sem folhas permite saber *o instante da observação*. Esses instantes de observação vão transformar-se em descrições análogas, diagramas, projetos, enciclopédias, metodologias.

Falo, enfim, da Luz e da Montanha, que Cristina Pastó propõe na aproximação à pintura de Jordi Fulla. O instante da observação, instante frágil, parece atravessar todas as suas telas e desenhos, e ser, diria, o seu motivo, ou antes, motivação. É uma ênfase humana, com a persistência na tecnologia pré digital (Jordi Fulla é um *artista plástico*, e isso é hoje um *statement* há 15 anos atrás não imaginável). Fulla apresenta imagens que parecem incluir um ponto de vista *técnico* sobre o redor, não o sendo, de maneira óbvia.

Hoje, na copiosidade de imagens, digitais ou outras, onde a densificação presente na internet, por exemplo, eleva ao infinito as possibilidades de intermediação icónica junto de cada um de nós, descobre-se o paradoxo dos paradoxos: na vida moderna há um imenso aborrecimento:

...

*L'ennui, fruit de la morne incuriosité,  
Prend les proportions de l'immortalité*

...

(Baudelaire, LXXVI, *Les fleurs du mal*).

Na desproporção do aborrecimento o sujeito tona-se nulo, menos que uma pedra, menos que um vestígio. Viver hoje é um exercício de submersão na distração. A

fotógrafa Anna Malagrida (no artigo deste capítulo de Marta Negre e Joaquim Cantalozella) escolhe mostrar, nas suas fotografias, que ao *voyeur* moderno há “poucas coisas para ver.” Mostra-se, com impiedade, que ao retângulo de Giotto sucede uma janela modernista, onde, do lado de lá, se mostra um (pouco) fascinante mundo onde nada acontece, para além do que o observador, moderno e sistemático, permite – um quotidiano onde faz sentido a ausência de sentido. Nas janelas, montras, casas, hotéis, passa-se tudo o que há para contar, e que é bastamente absurdo, nulo, e, ao mesmo tempo, e sem contradição, desproporcionadamente significativo. É que a meta-linguagem ocorre sempre numa janela, uma vista delimitada, um retângulo.

Rosa Cohen reflete na obsessão de Peter Greenaway pelo plano da apresentação, e pela projeção. Greenaway coloca *en abyme* a própria pintura, com os seus observadores. Observadores que se sucedem ao longo do tempo, na cadeia de gerações: quantos já observaram a *Última ceia* de Leonardo? Quem observa a *Ronda da noite*, de Rembrandt? Quem realmente dispõe as figuras presentes nas *Bodas de Canaã*, de Veronese, senão a necessidade de as mostrar ao mesmo observador? Qual o personagem que suspende a ação dos circunstantes em *Las meninas*, de Velazquez? Greenaway aponta o sujeito e torna-o o novo autor de novas meta-linguagens, shakespearianas, infinitas na reflexão entre o que está lá e o que o observa.

Alfredo Nicolaiewsky apresenta Vera Chaves Barcellos. A artista debruça-se sobre o “olho gelatinoso que nos contempla” (Abraham Moles) em busca de sentidos diferentes, alternativos às narrativas mediatizadas. A televisão surge como avatar da janela, fonte para um voyeurismo inesperado e imprevisível, como se uma janela real se tratasse: a televisão pode enfim ver-se a si mesma.

Rafael Sánchez Carralero reflete no seu artigo sobre a radicalidade plástica de Lucio Muñoz. Este pintor descobre que a representação se pode anular na busca da intensidade da própria representação. Que a pintura é mais pintura quando deixa de o ser, quando a tinta e a cor é substituída pela matéria das coisas. Ou, por outras palavras, quando o mapa (portulano) se alarga até cobrir, e igualar, o território. Quando a analogia da representação se torna total.

Flocos de neve que se transformam em ácido sobre ferro, e gravam a sua infinidade fractal, que une distâncias, são-nos trazidos por Eugenia Agusti, no seu artigo sobre Antònia Vilà. Aqui o território alarga-se a uma espécie de *livro de areia* (Jorge Luís Borges): os flocos de neve têm formas pentagonais infinitas e ao mesmo tempo são convocados para as suas infinitas representações, em grafismos que cobrem paredes, que formam nuvens, que mordem as páginas de livros – há que não desistir de representar o infinito.

## Referências

Foucault, Michel (1998) *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70. ISBN 972-44-0531-1

**Contatar o autor:** joao.queiroz@fba.ul.pt

# La llum i la muntanya. Una aproximació a la pintura de Jordi Fulla

CRISTINA PASTÓ

Espanha, artista visual. Professora na secção de gravura da Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona (UB). Membro do grupo 13L, Llibres d'Artista. Doctora en Belles Arts, UB.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resum:** Aquest article pretén presentar l'obra de Jordi Fulla, nascut a Igualada (Barcelona) el 1967 i amb una trajectòria com artista de més de 20 anys d'experiència, tot reflexionant i valorant alguns aspectes fonamentals del seu treball.

**Palaures clau:** pintura, mirada, temps.

**Title:** *The light and the mountain: an approach to Jordi Fulla's painting*

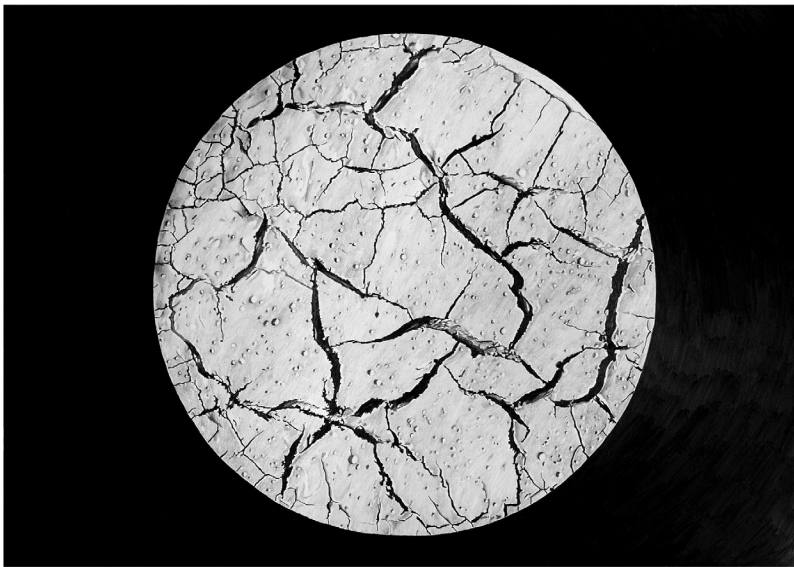
**Abstract:** This article analyses the work by Jordi Fulla, born in Igualada (Barcelona) in 1967 and a career as an artist over 20 years experience, reflecting and evaluating some fundamental aspects of their work.

**Keywords:** painting, gaze, time.

## Introducció

Potser no és cap casualitat que l'any 1967, l'any que va néixer Jordi Fulla, la càpsula *Apolo 1V* arribés a la Lluna. Aquest esdeveniment permetria *veure's* des de fora per primera vegada i tenir una imatge de la Terra. Aquesta imatge és la imatge que -tal com expressa el propi artista- ha dibuixat molt temps sense saber-ho.

La representació de la superfície de la terra, l'aire, l'aigua... des de sempre han estat els elements essencials de la seva pintura, com si es tractés d'un abecedari amb el qual va confegint un llenguatge secret. Sempre pintats amb gran realisme i precisió fotogràfica, aconseguida en bona part per un ús especialment meticulós de l'aerògraf. "Escampar la pintura amb aire em permet un joc poètic entre allò que el meu ull i la meva mà dicten i l'aire configura" (Fulla, 2005: 40).



**Figura 1** – Jordi Fulla, CAT 671, grafit sobre paper, 42 x 60 cm, 2010 (imatge cedida per l'autor).

### **La mirada i el temps**

Les pintures de Jordi Fulla transmeten una profunda consideració per la mirada, lenta i contemplativa, que gaudeix del més petit detall i un gust per l'ofici de pintor. Tenim la necessitat d'acostar-nos a les seves peces i mirar-les de ben a la vora per endevinar com estan fetes i alhora ens cal veure-les de lluny i “pensar-les”. Ell mateix ens diu que treballa amb la mirada que proposa la pintura i el resultat és inevitablement un artifici: la finestra del món que planteja la tradició de la pintura esdevé una paròdia de la realitat a causa de la bidimensionalitat del mitjà.

La nostra mirada en general és una mirada plana, ràpida, feta d'acumulació d'imatges que moltes vegades no han estat veritablement escrutades, investigades perquè no hi ha temps, perquè hi ha una saturació: “mirem molt però veiem poc” diu Jordi Fulla (Fulla, 2011). Ell ens proposa una visió a través d'un ull aparentment tècnic o científic. Allò que veiem no ho veiem directament sinó a través d'un filtre, d'una interpretació. I aquest filtre hi és allà representat: en moltes de les seves pintures al primer pla hi ha el forat d'un pany, o una lent, o una bombolla o una xarxa... a través dels quals mirem. I aquest forat per on mirem pot ser també un punt a l'espai.

Fulla suggereix una revisió dels nostres criteris de percepció a partir d'un replantejament de la disciplina pictòrica escollint l'empremta processual que



**Figura 2** – Jordi Fulla, *Le bâtisseur qui chatouille IV*, 42x 60 cm, acrílic i paper sobre fusta, 2010 (imatge cedida per l'autor).

evoca l'ús de les tecnologies digitals. En la seva pintura aconseguim que tinguem la sensació d'estar observant una imatge tecnològica, altament processada i manipulada però la necessitat d'acompassar el treball del pintor a les tecnologies l'ha fet retornar al temps real, al temps de l'estudi del pintor i nosaltres ho descobrim quan ens hi acostem de molt a la vora i veiem els traços del grafit, el gest del pinzell...

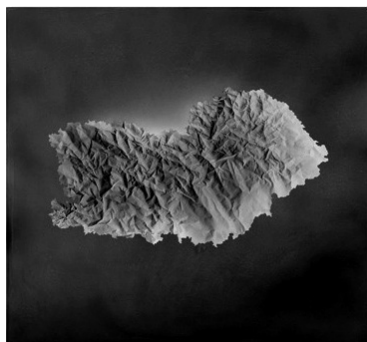
En una de les darreres exposicions, *Sauter d'un nuage à un autre* (galeria Trama, desembre-gener 2011), notem com hi ha la intenció molt clara per part del pintor que l'espectador vegi la pinzellada gruixuda i lliure de pintura o el traç fi del dibuix, en contrast amb altres elements explicats amb la precisió fotogràfica que habitualment fa servir. És important que el fet de dibuixar o pintar siguin allà ben visibles, - com si els veiessim ampliat - perquè sigui ben evident que estem mirant una pintura i no una fotografia, per tal que el fet de mirar esdevingui un acte conscient (Figuras 1 y 2).

Ens proposa que contemplem la seva pintura, d'una manera atenta i en sintonia amb com ha estat elaborada. Ell mateix, comentant les coses que són més importants del seu treball, diu: "Jo sóc un artista molt lligat al concepte de taller. És a dir, necessito treballar-hi de forma constant i metòdica i cada dia m'hi passo moltes hores" (Fulla, 2005: 36). D'aquí que també li interessi especialment el cinema perquè és proper al temps que usa la pintura i a més és un mitjà que aconseguix retenir l'espectador, l'obliga a quedar-se allà davant, mirant.





**Figura 3** – Jordi Fulla, *Caprichos de la naturaleza I*, 92 x 100 cm, acrílic/fusta, 2003 (imatge cedida per l'autor).



**Figura 4** – Jordi Fulla, *Caprichos de la naturaleza II*, 92 x 100 cm, acrílic/fusta, 2003 (imatge cedida per l'autor).

### Allò transitori

*És com si el món es tornés transitori, impossible d'aferrar-se a res, com la fragilitat implícita de la gota d'aigua que es trenca si provem d'agafar-la* (Fulla, 2005: 31).

L'interès pels elements naturals i la seva representació -que ja veiem en les seves primeres pintures - de seguida ens fa pensar en la manera com diverses tradicions han intentat explicar la naturalesa a través de quatre elements o estats de la matèria: la terra, l'aigua, l'aire i el foc, aquest últim representat, en el seu cas, a través de la llum. I es podria dir que a més hi ha un cinquè element, el temps (Figuras 3 y 4).

En la seva obra els conceptes s'expliquen sempre per oposició: la superfície polidíssima d'una pedra en contrast amb la rugositat de la muntanya, la solidesa d'una roca darrere la fragilitat d'una bombolla, etc... El quadre és un espai de trobada, un lloc de conflicte latent, sota l'aparent quietud. Un pla ens descobreix el següent i així consecutivament com si entressim en un jardí japonès on a través de successives portes vas accedint a cada nou espai.

La pintura "L'ombre des mes doigts III" (Figura 6), exposada a la galeria Trama (gener 2012), és per ell una de les peces més significatives perquè sintetitza la fragilitat del temps i les coses. La bombolla que apareix al centre del quadre -pintada amb un gran realisme- per un atzar impossible conté una muntanya-illa, i aquesta muntanya és justament d'aigua, és un iceberg. Inevitablement penso amb unes paraules de Zygmunt Bauman quan parlant de la incertesa i fragilitat de la vida contemporània diu: "cada cop queden menys



**Figura 5** – Jordi Fulla, *Endangered species*, 122 x 114 cm, acrílic/ tela, 2011 (imatge cedida per l'autor).



**Figura 6** – Jordi Fulla, *L'ombre de mes doigts III*, 122x114 cm, acrílic/ tela, 2011 (imatge cedida per l'autor).

illes d'estabilitat, i cada cop són més fràgils” (Bauman, 2011). L'iceberg és una illa d'inestabilitat? Faig immediatament una connexió mental amb la sèrie de pintures també de l'artista amb el títol “Islands” dels anys 2002-2004 on pinta diverses illes, vistes des de dalt en una visió aèria. En cada tela hi descobrim una illa diferent: una illa de terra ferma voltada de mar; una illa d'aigua blau profund com un pou; una illa blanca de glaç o d'aire transparent que és alhora un forat de llum, etc...

Com a contrapunt a la pintura “L'ombre de mes doigts III” jo destacaria una altra peça “Endangered species” (Figura 5) on hi ha pintada una gran teranyina i una petita bombolla que s'hi acosta. Podem imaginar que en el temps següent immediat: la bombolla a l'entrar en contacte amb la teranyina es desfarà i desapareixerà. Pensem amb les hores que l'aranya amb la seva saviesa innata ha anat construint amb mètode obstinat -com l'obstinació del pintor- aquella teranyina perfecta en la forma, immensament bella i tremendament eficaç.

### Conclusió

En l'obra de Jordi Fulla destacariem bàsicament la necessitat d'investigar les relacions ambivalents entre els objectes i la seva representació i d'altra banda la posició del subjecte com a observador, espectador i actor: el quadre com a lloc d'encontre.

A Jordi Fulla quan li pregunten pel sentit de la seva pintura diu “estar fent una cosa que no serveix per res em sembla tremendament útil, per això

m'agrada" (Fulla, 2011), irònic i contundent com un aforisme d'E. Cioran quan sentència: "el fet que la vida no tingui cap sentit és una raó per viure, la única en realitat" (Cioran, 2000). Aquesta possibilitat d'escapatòria i profunda implicació que li proporciona la pintura és el motor que va teixint la seva obra, el seu pensament i el seu temps vital.

### **Referències**

Bauman, Zygmunt (2011) *La meritocràcia està greument ferida*, entrevista Carles Capdevila, diari ARA, 25/12/2011.  
Cioran, Emil Michel (2000) *Ese maldito yo*. Barcelona: Tusquets editores.  
Fulla, Jordi (2005) *Jordi Fulla, JF/9705*, llibre-catàleg editat per la galeria Trama de Barcelona. ISBN: 84-609.4802-1.  
Fulla, Jordi (2007) *La maison de bois sur*

*île*, catàleg editat per la galeria Trama de Barcelona per l'exposició de l'artista (febrer-març 2007). DP: B-8283-2007.  
Fulla, Jordi (2011) *Sixteen-Thousand days on the roof*, catàleg editat per la Fundació Vila Casas, arran de l'exposició de l'artista a l'Espai VolART de Barcelona (setembre-desembre 2011), comissariada per Glòria Bosch Mir.

# Interiores y exteriores. Las ventanas de Anna Malagrida

MARTA NEGRE BUSÓ & JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS

**Marta Negre Busó:** Espanha, artista visual. Profesora do Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona (UB). Doctora en Bellas Artes, UB.

—

**Joaquim Cantalozella Planas:** Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes. Professor do departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** La ventana es el sujeto que articula muchas de las obras de Anna Malagrida. Sus fotografías y videos plantean una dicotomía entre exterior e interior. En el presente artículo analizamos diferentes piezas que abordan conceptos como lo público y lo privado, a la vez que expongo la forma que tiene la artista de entender la ciudad contemporánea.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, fotografía, vídeo, la ventana, Anna Malagrida.

**Title:** *Interiors and exteriors: the windows of Anna Malagrida*

**Abstract:** The window is a leitmotif in many of Anna Malagrida's works. Her photographs and video productions examine the dichotomy between outer and inner worlds. This paper analyses a series of pieces which deal with the public and the private and proposes how the artist understands our contemporary city.

**Keywords:** contemporary art, photography, video art, the window, Anna Malagrida.

## Introducción

La artista catalana Anna Malagrida (Barcelona, 1970) plantea sus fotografías como ventanas por donde observar la realidad, remitiéndose así a la tradición artística occidental. El marco -cuadrado o rectangular- fue el formato instaurado a partir del siglo XV, como una ventana al mundo a través de la cual el pintor representaba diferentes realidades. Pero la aparición de la fotografía en el siglo XIX hizo tambalear este fundamento, convirtiéndose en la técnica idónea para captar la realidad de forma mucho más rápida y veraz. Sin embargo,

desde mediados del siglo pasado se ha visto que la fotografía también es una imagen mediada entre el referente, el fotógrafo y el espectador, lo que pone en cuestión su carácter puramente neutro y objetivo. En los trabajos de Malagrida, tras una estética engañosamente naturalista, se vislumbra el artificio y lo imaginario, de manera similar a como sucedía en la imagen pintada. El concepto de *tableau* fotográfico se hace evidente en unas obras donde el límite entre lo escenificado y lo documental se torna ambiguo. La autora intencionadamente trabaja con opuestos en una misma obra: la ficción y el documento, lo íntimo y lo colectivo, lo visible y lo oculto. Tratar de analizar esta ambivalencia es el punto de partida de este artículo.

### 1. Los cuadros fotográficos de Anna Malagrida

Jean-François Chevrier designa el cuadro fotográfico como cierta clase de fotografía concebida en relación con el modelo pictórico, sin que por esto inter venga el gesto de pintar, cuyas características son: ‘delimitación clara de un plano, frontalidad y constitución en clave de objeto autónomo’ (Baqué: 2003: 45). Los artistas que trabajan en estos fotocuos no son tan ingenuos como para creer en la absoluta veracidad de la imagen fotográfica, sino que entienden que toda representación es ficción y artificio. De todas formas, de la misma manera en que refutan la imagen documental pura e instantánea, tampoco se someten al simulacro y la apropiación. Ellos mantienen referencias descriptivas con el motivo; ‘ya no es la mera huella de una experiencia vivida, un recuerdo, sino una nueva realidad objetiva: la realidad de la imagen como cuadro’ (Chevrier, 2004: 271). Una vez más, el formato cuadro se restablece en la historia del arte, pero en este caso desde la fotografía. Malagrida elabora su obra dentro de estas perspectivas; las escenas que aparecen en sus fotografías han sido construidas, son ficciones, pero al mismo tiempo se confrontan con un contexto actual, existente.

La serie *Interiores* (2000-2002) (Figura 1 y 2) consta de dieciocho piezas distribuidas en dos grupos: el primero, un conjunto de retratos de personajes que posan en sus habitaciones, se contraponen al segundo, compuesto por las fotografías nocturnas de un edificio neoplasticista del arquitecto Jean Dubuisson, cercano a la estación parisina de Montparnasse. Con una temática similar, la instalación *En la sombra* (2005-2006), formada por varios vídeos, presenta escenas cotidianas filmadas a través de una ventana. El movimiento de la imagen es casi imperceptible. Los personajes que habitan en el interior desarrollan acciones mínimas, que solo la atenta mirada del espectador puede percibir.

Malagrida elabora estas representaciones, fotográficas y videográficas, como si de cuadros se tratara. El equilibrio en la composición, la importancia del encuadre, la luz tenebrista y la actuación de los personajes así lo demuestran.



**Figura 1** – Anna Malagrida (2001). *Untitled* (Kasuko) de la serie *Interiores*. C-Print, 99 x 99 cm (annamalagrida.com).

De la misma manera, la inclusión de cierta narración nos remite a la pintura. Pero huyendo del pictorialismo y el costumbrismo evidentes, sus ficciones presentan un modo de estar en el mundo; o mejor dicho, de habitar la ciudad. Y no lo hacen de forma activa, sino todo lo contrario: los protagonistas aparecen abstraídos e incommunicados. En su cotidianidad no sucede nada: un violento silencio puebla estas sobrias escenas. Tras el cristal de las ventanas se vislumbra la ciudad, ejemplificada en cada una de las imágenes del edificio racionalista que la artista ha capturado. Su fachada, formada por una rígida retícula de luces y sombras, nos remite a la abstracción geométrica; otro guiño a la pintura que Malagrida utiliza para evidenciar el fracaso de la utopía moderna: un modelo arquitectónico basado en el funcionalismo que ha permitido el desarrollo de un urbanismo vulgar e impersonal, donde la promesa de felicidad no se ha cumplido. Las escenas que vemos apenas cuentan algo, no revelan dato biográfico alguno; no hay dramas, pero tampoco momentos de alegría: al *voyeur* le quedan pocas cosas para ver.

En la serie *Escaparates* (2008-2009) (Figura 3) la mirada del espectador también rebota en los ventanales. Estas fotografías muestran cristales de tiendas parisinas empañados con blanco de España, cuyo efecto de opacidad impide ver el interior de estos espacios. Los referentes pictóricos vuelven a ser claros: si las series anteriores nos remitían a la estética barroca, aquí los trazos que ha



**Figura 2** – Anna Malagrida (2002). *Untitled* (*Fachada III*) de la serie *Interiores*. C-Print, 99 x 138 cm (annamalagrida.com).

dejado el material recuerdan el informalismo europeo o el expresionismo abstracto norteamericano. De todas formas, y lejos de la abstracción, en las obras de Malagrida la superficie del vidrio refleja también el entorno urbano, convirtiendo las pinceladas en metáforas del proceso de transformación de la ciudad, y aún más, del impacto de la crisis en nuestros días. Estamos delante de espacios comerciales cerrados o en reformas; es decir, en traspaso. Su presencia habla de lo efímero y lo inestable que supone vivir en la metrópolis contemporánea.

## **2. Interiores y exteriores**

La ventana siempre está presente, ya sea como encuadre o como elemento dentro de la representación, planteando una relación implícita entre lo público y lo privado. El interior (vivienda, comercio) se confronta con el exterior (ciudad) estableciendo una relación umbilical entre ambos entornos. Por ejemplo, en *Interiores*, las fotografías de Malagrida sugieren un mirar hacia fuera. Los personajes, absortos, dirigen su vista hacia un lugar que no alcanzamos a ver, pero que intuimos: una ventana, un monitor o un televisor. Así, su cotidianidad se ve inundada por una exterioridad aplastante. Los artefactos tecnológicos se inmiscuyen como otros habitantes más de estos hogares, interfiriendo en su organización. La televisión funciona como una ventana a una nueva realidad fabricada por el dispositivo audiovisual. El espacio deja de ser únicamente



**Figura 3** – Anna Malagrida (2009).  
*Faubourg Poissonnière* de la serie *Escaparates*.  
 Impresión digital con tintas pigmentadas,  
 145 x 221 cm (annamalagrida.com).

privado para convertirse en receptor de un mundo ‘reconstruido y representado a distancia una y otra vez’ (Echevarría, 1995: 82).

Lo público también penetra en el hogar de *La dormeuse* (2003-2006). Esta instalación se constituye como un *trompe-l’oeil* que reproduce un dormitorio a partir de dos vídeos y de objetos comunes como una cama, unas mesitas, una silla y unas cortinas. Sobre el lecho se proyecta la imagen de una mujer durmiendo. En otra proyección, enmarcada por altos cortinajes, vemos imágenes de grabaciones realizadas con cámaras infrarrojas durante la guerra del Golfo. Así, en la misma estancia cohabitan dos universos en paralelo que nada tienen que ver el uno con el otro: mientras las bombas resuenan, la mujer sigue durmiendo. Como si de fuegos artificiales se tratara, las imágenes televisivas de esta guerra se convierten en un espectáculo que no hiere, sino que incluso resulta seductor. Si bien lo público entra en el espacio íntimo, no altera su devenir natural, porque lo real, aquí, se constituye como una ficción tan onírica como el propio sueño de la durmiente.

Los paisajes urbanos que encontramos en *Vistas veladas* (2007) (Figura 4) también parecen irreales. Las fotografías realizadas en Amman, a través de grandes ventanales de hoteles de lujo, nos ofrecen panorámicas privilegiadas de la ciudad desde un punto de vista que se asemeja a una especie de panóptico. Estos espacios de tránsito se erigen como símbolo del poder de unos pocos, alejándose de la realidad que se encuentra detrás del cristal. La artista también aprovecha el efecto de velado producido accidentalmente por los rayos X de las





**Figura 4** – Anna Malagrida (2007). *Amman XIII (Four Seasons)* de la serie *Vistas veladas*. Impresión digital con tintas pigmentadas, 146 x 186 cm (annamalagrida.com).

máquinas de seguridad de los hoteles, convirtiéndolo en un elemento más de la pieza. Precisamente, el azar configura la obra: desde la seguridad y el distanciamiento se observa un entorno que se diluye.

### Conclusión

Las ventanas de Malagrida parecen acercarse a lo cotidiano, pero detrás del cristal no vemos acción alguna: la quietud emana de unos personajes estáticos y de unas ciudades frías y vacías. El tiempo detenido de sus obras nos remite a estados de soledad, donde lo social se vive en privado, delante del ordenador. El exterior penetra a través de dispositivos tecnológicos. La ciudad que vemos a través del cristal está tan cerca y tan lejos como lo puede estar cualquier otra ciudad del mundo.

### Referencias

Baqué, Dominique (2003) *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1930-2

Chevrier, Jean-François; Lingwood, James (2004) "Otra objetividad" dentro de:

Ribalta, Jorge (ed.) (2004) *Efecto real*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1973-6

Echevarría, Javier (1995) *Cosmopolitas domésticos*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 84-339-1393-X

**Contatar os autores:** [martanegre@ub.edu](mailto:martanegre@ub.edu)

# Nova Espacialidade Híbrida na Obra de Peter Greenaway. As Circunscrições Pictórico-Cinéticas das Instalações

ROSA COHEN

Brasil, artista visual, e professora na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo. Doutorado em Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, (ECA, USP). Mestrado em Filosofia e Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH, USP. Graduação em Arquitetura, Universidade de Guarulhos, São Paulo. Especialização na Arquitetura de Antonio Gaudi, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB, Universidade de Barcelona, Espanha.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Reflexão e análise da obra híbrida do artista contemporâneo Peter Greenaway enquanto atualização e revelação da história das formas na pintura, mediada pelas linguagens do cinema e da instalação, processadas pelas novas tecnologias. Observações acerca das reconstruções de enunciados pictóricos e suas significações para a arte contemporânea.

**Palavras chave:** pintura, cinema, instalação, novas tecnologias, hibridismo.

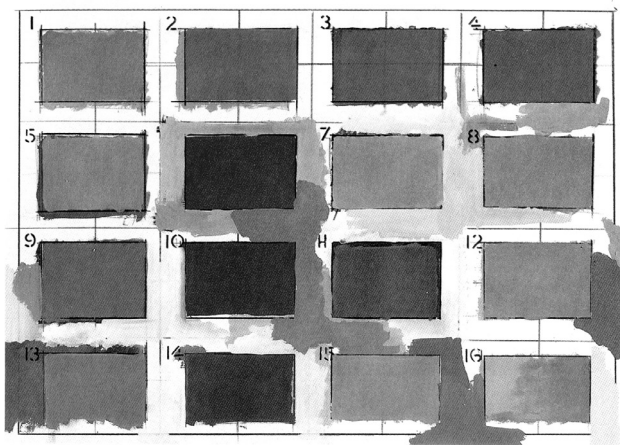
**Title:** *New hybrid spatiality in the work of Peter Greenaway: the installations' pictoric and kinetical circumscriptions*

**Abstract:** A reflection and analysis the hybrid work by contemporary artist Peter Greenaway as an update and disclosure of forms from the history of painting, mediated by the languages of film and installation, and processed by new technologies. Comments about the pictorial reconstructions of utterances and their meanings for contemporary art.

**Keywords:** paint, film, installation, new technologies, hybridity.

## Introdução

A linguagem da pintura sempre permeou a obra cinematográfica do artista contemporâneo Peter Greenaway. Atualmente ela se apresenta no espaço das instalações, abrigo dialógico de categorias pictórico-cinéticas e re-verbador de novas sintaxes no enlace da arte com as novas tecnologias.



**Figura 1** – Peter Greenaway, 1989, *Sixteen Reds*, Téc. mista s/ cartão, 81 x 107 cm.

Mais conhecido como cineasta do que pintor, Peter Greenaway iniciou-se como artista visual na linguagem da pintura ao formar-se pela *Walthamstour School of Art*, e, desde 1962, quando iniciou seu trabalho com o cinema, suas criações vem apresentando implicações cada vez mais complexas para promover a articulação entre as duas linguagens.

Noções de enquadramento e luminosidade, pertinentes à pintura, comparecem constantemente em sua obra cinematográfica como fundamentos de composição e cor, já que elaborações para os seus campos visuais e foras-de-campo abertos à imaginação, revelam padrões da história da pintura em suas transmutações maneiristas, do clássico ao barroco e destes ao *neobarroco*, termo cunhado por Omar Calabrese (1988) para designar os paradigmas e a temporalidade sincrônica próprios da vida e da arte contemporâneas, que entendemos como suportes para as formalizações da obra de Greenaway.

As instalações compreendem o seu novo projeto artístico, intitulado *Nove Pinturas Clássicas Revisitadas*, eleitas pelo artista no contexto da pintura ocidental, do Renascimento à arte moderna. São as pinturas, por ordem de apresentação, *Ronda da Noite*, de Rembrandt van Rijn; *Ultima Ceia*, de Leonardo da Vinci; *Bodas de Canaã*, de Paolo Veronese; *As Meninas*, de Diego Velázquez; *Guernica*, de Pablo Picasso; *As Ninfêias*, de Claude Monet; *Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte*, de Georges Seurat; *Um: Numero 31*, de Jackson Pollock e o *Juizo Final*, de Miguelangelo Buonarrotti. Até o momento, somente as três primeiras foram instaladas: *Ronda da Noite* no *Rijksmuseum*, Amsterdam, 2006; *A Última Ceia* em *Santa Maria delle Grazzie* e *Palazzo Reale*, Milão, 2008; *Arts House*,

*Town Hall-Main Hall*, Melbourne, 2009; *Park Avenue Armory*, Nova York, 2011 e *Bodas de Canaã* no Refeitório de *São Giorgio Maggiore*, Veneza, 2009.

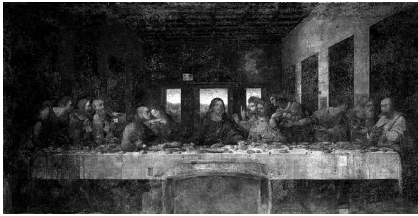
### A Articulação entre Linguagens

A conjugação entre pintura e cinema, constante na obra de Greenaway, mostra-se desde o seu fazer pictórico que tem, ao mesmo tempo, autonomia como linguagem e função de roteiro direcionado aos seus filmes. Em sua pintura *Sixteen Reds* (1990: 21, Figura 1), por exemplo, observamos cada retângulo dimensionado e numerado, similar a um *storyboard*, prestes a ser ultrapassado por sua cor para expandir-se em seqüência.

Suas composições pictóricas correspondem ao campo visual do cinema, assim como este tem seu motivo e argumentação primordiais na pintura de outros pintores como Jan Vermeer, Jacques Louis David, Diego Velázquez, Frans Hals, Dominique Ingres, Rembrandt van Rijn, entre outros, representados respectivamente nos longa-metragens *Zoo um Z e dois Zeros*, 1986; *A Barriga do Arquiteto*, 1987; *Afogando em Numeros*, 1988; *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, 1989; *Tulse Luper Suitcases*, Parte 3, 2005; *Ronda da Noite*, 2007. Sua visão da pintura, dirigida e articulada ao cinema, levou-o, simultaneamente, a traduções das cores-pigmento da pintura às cores-luz do cinema, assim como a elaborações crítico- fictícias das pinturas eleitas para as instalações. Mais importante do que a ficção é a investigação e a conseqüente tessitura crítica constituída como metalinguagem e tornada outra vez, linguagem. No filme *Zoo um Z e Dois Zeros*, a personagem van Meegeren, médico falsário de nome homônimo ao do verdadeiro falsário das telas de Jan Vermeer no século XX, quer tornar os seus pacientes figuras pictóricas deste artista. Este desejo, além das traduções sintáticas entre linguagens, institui também um híbrido entre personagem fílmico e figura pictórica.

Projeções primeiramente apresentadas sobre as pinturas originais, *Ronda da Noite* no *Rijksmuseum*, Amsterdam e *Última Ceia* em *Santa Maria delle Grazie*, Milão, depois sobre os *fac-similes*, corporificações digitais de altíssima resolução produzidas pela empresa *FACTUM-ART* de Madrid, nas mesmas dimensões das originais, são suportes para sua análise crítico- fictícia e para as construções híbridas projetadas que promovem as transmutações das situações temáticas de cada pintura, a partir de sua estrutura compositiva e das incidências luminosas. Essa produção cinética sobre imagens pictóricas fundamenta as passagens *maneiristas* para a constituição da sintaxe neobarroca. Exemplos dessas elaborações podem ser observadas em instalações já apresentadas sobre as pinturas *A Última Ceia* e *Bodas de Canaã*, ambas circunscritas no modelo clássico da perspectiva.

Em *A Última Ceia* (Figura 2), Peter Greenaway concebe a luminosidade, nas



**Figura 2** – Leonardo da Vinci, 1495-97, *Última Ceia*, óleo e tempera s/ gesso, 440 x 880 cm, Sta Maria delle Grazie, Milão.



**Figura 3** – Peter Greenaway, 2008, Instalação de *A Última Ceia*. Santa Maria delle Grazie e Palazzo Reale, Milão.

projeções, como aquelas mutações maneiristas entre padrões constituídos. A luz difusa pintada por Leonardo abre-se à multiplicação de feixes de luz sobre a figura central, prepara um fundo escuro que se contrapõe às incidências pontuais de luz sobre as outras figuras, enfatiza as posições expressivas de suas mãos diante da revelação de Cristo, desvela o passado pictórico na reparação de seus pés debaixo da mesa. A sombra de uma nova janela (Figura 3), além das janelas pintadas, construída digitalmente, perpassa o ambiente como se refletida por uma luz proveniente do exterior do recinto, advinda de um fora- de- campo do enquadramento. Essa produção de caráter cinético, permitida pelos programas computacionais, pressupõe a busca das camadas subjacentes da pintura mural do refeitório de *Santa Maria delle Grazie*, apagadas pelo tempo, resgatadas, re- vigoradas pela tecnologia e inventividade.

A tela *Bodas de Canaã* (Figura 4), foi levada de Veneza para a França por soldados de Napoleão Bonaparte em 1797 e encontra-se até hoje no Museu do Louvre, em Paris. Como parte da instalação, o *fac-símile* da pintura, montado no local para onde foi concebida a pintura, o refeitório de *San Giorgio Maggiore*, em Veneza, aos nossos olhos já uma instalação espacial para a obra encomendada pelos monges beneditinos a Paolo Veronese, permanecerá naquela parede, há tanto tempo vaga, como um transporte do que se encontra fora- de- campo, até então só possível pela imaginação e memória. Nessa pintura, personagens bíblicas e figuras aristocráticas da época do pintor, além de seu auto-retrato e retratos dos pintores Ticiano, Basano e Tintoretto, estão presentes nesta grande representação do espaço clássico. Em sua instalação (Figura 5), apresentada por ocasião da 53ª edição da Bienal de Veneza, Peter Greenaway supõe um outro casamento, além da suposta boda de Alphonse d'Avalos e Eleonora da Áustria, o



**Figura 4** – Paolo Veronese, 1562-63, *Bodas de Canaã*, óleo s/ tela, 660 x 990 cm, Museu do Louvre, Paris.

casamento de Jesus com Maria Madalena. As projeções são sincronizadas com as sonoridades da música e dos diálogos entre as 126 figuras pintadas na tela, mostradas em *closes* e conduzidas por enfoques sobre a organização da festa, da água milagrosamente transformada em vinho, tema central da pintura de Veronese, sua qualidade e corpo. Qual o intento da instalação, tanto mais com a introjeção de procedimentos pertinentes às linguagens do teatro e do cinema? As projeções tem como cerne revelar a construção compositiva no campo visual da pintura, comentada *in off* por Greenaway no curta-metragem *The Marriage* realizado como registro e análise da instalação, assim como as enunciações atualizadas que retomam o momento em que a tela era pintada, ou seja, os indícios da pintura e a categoria temporal subjacente à imagem. Programas de computação assim as traduzem graficamente com o aparecimento de linhas de suporte e pontos de fuga para confirmar sua estrutura e conduzir a perspectiva, com efeitos de raios-x do espaço pictórico, contornos das figuras sendo desenhadas, mudanças angulares destas no espaço configurado por um *plongé* de uma câmera cinematográfica, além de sua sujeição a eventos climáticos como tempestades e incêndios.

### Considerações finais

Há certamente um ato de debruçar-se sobre as obras de outros artistas para torná-las novos eventos, uma acuidade na observação de suas respectivas naturezas e constituições. Atento, Peter Greenaway concebe as instalações como elaborações critico-criativas: mediações tecnológicas possibilitam as



**Figura 5** – Peter Greenaway, 2009,  
*Instalação do fac-símile As Bodas de Canaã*,  
San Giorgio Maggiore, Veneza.

enunciações das obras eleitas por meio de uma sincronia de momentos diversos da história, em seu diálogo com cada pintor. Mais do que intervenções, são ocorrências entre obras e meios para o nascimento de uma linguagem híbrida, busca constante do artista. Seu processo criador tem na linguagem da pintura o argumento primevo de toda a sua filmografia e, agora, do projeto de instalações. O seu caráter dialógico é apropriado ao novo habitat eleito, o da instalação mediada pela construção da imagem digital. É desse modo que se dá sua inscrição na arte contemporânea e em sua respectiva literatura em construção.

#### **Referências**

Calabrese, Omar (1988) *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Edições 70

Greenaway, Peter (1990: 21) *Papers*. Figura 1: *Sixteen Reds*, 1989. Paris: Dis Voir. ISBN 2 906571 20 2

Leonardo da Vinci (1495-97) *A Última Ceia*. Sta Maria delle Grazie, Milão. [Consult. 2011-01-20]. Disponível em <URL:[\[da\\\_Vinci\\\_\\(1452-1519\\)\\\_The\\\_Last\\\_Supper\\\_\\(1495-1497\\).jpg\]\(#\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leonardo_</a></p></div><div data-bbox=)

Luciano Romano. Fotografia sobre a instalação de Peter Greenaway (2009) Figura 5. Instalação da obra *Bodas de Canaã* em San Giorgio Maggiore, Bienal de Veneza. [Consult. 2011-01-20]. Disponível em URL<<http://places.designobserver.com/feature/the-wedding-at-cana-a-vision-by-/petergreenaway/13198>

# Pensamiento y acción en el proceso creativo. Lucio Muñoz

RAFAEL SÁNCHEZ-CARRALERO CARABIAS

Espanha, artista plástico. Profesor no Departamento de Pintura da Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Licenciado em Bellas Artes, Universidad de Salamanca e Doctor en Bellas Artes, UPV.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** Este artículo trata de contribuir al conocimiento del proceso creativo de Lucio Muñoz a través del estudio y comprensión, desde una perspectiva propiamente pictórica, tanto de su trabajo como de aquellos pensamientos del pintor que inciden de forma directa en su desarrollo, fundamentalmente en ese campo abierto, casi indefinido y sin límites precisos, que existe entre la idea y la ejecución técnica de la obra.

**Palabras clave:** pintura, proceso, escultura, assemblage, collage.

**Title:** *Lucio Muñoz: his thinking and his action on his creative process*

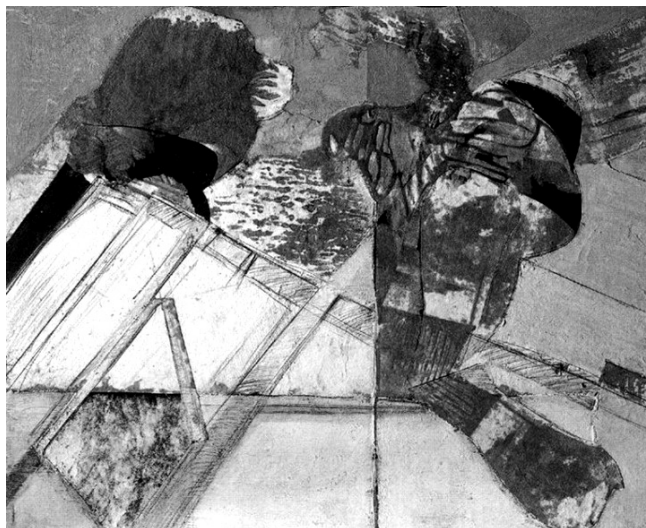
**Abstract:** This text aims to contribute to the knowledge of Lucio Muñoz creative process from a pictorial point of view, both of his work and his thinking.

**Keywords:** painting, process, sculpture, assemblage, collage.

## Introducción

La manera singular de pensar y hacer del artista es el agente principal en la elaboración de su discurso y de sus procedimientos plásticos. El creador se nutre especialmente de su entorno vital y sociocultural, de la naturaleza, de las referencias pictóricas y de los resultados generados por la evolución de sus propias estrategias metodológicas, pero todo ello, de un modo u otro, está cimentado y conformado por su pensamiento, que es el impulso vital en el desarrollo del arte. En relación a esta idea, tanto el estudio de la obra como de las reflexiones teóricas del artista madrileño Lucio Muñoz contienen un gran valor dentro de la pintura contemporánea, acercándonos de modo extraordinario a la práctica





**Figura 1** – Lucio Muñoz (1984), *10-84*.  
Técnica mixta sobre tabla, 81 x 100 cm.  
Colección particular.

pictórica y a la comprensión de mecanismos intelectuales íntimamente ligados con la manera de proceder en sus obras. El objetivo final es introducirse desde una visión personal en las problemáticas del artista en su debate procesual creativo, así como aproximarse de una forma general a la idea de proceso como elemento decisivo en la evolución del arte.

### **1. Materia y síntesis**

En la obra de Lucio Muñoz, por su versatilidad, por sus condiciones específicas técnicas y procedimentales, y por su libertad compositiva y pictórica, se produce un proceso de transformación que se encamina a la plena independencia de los medios de expresión, ampliando extraordinariamente las posibilidades plásticas de la pintura. La multiplicidad de variaciones armónicas que producen en sí mismos los materiales diversos que introduce en sus trabajos, inducen a simplificar los procesos de creación y de acción pictórica. La fuerte influencia confesa que produjo en Muñoz el informalismo, tanto técnica como conceptualmente, tuvo como consecuencia que los medios pictóricos, y muy especialmente la materia, adquirieran en su trabajo mayor presencia y autonomía, convirtiendo sus cualidades plásticas en elementos prioritarios de la obra (Figuras 1 y 2).

Lucio Muñoz se acerca progresivamente a la síntesis procesual. Prevalece lo puramente plástico, el color y la acción procedimental, en detrimento del

análisis lineal y de la representación de la apariencia formal de la realidad. Se desvanece el concepto escénico de la pintura idealista y realista, y toman predominio las fases puntuales del proceso pictórico que corresponden a los efectos producidos en la materia por la luz y el color. Su obra se convierte en una abstracción en su más amplio sentido, pues prácticamente elimina todo lo que no es esencial para dejar libre a la pintura. Una *pintura* (así la define él mismo), que sin embargo se caracteriza en la mayoría de sus trabajos por contener como elemento principal composiciones de maderas intervenidas, manipuladas y tratadas mayor o menormente, a menudo a modo de *collages* o *assemblages*. Así lo afirma el propio Muñoz en relación a la transformación que ha ido sufriendo su obra a lo largo de su trayectoria:

*Después de tantos años he concedido a la madera el protagonismo total y la total responsabilidad de la expresión en el cuadro. Hasta el color se lo he cedido a la madera y raramente lo superpongo, al menos con ese sentido pictorista. Ya no es "pintura sobre tabla", pero tampoco es escultura, insisto en mi paradoja de que es más "pintura" que nunca (Muñoz, 2006: 59).*

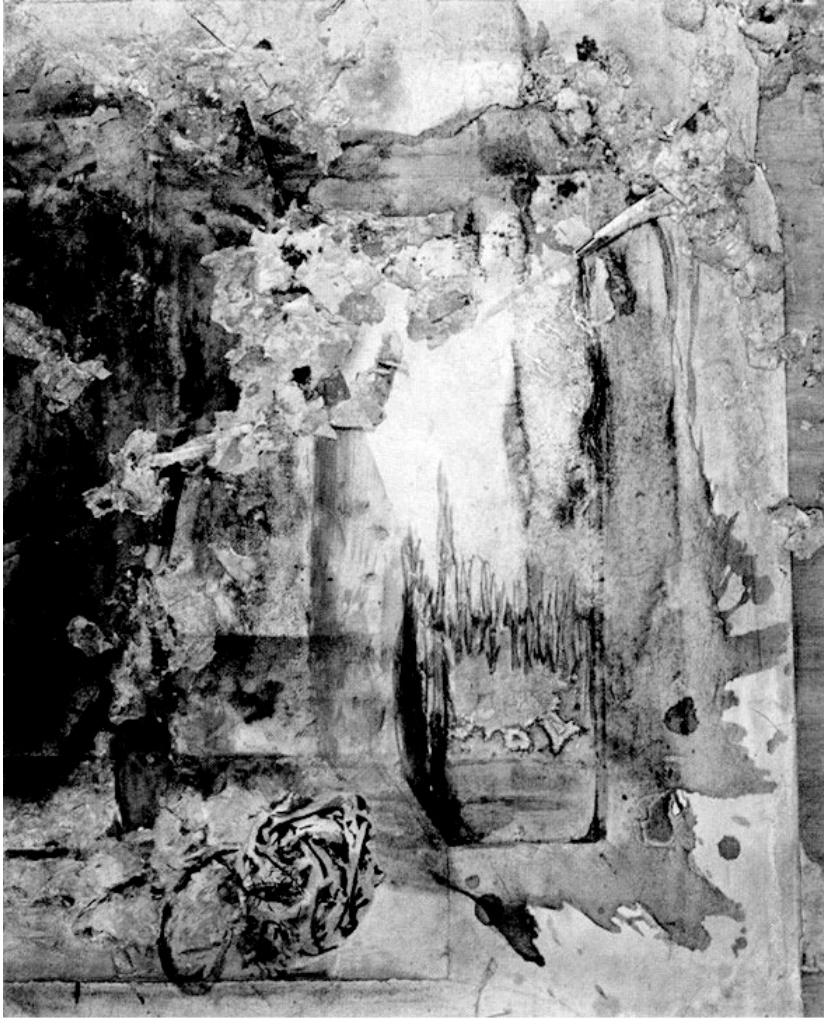
Con ello se refleja la importancia de la realidad fragmentaria del arte proveniente del informalismo y el expresionismo abstracto, donde se produce la desarticulación de los elementos fundamentales de la pintura, reduciéndose a veces a prácticamente uno solo, alrededor del cual se concentra toda la potencia expresiva identificadora del artista.

## 2. Proceso pictórico

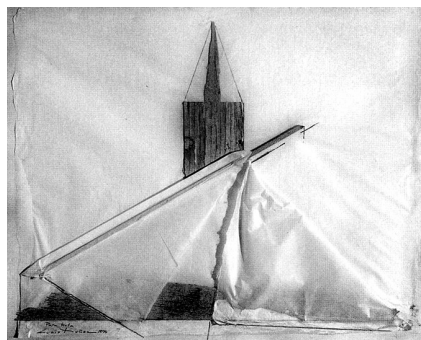
La pintura de Lucio Muñoz mantiene un concepto artístico que contempla el proceso como el centro neurálgico del arte, trascendiendo la condición particular de cada cuadro. Una obra en sí no es por tanto lo más crucial, sino la trayectoria que se define a través de cada una de las demás obras que le acompañan. Son *pequeñas* manifestaciones que forman parte de una realidad mayor, una realidad más abstracta, más universal, y que es por ende la más representativa del arte contemporáneo.

Lo importante no es, en definitiva, considerar la obra como algo acabado, cerrado, sino como algo abierto, que no tiene por qué tener un final. No es prioritario el resultado de la creación, sino su proceso. Según decía Braque, 'lo que importa es el acto de pintar' (Hess, 2003:99). O como afirma el propio Muñoz, 'el camino es la verdadera meta' (Muñoz, 2006:112).

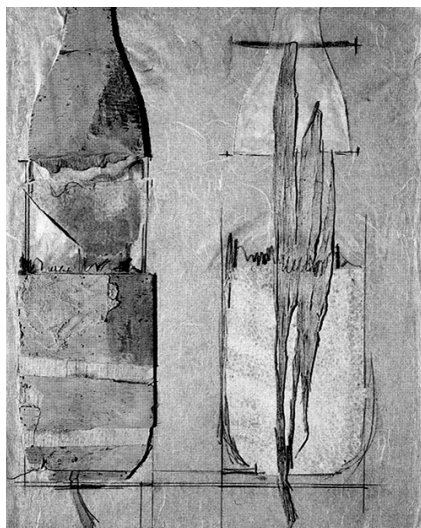
La energía y dinamismo plástico del pintor tiene como consecuencia la pérdida del valor del concepto de *cuadro terminado*. El arte es proceso, y lleva



**Figura 2** – Lucio Muñoz (1985), 25-85.  
Técnica mixta sobre tabla, 81 x 65 cm.  
Colección particular.



**Figura 3** – Lucio Muñoz (1994-95), *Para Mónica*. Técnica mixta sobre papel, 42,2x51 cm. Colección Mónica Merino.



**Figura 4** – Lucio Muñoz (1997), *collage 12-97*. Técnica mixta sobre papel, 68 x 55 cm. Colección particular.

implícita la idea de tensión, de movimiento, y como tal no contempla la idea de fin, pues perdería la parte vital de su existencia. Como afirma Arshile Gorky, “cuando se termina una cosa, quiere decir que ha muerto... lo que hay que hacer es nunca dejar de empezar a pintar, nunca terminar de pintar” (Lucie-Smith, 1998). Este entendimiento del proceso creativo como algo vivo, indeterminado, que está en continua transformación, es lo que hace a Muñoz considerar un error la búsqueda de fórmulas artísticas: “Hay que aprender a vivir en el alambre, la inseguridad debe convertirse en un estímulo” (Muñoz, 2006: 43).

Buscar fórmulas, y tratar de utilizarlas, o realizar en un cuadro de forma premeditada lo ya aprendido, o aquello que funcionó en otro, son también para Muñoz pasos en falso, otra forma de cerrar las puertas a la creación, que debe convivir siempre en un espíritu de incertidumbre, de sorpresa, alejándose de un sistema cerrado y expandir así las posibilidades expresivas. En este sentido es coincidente con artistas como André Masson, que definía el espacio pictórico como algo que no debe ser “ni exterior ni interior, un juego de fuerzas, un puro devenir indeterminable” (Hess, 2003: 207).

### 3. El tema

Las temáticas de Muñoz son en sí mismas un elemento central que trasciende de la idea de objeto con el fin de intentar alcanzar realidades más profundas, no

tanto en relación a las características aparentes de las cosas, sino sobre todo de acuerdo a las fuerzas y elementos vitales que las generan y las impulsan. Por ello, Muñoz considera el tema como una fuente no sólo de información formal sino principalmente emotiva, donde las ideas y los mecanismos intelectuales y emocionales que genera el entorno son de diversa índole: literarias, musicales, arquitectónicas... También es una referencia esencial la naturaleza y, concretamente, el agua, siendo, tal como expresa el pintor, un elemento que aparece continuamente en el trasfondo de su pintura. No obstante, según evoluciona en su trayectoria artística, sus referencias y su poética estética se van reduciendo a lo fundamental, a una síntesis pictórica. Con todo, lo más relevante para él empieza y acaba siendo su *diálogo* con la materia, con sus cualidades plásticas y estéticas: “El material para mí es mucho más que un medio y, por supuesto, que un tema. En la materia, en la superficie, está la máxima profundidad” (Muñoz, 2006: 55) (Figuras 3 y 4).

Por tanto, la pintura de Muñoz puede considerarse abstracta en cuanto al reflejo de su plástica pictórica, pero no con respecto a sus circunstancias y referencias emocionales. “Me di cuenta – dice el pintor – que lo que me interesaba de la figuración eran aspectos de la realidad que no salían en una fotografía, no estaban contenidos en la imagen” (Muñoz, 2006: 50). Una idea que describe muy bien Schneider en relación a su propia creación, al afirmar que los bosques de su tierra están presentes en sus cuadros no figurativos como lo está todo aquello que enriquece y embellece su existencia, lo que no significa que deba transcribir sus formas exteriores, pues “falsearía o desnaturalizaría enteramente el carácter propio de la expresión «abstracta»” (Lambert, 1969: 191). También, en otros términos, lo describe Henri Michaux, quien pretendía “pintar al hombre fuera de él, pintar su espacio. Lo mejor de él que está fuera de él” (Michaux, 2000: 87).

#### 4. El sentido de unidad

En el concepto abstracto de Lucio Muñoz ha sido muy importante su continua búsqueda de la unidad artística, fundamentalmente a través del equilibrio conformado por las resistencias que se producen entre los diferentes elementos del cuadro. Una relación de fuerzas que se establece en forma de tensiones, de lucha, de contraposición:

*Y es que al final todo es conflicto. La construcción-destrucción, el problema de las dualidades y de varias dualidades en lucha... En esta lucha nunca hay ganador, siempre hay pacto, o mejor equilibrio.* (Muñoz, 2006: 36)

Sin dejar de apostar por la libertad de expresión y por las cualidades inherentes de los medios plásticos, Muñoz reivindica también el contacto directo del arte con el ser humano que se había perdido en las corrientes abstractas puras, y que trasciende el mundo de los objetos, e incluso el de las ideas. El hecho de que esta realidad esté integrada en su pintura, es consecuencia de la relación tan personal que se da entre el pintor, el tema y la materialización del cuadro. Sin embargo, su acercamiento al sentido más profundo del hombre lo realiza a través de su conexión íntima con la naturaleza, con la que confiesa que se siente en perfecta comunión.

### Conclusión

El arte está vivo, reacciona, avanza y cambia, produciéndose ciclos casi rotativos que se desarrollan a medida que el ser humano se agota de lo establecido y siente la necesidad de situarse en un ámbito para él nuevo. La perspectiva de Muñoz, como la de todos los buenos artistas, está constituida por la revisión de pensamientos y sentimientos de períodos anteriores, retomando ciertos valores perdidos para adaptarlos a un discurso natural, personal y coherente con su propia época. Todo ello conduce a una idea pictórica en la que a la forma, al color y a la materia se añade su capacidad de transmitir sensaciones y emociones más allá de sus cualidades puramente ópticas, conformando una de las señas de identidad fundamentales de su arte.

### Referencias

- Hess, Walter (2003) *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires: Nueva visión.
- Lambert, Jean-Clarence (1969) *Pintura abstracta*. Madrid: Aguilar
- Lucie-Smith, Edward (1998) *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona: Destino.
- Michaux, Henri (2000) *Escritos sobre pintura*. Murcia: Colección de Arquitectura.
- Muñoz, Lucio (2006) *El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Madrid: Editorial Síntesis.

# Cadencia de presagios cristalinos. Los módulos ideales de Antònia Vilà

EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ

Espanha, artista visual e professora no Departament de Pintura, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. Doctora en Belles Arts.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** Antònia Vilà nos presenta la abstracción desde una particular visión: la formada por la concatenación de sus series de planchas y estampas, y por los pliegues de sus libros, siendo el tiempo el factor que dirige las pausas del ritmo serial de su obra.

**Palabras clave:** Antònia Vilà, abstracción, serie, geometría, grabado.

**Title:** *The ideal module of Antònia Vilà*

**Abstract:** Antònia Vilà presents us abstraction from a peculiar scope: a view of the gathering of his prints and his books, while time is the factor that runs the pause of the serial rythm of his work.

**Keywords:** Antònia Vilà, abstraction, series, geometry, printmaking.

## Cadencia de presagios

Antònia Vilà relata en el contexto de su exposición *Sidera* (2011), cómo durante la nevada que tuvo lugar en la isla de Sakhalin (Rusia) en 2006, sus habitantes percibieron primero la nieve en tonalidad amarilla y en segunda instancia en color rojo. Esta noticia marcó una inflexión que refiere “conmovió por sorpresa su relación abstracta con la nieve”. Fue entonces cuando sus modelos de estrellas de nieve se tiñeron de rojo como una invocación a la arena de Mongolia que desplazada llegaba a tinter la nieve en Berlín. El largo viaje del color transportado a través de copos enormes se inscribe en un rito que se desliza en material físico a través del aguafuerte y sus profundas incisiones en el hierro.

La impronta del grabado es para la artista un lenguaje donde la relación escritura e imagen registra la emoción, la acción y el pensamiento. Disconforme a la regularidad de la geometría, la cadencia de su imaginario se decanta por alternativas que se tornan bellamente obsesivas por su procedencia



**Figura 1** – Antònia Vilà (2011). *Sidera* (detalles de la instal·lació). Eina Espai Barra de Ferro, Barcelona. Instal·lació formada por 32 aguafortes sobre hierro (100 x 72 cm c/u) estampados a tres y cuatro tintas. Fuente: Imágenes cedidas por la artista.

inestable, la del metal. Este es el medio elegido para desarrollar su obra.

Sucede que al abandonar el metal para devenir papel, la geometría deja de ser evidente para quienes tradicionalmente la formulan en términos matemáticos, a cambio, se transfigura para los contemplativos. Acontece a quién manipula los tipos movibles para dar forma a una frase sin haber leído el contenido del texto: la conciencia de corporeidad del módulo repetible precede a captar el sentido de la imagen.

Pienso en Antònia Vilà tapizando el infinito para hacerlo accesible y ceder nos así su intuición sobre la geometría, en forma de pequeños espacios cuál entregas remitidas, ya sean páginas de libro, estampas o láminas de metal grabado. De este modo se nos aparecen las alusiones a la nieve y la ilusión de su cristalización. Alusiones a la geometría e ilusión por cristalizar la abstracción. Murales sobre el cielo y bóvedas celestes constituidos desde la peculiar faceta del módulo, que amplía y extiende las perspectivas de la imagen. La misma que define y mantiene su unicidad, porque sus grabados son como el color y los colores, unidad y despliegue, y toman sentido con la casuística de esta configuración: el presente siempre deviene de un precedente donde ambos participan acordes.

“Cristalografar” no existe como verbo pero toma sentido en su manera de hacer, clara y precisa. El tiempo, decisivo en la captura de la nieve, determina también los intervalos en que esta se hace visible. Desde este medio frágil e intangible, Antònia Vilà nos introduce en la abstracción desde una sedimentación particular: la formada por la encadenación de sus series de planchas y estampas, y concatenadamente por los pliegues de sus libros, siendo el tiempo el enlace en la distribución proporcionada y, el acento que dirige las pausas del ritmo serial de su obra (figuras 1 y 2).

Extraer nieve del hierro es ganar terreno, es la contundencia que contradice también la fragilidad del tiempo.





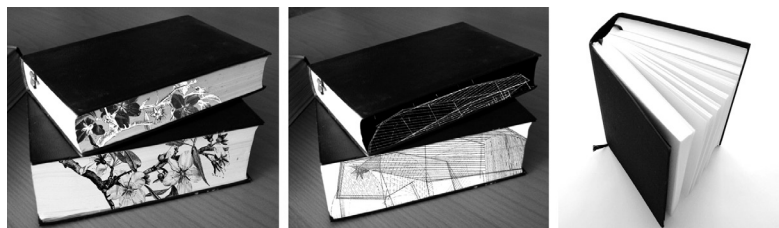
**Figura 2** – Antònia Vilà (2006). *Nevada (detalle de la instalación)*. Siluetas troqueladas en papel de 300 g/m<sup>2</sup> suspendidas. Kron Gallery (Sta. Cruz de Tenerife, Canarias). Fuente: Imágenes cedidas por la artista.

**Figura 3** – Antònia Vilà (2006). *Archivo de Nieve (detalles)*. Planchas de hierro grabadas al aguafuerte y entintadas en color. Fuente: imágenes cedidas por la artista.

### Copos de nieve ideales

La actividad plástica entorno a la nieve centra su obra en la última década. Sobre la impresión de pureza que nos produce la nieve a los mediterráneos, quienes manifestamos atracción porque nos despierta con su fresco hálito exótico, compartimos estímulos. Exótico por su asociación a país lejano, exótico a la vez por su condición abstracta, por la rareza que nos produce como elemento que se origina en el agua, se desprende de las nubes en invisibles cristales y se compacta durante su caída en suspensión hasta llegar al suelo en forma de copos blancos.

La condensación del agua en hielo que cristaliza en simétricos motivos, ilimitadamente variados, aúna una síntesis física, matemática y química. Las formas de los cristales de nieve se deben a sus procesos de crecimiento. El polígono de seis ángulos y seis lados participa de su idealidad y toma nuevas formas en *Sidera* al circunscribirse al nuevo universo estelar deudor de *Archivo de Nieve* (2006, figura 3), *Nevada* (2006, figura 2), o *País de nieve* (2003). Existen copos de tres y doce puntas, pero no en cambio, de cinco u ocho. Siempre evolucionan formando figuras hexagonales, su heteromorfismo es infinito, cada cristal es único pero la simetría de todos ellos es la misma. Frágiles y efímeros perduran al ser grabados en metal, y contrariamente a ser una reproducción del mundo



**Figura 4** – Antònia Vilà (2006) *El Libro. Los Libros*. Impresión digital. Fuente: imágenes cedidas por la artista.

exterior se codifican como una modelización del mundo interior, y gracias al color Vilà hace que dominen el espacio.

#### **Eslabones como páginas de libro. La construcción secreta**

Si en *Sidera* despliega sus grabados en las paredes evolucionando en muro de papel, el trancurso a ese nuevo espacio pasa por la distancia entre los contextos de su creación. Se originan en el ideario, cristalizan al amparo de la geometría y se hacen realidad en instalaciones, grabados y libros. *Hacer grabado* y *Hacer nevar* confluyen en el tercer estadio, el libro, que contiene simbólicamente todos los anteriores (figura 4).

Verter contenido en las páginas de un libro es encadenar eslabones, letras, palabras, sentido, acciones. En mayúsculas y minúsculas, en versalitas o en negrita, abriendo paso desde los signos de puntuación y el orden de los elementos para vencer precisamente con el uso, a la ortografía. Ese pulso con el formato libro interesa a Antònia Vilà por ser en sí mismo un instrumento transmisor de información, porque la información que nos comunica es externa al propio objeto y, en última instancia, porque este formato manifiesta un contenido diferente al propio libro. La opción de expresarse en el interior de este volumen y no hacerlo específicamente con la palabra, da origen a un medio abierto y extenso, como el devenir formativo de los propios cristales de nieve.

A través de pasos modulares los elementos discursivos de la artista basados en entidades discretas y bellamente simples, van siendo la justa medida que se repite en una construcción arquitectónica. Construir de manera secreta como sucede en la generación de los niveles cristales que crecen en similitud y exactitud desde la prístina geometría, es construir la abstracción explicándola de manera natural, “la nieve va poniendo de relieve una realidad abstracta que atañe a espacio y tiempo, dos valores esenciales en la construcción de la obra y su proceso” (Antònia Vilà, comunicación personal).

¿Cómo un libro puede compilar un contenido esférico? El gesto que describe el acto de pasar páginas sucesivamente a medida que avanzamos en nuestra lectura define un arco imaginario. Una geometría se inscribe discretamente en el reservado espacio del bloque de papel unido por el lomo: trescientas, doscientas, cien, cincuenta hojas actúan como eslabones que transportan en cada gesto líneas de texto, dibujos, fotografías. Ese movimiento consecutivo de derecha a izquierda es la clave para el enlace de las sucesivas acciones que contiene el libro como volumen. Es la ínfima alteración que nos transmiten sus construcciones cuando alzamos la vista para fijarnos atentamente en la palabra reservada: sea “bóveda”, sea “cúpula”, sea “cristal”, sea “nieve”, sea “celeste”, sea “firmamento”.

Ese ideal de la superficie semiesférica que se sostiene sobre un prisma de muchas caras, la imagen facetada que se va creando a mano alzada a base de porciones de segmentos rectilíneos. Finalmente acontecen en la ilusión de una forma esférica, tal que una membrana permeable a través de la cuál se filtran las múltiples referencias, sus querencias: ese mismo sitio al que acudir siempre. Es la geometría y es el grabado, es el libro y es el metal, es la bóveda celeste y es la abstracción, es el color y es el lugar.

# De Película – As narrativas fotográficas de Vera Chaves Barcellos

ALFREDO NICOLAIIEWSKY

Brasil, Artista Visual e Professor. Doutor em Artes Visuais – Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Visuais – Poéticas Visuais (UFRGS, 1995). Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFRGS, 1976).

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo apresenta os trabalhos A Mulher Pantera e Pequeno Discurso Amoroso da série De Película, produzida entre 2000 e 2002 pela artista Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, Brasil, 1938). Esta série apresenta alguns aspectos característicos e recorrentes em sua produção: o uso da fotografia, a apropriação e o aspecto sequencial das imagens, sugerindo narrativas.

**Palavras chave:** Vera Chaves Barcellos, narrativa fotográfica, apropriação.

**Title:** *De película: the photo narratives of Vera Chaves Barcellos*

**Abstract:** This paper presents the works A Mulher Pantera and Pequeno Discurso Amoroso from the series De Película, made between 2000 and 2002 by the artist Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, Brazil, 1938). This series presents some characteristic and recurrent features in her work: the use of photography, the appropriation and the sequential features of the images, suggesting narratives.

**Keywords:** Vera Chaves Barcellos, photographic narratives, appropriation.

Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, Brasil, 1938) vive atualmente entre Barcelona (Espanha) e Porto Alegre (Brasil), onde mantém ateliês. Iniciou seus estudos em 1959, no atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Após um período de estudos na Europa, dedicou-se a gravura, principalmente a xilogravura e serigrafia. A partir de meados dos anos 1970 passou a trabalhar com suportes e técnicas diversas, com ênfase na fotografia, nas instalações e no vídeo.

A série fotográfica intitulada *De Película*, produzida entre os anos de 2000 e 2002, esta formada por um pequeno número de obras, conjuntos de fotografias

obtidas a partir de filmes exibidos na TV. Nesta série destacam-se alguns aspectos característicos e recorrentes na produção de Vera: o uso da fotografia, a apropriação e o aspecto seqüencial das imagens, sugerindo narrativas. São três aspectos bastante diferentes entre si, pois o primeiro refere-se à técnica utilizada, o segundo a um procedimento e o terceiro a maneira de organizar e apresentar as imagens.

Trabalhar com imagens fotográficas, capturadas a partir de filmes, vídeos ou da televisão é um procedimento bastante disseminado no campo das artes visuais, um recurso para produzir a matéria-prima e as obras de diversos artistas, dos quais podemos citar Eric Rondepierre (França, 1950), Victor Burgin (Grã-Bretanha, 1941), John Waters (EUA, 1945) e Rosangela Rennó (Brasil, 1962). Cada um deles procede de diferentes maneiras e também com diferentes intenções.

As imagens fotográficas, obtidas a partir de filmes na televisão, tem características únicas, pois são imagens híbridas. Sendo inúmeros os procedimentos utilizados pelos artistas, para se apropriarem de imagens cinematográficas, para melhor compreendê-los é necessário refazer aqui o processo de como as imagens foram produzidas: 1. Houve a concepção do filme por um roteirista ou autor; 2. Houve a escolha dos atores, cenógrafos, figurinistas; 3. Houve a direção dos atores, a escolha da iluminação, o ângulo em que seriam filmados; 4. Houve a montagem da película; 5. Houve a passagem da película para outro suporte, vídeo ou digital, acarretando alterações na imagem, não apenas na qualidade técnica, mas eventualmente no formato das mesmas; 6. Após todo esse processo o artista tem, finalmente, acesso a imagem que ele pode captar pela fotografia, seja na televisão, vídeo ou DVD, imagens que, naturalmente, vem com todas as alterações e perdas decorrentes dos múltiplos processos pelas quais elas passaram.

Da série intitulada *De Película* destacamos as obras *A Mulher Pantera* e *Pequeno Discurso Amoroso*. Começamos explicando de que maneira Vera obtém estas imagens (comunicação pessoal, 2002-19-02): quando está assistindo a um filme na televisão, a artista, às vezes, percebe que ele pode ter imagens “boas”, imagens adequadas para um possível trabalho. Ela prepara a máquina fotográfica e fica à espera. Em determinados momentos começa a fotografar as imagens, em movimento, pois elas não “param” para serem fotografadas. Normalmente faz várias fotos em seqüência, não se preocupando em enquadrar somente as imagens na tela, mas captando também áreas em negro ao redor do aparelho de televisão, deixando este com sua imagem luminosa em destaque. Após serem analisadas, se aprovadas, essas imagens são organizadas em conjuntos exatamente como foram captadas, sem qualquer recorte ou “limpeza” posterior. Este procedimento de captação, sem edição, promove nas imagens



**Figura 1** – Vera Chaves Barcellos. *A Mulher Pantera*, 2000/2002, 50 cm x 70 cm (cada foto), fotografia, coleção Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.

**Figura 2** – Vera Chaves Barcellos. *Pequeno Discurso Amoroso*, 2000/2002, 70 cm x 100 cm (cada foto), fotografia, coleção Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.

algumas características específicas: elas apresentam o granulado das imagens de TV; por vezes são levemente desfocadas; também ocorrem distorções, por terem sido obtidas lateralmente ao tentar escapar dos reflexos.

O que para mim dá um caráter único a estes trabalhos é exatamente a postura da artista ao trabalhar com o momento, sem a possibilidade de retornar à imagem original para obter uma foto melhor e também sem poder parar a imagem em algum momento específico. Essas fotos não são obtidas quando a artista esta assistindo a um filme em vídeo ou DVD, pois nestes casos ela poderia recomeçar o filme, ou retroceder alguns quadros para obter a imagem mais interessante. Nesta maneira de trabalhar, os filmes, assim como a vida, não param para permitir ao artista escolher os momentos mais significativos.

A estruturação do trabalho, em conjuntos de imagens, nestas obras merece uma atenção especial, pois as seqüências fotográficas têm narrativas mais ou menos evidentes, apontando para pequenos fragmentos de histórias. Isso se dá devido a dois procedimentos diferentes na escolha e organização das fotos: às vezes são imagens obtidas a partir de uma única cena como, por exemplo, *A Mulher Pantera* (Figura 1) ou então são imagens captadas em momentos diferentes do filme, gerando grandes vazios narrativos, que ficam para serem completados pelo espectador como, por exemplo, *Pequeno Discurso Amoroso* (Figura 2). É importante salientar que as imagens que formam as obras, além de oriundas de um único filme, têm como tema personagens femininas em situações de tensão.

Em *A Mulher Pantera* temos uma seqüência de seis imagens, obtidas a partir de uma única cena, onde vemos a cabeça de uma mulher dentro d'água, em uma piscina ou um lago, em uma cena noturna. Nas duas primeiras imagens do trabalho a mulher parece relaxada, tranqüila. Nas duas imagens seguintes observamos que ela esta olhando para algo, ou alguém, que está fora do quadro.

É difícil perceber seu sentimento neste momento. Nas duas últimas fotos notamos uma transformação da mulher: seu rosto começa a se modificar e, finalmente, ela parece gritar. O título – *A Mulher Pantera* – funciona como uma forma de elucidar, em parte, a ação. Vera não nos mostra a possível transformação da nadadora em mulher pantera nem, tão pouco, nos dá a razão do título. Ela deixa as imagens como um grande enigma pleno de questões: Quem é esta mulher? Porque se transforma em pantera? O que a levou a esta situação? Ela está sendo ameaçada? Ela atacará? Como é uma mulher pantera? Ao mesmo tempo em que podemos imaginar respostas para estas perguntas, somos levados em uma viagem no tempo, já que o próprio título, e as imagens, indicam que este é provavelmente um filme antigo, possivelmente um filme classe “B”, como os que se assistia nas matinês nos finais de semana dos anos 1960.

Imagino que Vera Chaves Barcellos, não fez este trabalho preocupada com o destino da mulher pantera, mas, mais provavelmente, tenta resgatar as emoções da juventude, dela e nossa, seu público, nos apresentando em algumas poucas imagens, um trabalho que ativa, por sua força evocadora, a nossa memória.

O segundo trabalho, intitulado *Pequeno Discurso Amoroso*, também formado por seis fotografias, diferentemente do exemplo anterior, teve suas imagens obtidas em cenas esparsas de um filme. Chama a atenção o fato de podermos visualizar, com bastante destaque, os limites da tela da televisão, criando grandes áreas negras, no entorno da imagem do filme. Aqui as imagens não são tão claras quanto no trabalho anterior. As duas primeiras fotografias mostram um jovem refletido em um espelho – possivelmente em um banheiro público –, a primeira de frente e a segunda de costas. A terceira foto da seqüência nos mostra uma mulher, ao ar livre, junto a uma estrutura de barras na qual ela se apóia. A quarta imagem nos apresenta um jovem, aparentemente diferente daquele das duas primeiras fotos e parte do rosto da mulher da imagem anterior, no limite da parte direita da foto. As duas últimas fotografias do conjunto apresentam imagens confusas, na qual percebemos uma possível sobreposição de prédios, uma série de estruturas horizontais que formam linhas e, finalmente, com alguma transparência, uma figura feminina em movimento. Na última imagem a mulher, em movimento, está de costas para o espectador.

Diversas interrogações surgem deste conjunto: nenhum personagem parece estar falando ou tentando se comunicar; os lugares onde ocorrem as ações diferem bastante, com exceção das duas últimas imagens; é possível ao espectador/observador estabelecer certa relação visual entre a segunda, a quinta e a sexta imagem, pois nestas temos algumas recorrências, tais como a figura feminina sozinha e parada, ou caminhando e, finalmente, são imagens com ênfase nas linhas horizontais.

Certamente podemos falar em narrativa de um tipo bastante diferente do

exemplo anterior. Neste *Pequeno Discurso Amoroso* vê-se uma narrativa com lacunas, com grandes vazios, que precisam ser preenchidos pelo espectador. A margem de participação do público neste caso se amplia, ao contrário do *A Mulher Pantera*, no qual cada expectador pode preencher os vazios a partir de suas experiências pessoais ou memórias cinematográficas. Neste segundo exemplo, o título tem uma função diferente daquela do primeiro trabalho, pois aparentemente este título faz referência aos *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, obra de Roland Barthes na qual o amor nos é apresentado em forma de verbetes de um dicionário, em fragmentos, como as imagens desta obra. Neste trabalho de Vera, o título é antes um elemento instigador, mais do que uma descrição do conteúdo da obra, pois, aparentemente, não há nada nestas imagens que sugira um pequeno discurso amoroso...

Vera Chaves Barcellos em sua obra no geral, e na série *De Película* em particular, propõe-nos muitas questões, das quais saliento aqui, duas: por um lado, uma reflexão sobre os significados das imagens no mundo contemporâneo, pois ao se apropriar de imagens normalmente fugazes, ao preservá-las ela lhes da um novo status. Um status evocador de reminiscências. Por outro lado nos propõe narrativas que são verdadeiros enigmas visuais. Nos dois aspectos ela solicita, aos seus espectadores, uma participação ativa.



**Enquadramento**  
MARILICE CORONA

**Autores**  
RAQUEL SAMPAIO ALBERTI  
SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES  
PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES  
JORDI MORELL I ROVIRA  
MARTA NEGRE BUSÓ

# 9.- Ambivalências

# Ambivalências

MARILICE CORONA

Conselho Editorial

Segundo o dicionário Houaiss, ambivalência significa condição ou caráter do que é ambivalente, do que apresenta dois componentes ou valores de sentidos opostos ou não. Pode ser a existência simultânea, e com a mesma intensidade, de dois sentimentos ou duas ideias com relação a uma mesma coisa e que se opõe mutuamente e, por extensão de sentido, relaciona-se o termo com a noção de ambiguidade. Este, além da ideia de simultaneidade, carrega consigo um certo caráter obscuro que dificulta o desvelamento do sentido, ou seja, da “verdade”.

Desde os gregos, toda discussão sobre a imagem (visual ou literária) está associada à discussão sobre o verdadeiro e o falso, ou seja, sobre o acesso à verdade. Portanto e, para tanto, no decorrer da história, o deslizamento de sentidos ocasionado pela ambivalência da linguagem poética deveria ser evitado.

No campo da arte, a ambivalência ou a ambiguidade de uma imagem é exatamente aquilo que a qualifica. Em primeiro lugar por que a torna uma imagem polissêmica, aberta, prenhe de sentidos e, em segundo e em decorrência disso, por que tem o poder de colocar o espectador/leitor em situação de estranhamento. Estranhamento este que, como diria Ginzburg (2001: 41), seria o “antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos).”

No capítulo que segue, a ambivalência se fará presente de muitas formas e, não por acaso, os artigos aqui reunidos apresentarão em comum, em sua maioria, a análise crítica da obra de artistas que se utilizam da fotografia.

Como sabemos, a fotografia quando da sua invenção no século XIX, veio suplantar de modo muito mais eficaz a função de documento desempenhada anteriormente pela pintura. Sua eficácia estava calcada na relação objetiva com a realidade, em sua rapidez (evidentemente alcançada em algumas décadas pelo avanço tecnológico) e em sua reprodutibilidade. Como teria dito André Rouillé, havia sido criada uma forma rápida e ideal de “inventariar o mundo”. Se o papel de espelho do mundo fora outorgado durante séculos à pintura, naquele momento, a fotografia tornara-se sua maior representante. Mesmo que,

durante o século XX, a fotografia tenha passado pouco a pouco a conquistar espaço no campo da arte e a assumir definitivamente o estatuto de linguagem artística, sua natureza técnica e seu aspecto indicial a mantêm em um campo ambivalente entre arte e documento, arte e ciência. Por certo e com o tempo, a crença em sua total objetividade e sua função de documento do real foi posta em dúvida, sendo que, o advento da fotografia digital e os programas de manipulação da imagem vieram a corroborar esse processo.

Mas, como veremos, esse caráter documental, de objeto que pode elucidar, testemunhar, provar ou comprovar determinado fato, tem sido explorado por diversos artistas contemporâneos. Se, por um lado, a fotografia será utilizada de modo contundente como forma de reconstituir e preservar a memória coletiva, (veja-se as poéticas artísticas que se debruçam sobre as atrocidades da guerra ou dos regimes ditatoriais), por outro, baseando-se em seu caráter de documento da realidade (ou seria melhor dizer, na crença da fotografia como documento) muitos artistas irão se deter na construção de micro narrativas e de narrativas ficcionais. Ficção e realidade estão implicadas na ambivalência da linguagem fotográfica.

Em “La casa: ficcionar la quotidianitat”, Marta Negre Busó analisa os vídeos e fotografias de Sarah Jones, Gregory Crewdson e Eija-Liisa Ahtila nos quais os artistas tem como cenário a casa, o lar. Busó demonstra como a imagem da casa como espaço acolhedor e seguro tão presente no imaginário coletivo é quebrada na obra desses criadores. O estranhamento é provocado através de situações surreais, construídas por meio de elaboradas *mise en scènes*, das quais a fotografia ou o filme são o registro.

Ficção e realidade também estão presentes no artigo de Raquel Sampaio Alberti: “Mabe Bethônico e o Colecionador: o exercício de olhar e pensar através de imagens.” A autora analisa a obra da artista brasileira Mabe Bethônico a partir da ideia de ficcionalização da autoria, bem como, da ficcionalização de documentos. Alberti nos aproxima do trabalho-coleção de Bethônico levando-nos a pensar, entre outras coisas, sobre as diferenças entre colecionar e arquivar imagens. Estabelecendo diferenças, aponta para as possibilidades de resignificação daquelas imagens “geradas compulsivamente pelas mídias de comunicação”.

Sandra Maria L. P. Gonçalves, por sua vez, analisa o aspecto expressivo e subjetivo das imagens documentais de Miguel Rio Branco. Apoiada nas ideias de André Rouillé demonstrará a ambivalência presente em sua obra no que diz respeito ao aspecto documental e ao mesmo tempo ficcional de suas imagens. Imagens que, ultrapassando a mera aderência ao referente, alcançarão o que Gonçalves denominará de “poema visual”. A ideia de objetividade fotográfica abre espaço à subjetividade do fotógrafo.

Narrativas *verbivisuais* é como Paulo Gomes classifica a obra de Valêncio Xavier. Gomes aponta as principais características de uma obra que se apresenta híbrida (artes visuais-literatura): a narrabilidade, a ficcionalização e o documental. A ambivalência na obra de Xavier está presente não apenas em seu caráter híbrido, mas, principalmente, pela situação de suspensão na qual o artista coloca o espectador. Documentos reais que reconstituem fatos ocorridos na cidade brasileira de Curitiba no início do século XX são reconfigurados e mesclados com dados e imagens ficcionais. Xavier, ao contrário da grande parte dos artistas, não forja imagens apresentando-as como documentos. Empreende o caminho inverso: realiza a ficcionalização do documento. Os fatos e as diversas narrativas que se interpolam no livro de Xavier são falsas ou verdadeiras?

Por fim, fechando este conjunto de textos, Jordi Morell i Rovira nos apresenta outra função do documental na arte a partir da análise que realiza sobre as obras do artista espanhol Francesc Torres e o The Atlas Group, fundação libanesa de investigação imaginária estabelecida em Beirut (1999) e fundada por Walid Raad. Aqui, a memória coletiva da guerra e dos conflitos civis são reconstituídos e preservados, seja através de documentos reais, como os registros fotográficos da fossa comum de Burgos realizados por Torres, seja pela obra conceitual de Raad cujos registros dos rastros tanto materiais quanto subjetivos tornam-se o ponto de partida de sua obra.

Mais do que respostas, estes artigos nos oferecem um espaço de reflexão e questionamento: O que há de fictício nos documentos e o que há de documental na ficção?

#### **Referências**

Ginzburg, Carlo (2001) Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, ISBN 85-359-0153-1

**Contatar o autor:** [mvcorona@terra.com.br](mailto:mvcorona@terra.com.br)

# Mabe Bethônico e o Colecionador: o exercício de olhar e pensar através de imagens

RAQUEL SAMPAIO ALBERTI

Brasil, artista visual. Graduação: bacharelado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Especialização em Design Gráfico (UNISINOS). Mestranda em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes, UFRGS (em curso).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Esse artigo busca entender como o trabalho Mabe Bethônico e o Colecionador pode ser representativo de um imaginário e investido de desejos de construção e de reconstrução de memória, resignificando as imagens para além da efemeridade do consumo e transformando-as em novos objetos de interesse.

**Palavras chave:** Mabe Bethônico, Mabe Bethônico e o Colecionador, coleção, imaginário.

**Title:** *Mabe Bethônico and the Collector: the exercise of looking and thinking through images*

**Abstract:** This paper attempts to understand how the work Mabe Bethônico and the Collector can be representative of an imaginary and invested of desire of construction and reconstruction of memory, resignifying images beyond the ephemeral nature of consumption and turning them into new objects of interest.

**Keywords:** Mabe Bethônico, Mabe Bethônico and the Collector, collection, imaginary.

## Introdução

A artista brasileira Mabe Bethônico começou em 1996 a desenvolver uma coleção de imagens retiradas de jornais, agrupadas primeiramente em quatro grandes temas: destruição, corrosão, construção e flores. Com a grande profusão de imagens na contemporaneidade, a coleção expandiu-se rapidamente e foi ficando mais complexa, e Mabe precisou ampliar sua categorização, incluindo subdivisões para os temas iniciais.



**Figura 1** – Mabe Bethônico, *Mabe Bethônico e o Colecionador* (1996-2006).



**Figura 2** – Mabe Bethônico, *Mabe Bethônico e o Colecionador* (1996-2006).

Na ocasião da primeira apresentação do projeto, em Londres, a artista sentiu a necessidade de distanciar-se simbolicamente um pouco do projeto e, para isso, criou o personagem do Colecionador. A ficcionalização da figura responsável por continuar a seleção das imagens deslocou a autoria para além da artista e conferiu mais autonomia a coleção. Nesse momento, o trabalho passou a chamar-se *Mabe Bethônico e o Colecionador*, ao mesmo tempo título e designação de autoria.

Em 2002, o projeto foi apresentado em Belo Horizonte e totalmente incorporado ao Museu da Pampulha, conquistando completa independência em relação à artista. As pastas contendo as imagens, acondicionadas em caixas de papelão conforme as categorias determinadas por Mabe, foram postas à disposição do público no setor de hemeroteca da biblioteca do Museu. E os próprios funcionários da hemeroteca foram se responsabilizando pela continuidade da ampliação da coleção, que também recebeu colaborações do público.

### 1. Coleções

*Mabe Bethônico e o Colecionador* (Figuras 1 e 2), no momento que se integra permanentemente ao Museu da Pampulha, nos faz pensar sobre a relação das obras com as instituições que as abrigam. O projeto é uma coleção dentro de outra coleção (a de obras do Museu), e a figura do Colecionador, de certa forma, emula o papel desempenhado pela instituição museológica na seleção do que vai ou não fazer parte de seu acervo. As categorias em que estão organizadas as imagens são uma espécie de “texto de apoio”, são como pistas para possíveis maneiras de como o espectador pode se relacionar com a coleção.

Desde sua concepção, *Mabe Bethônico e o Colecionador* é desafiador, começando por sua “leitura”, que não é propriamente confortável. É um projeto tem foco nas possibilidades ficcionais dos documentos, e isso, somado a sua

possibilidade de permanente mutação, convida a refletir sobre a natureza do objeto de arte e seu comportamento dentro de uma instituição. Através do recurso da coleção, o obra escreve uma história alternativa para as imagens que a compõe e dialoga também com o papel que a instituição tem no registro histórico dentro do campo das artes.

Segundo Walter Benjamin (2009), o ato de colecionar significa trazer para perto de si algo que tem um lugar e uma existência específica. Esse deslocamento que a coleção promove apaga as referências temporais e o contexto em que a imagem estava inscrita inicialmente. Dessa forma, cria novas associações na justaposição de imagens de diferentes origens e conteúdos. E essas novas possibilidades de leitura se dão em forma de teia, que se desdobra infinitamente, assim como se multiplicam as possibilidades de como explorar o conteúdo da coleção.

O Colecionador é uma espécie de coletor compulsivo, como um sorvedor de imagens. Mas, conforme Elisa Campos (2002), as operações de observar, recortar, classificar e guardar, nesse caso,

*não correspondem, no entanto, à rigidez do trabalho do arquivista para quem o limite de variantes é necessário para racionalizar as opções de consulta, o Colecionador é mais flexível, movediço, tecendo suas tramas temáticas, permitindo-se voltar atrás para rever e reclassificar uma seqüência que, de repente, saltou-lhe aos olhos (Campos, 2002).*

Essas imagens, distanciadas de suas funções originárias, também fazem com que a coleção sejam a antítese do consumo. Ou seja, quando o Colecionador toma posse de uma imagem e a traz para coleção, ele também a desloca de sua condição de mera possessão e a coloca à disposição de uma nova rede de conexões e correspondências. A imagem é testemunha de seu uso para a comunicação massiva mas, fora de seu contexto e também compulsivamente acumulada, ela reencontra sua eficácia.

Colecionar é guardar para poder em outro momento lançar um novo olhar sobre o que se guardou. E a medida que a coleção cresce, cada olhar é novo, e é modificado pelas novas relações que se pode fazer. Assim, através da apropriação e deslocamento dessas imagens, a coleção ajuda também a dar conta e explicitar como a proliferação de imagens veiculadas pelos meios de comunicação ilustram nosso imaginário contemporâneo.

## **2. Imaginário e memória**

“Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário” (Maffesoli, 2001). O imaginário é uma construção histórica de um grupo, país ou comunidade, e é



**Figura 3** – On Kawara, *Date Paintings* (em andamento desde os anos 1960).



**Figura 4** – On Kawara, *Date Paintings* (em andamento desde os anos 1960).

ele quem determina a existência de determinados conjuntos de imagens. E ele é alimentado pela tecnologia, já que as imagens só existem através da técnica. Para Maffesoli, o criador (ou o artista) só é criador se ele consegue captar o que circula na sociedade. E as tecnologias de comunicação (como os jornais, por exemplo) auxiliam imensamente nesse processo, uma vez que o ‘imaginário, enquanto comunhão, é comunicação.’

E qual sentido de se colecionar imagem em um mundo onde cada vez mais elas têm um caráter efêmero (e tão abundante que beira a exaustão)? Em *The man who never threw anything away* (1989), Ilya Kabakov lança um olhar sobre essa questão, também através de um personagem, o homem que nunca jogou nada fora. Kabakov diz que privar-se desses ‘testemunhos’ seria privar-nos de nossa própria memória. Na memória, todas as coisas tem igual importância e as conexões entre os pontos relacionados a nossas recordações compreendem toda história de nossa vida. Se nos privássemos de todos os objetos que acionam essas memórias, seria como eliminar todo o passado e, num certo sentido, deixar de existir.

Na série de trabalhos intitulada *Date Paintings* (Figuras 3 e 4), o artista japonês On Kawara pinta sobre telas de tamanhos pré-determinados a data do dia em que está executando a pintura. Ele segue algumas regras, e uma delas é que a tela precisa ser começada e finalizada no mesmo dia. Depois, é acondicionada em uma caixa de papelão feita à mão juntamente com um recorte de jornal do local onde Kawara estava naquele dia. As *Date Paintings* questionam sobre o tempo e o registro de sua passagem – e o recorte de jornal funciona como um documento, um testemunho do dia em que cada pintura foi executada. Além disso, nos oferece mais uma imagem representativa daquele momento.

Cláudia Maria Perrone e Selda Engelman, no artigo “O Colecionador de memórias” (2005), afirmam que



*Podemos estabelecer um olhar póstumo sobre o nosso presente e, assim, adivinhar o que está sendo criado todo o dia como memória afetiva e sensibilidade. A coleção e o colecionador constituem um jogo de concentração e dispersão de fragmentos-objetos, uma obra inacabada e inacabável, um labirinto com milhares de passagens que constituem as incursões críticas do colecionador* (Perrone & Engelman, 2005).

Assim, *Mabe Bethônico e o Colecionador* lança o olhar sobre o que estamos criando como memória no dia-a-dia, mas propõe um movimento para além do simples olhar para as imagens que chegam a nós. Nos rerepresenta esses recortes do cotidiano e nos permite vê-los como novos e criarmos, nós mesmos, novas vias de aproximação, novas histórias a que elas possam pertencer, sem deixar de ser um testemunho contundente do imaginário de onde elas emergem.

### Conclusão

*Mabe Bethônico e o Colecionador* é uma coleção dinâmica, que lança um olhar resignificador sobre as imagens que são geradas compulsivamente pelas mídias de comunicação. Cada espectador que entra em contato com o trabalho reaviva suas memórias pessoais, enquanto se relaciona e resignifica a coleção de imagens. Portanto, podemos dizer que essa coleção é investida de desejos de construção e de reconstrução de memória, e reverte o valor de uso das imagens para além da efemeridade do pronto-consumo, permitindo transformá-las em novos objetos de interesse e permitindo também que possamos fazer leituras mais ricas e pessoais.

### Referências

- Campos, Elisa (2002) *Mabe Bethônico*. [Consult. 2012-01-18]. Disponível em [http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news\\_002.html](http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_002.html)
- Chiarelli, Tadeu (2002) *Catálogo da exposição Apropriações/Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural.
- Cooke Lynne. *On Kawara*. [Consult. 2012-01-18]. Disponível em <http://www.diacycenter.org/exhibitions/introduction/86>
- Kabakov, Ilya (1989) *The man who never threw anything away*. In: *Ilya Kabakov: Ten Characters*. London: Institute of Contemporary Arts. ISBN: 9780905263472.
- Maffesoli, Michel (2001) *O imaginário é uma realidade (entrevista)*. Porto Alegre: Revista FAMECOS n° 15.
- Perrone, Cláudia Maria & Engelman, Selda (2005) *O colecionador de memórias*. Porto Alegre: Revista Episteme, n° 20.

# Miguel Rio Branco: tempo, arte e documento

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES

Brasil, fotografia documental. Professora de fotografia na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisadora. Mestrado e doutorado na Faculdade de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduação na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** O artigo tem como foco a trajetória fotográfica e artística de Miguel Rio Branco (nasceu em Las Palmas, nas ilhas Canárias, em 1946). O livro *Silent Book* (1997), um livro sem palavras, foi eleito para se pensar acerca das relações que Miguel Rio Branco estabelece em seu trabalho entre o tempo, o documento e o universo da arte. Imagens barrocas com foco no lixo, prostíbulos e academias de boxe decadentes esgarçam o tecido do documento fotográfico, refletem sobre o tempo e adentram o universo da arte. Rouillé (2009), Dubois (1998) e Sousa (2004) darão suporte a esta reflexão. Finalizando, julga-se encontrar nessas imagens e em seus encadeamentos a explicitação do conceito de imagem cristal (Deleuze, 2005; Fatorelli, 2003). Miguel Rio Branco vive e trabalha no Rio de Janeiro; algumas das imagens que compõem o livro podem ser vistas em [www.miguelriobranco.com.br](http://www.miguelriobranco.com.br). **Palavras chave:** fotografia, documento, arte, tempo, Miguel Rio Branco.

**Title:** *Miguel Rio Branco: time, art and document*

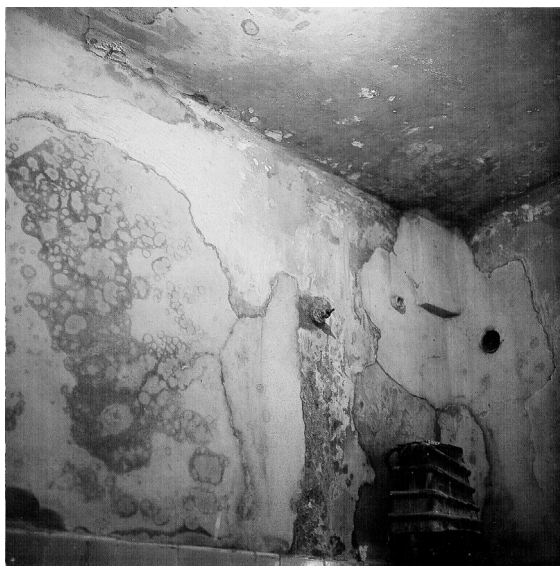
**Abstract:** This article focuses on Miguel Rio Branco's (born in Las Palmas, Canary Islands, 1946) photographic and artistic path. The *Silent Book* (1997), a wordless book, was chosen to think about the relations that Miguel Rio Branco establishes in his work between time, document and the artistic universe. Baroque images that focus on garbage, brothels and decadent boxing gyms fray the photographic document tissue, reflect time and enter the artistic universe. Rouillé (2009), Dubois (1998) and Sousa (2004) will support this reflection. To finish, it is hoped to find in these images and its catenation, an explanation of the crystal image concept (Deleuze, 2005; Fatorelli, 2003). Miguel Rio Branco currently lives and works in Rio de Janeiro. Some of the images in the book may be seen in [www.miguelriobranco.com.br](http://www.miguelriobranco.com.br). **Keywords:** photography, document, art, time, Miguel Rio Branco.

## Introdução

Como proposto no resumo deste artigo tem-se como foco a trajetória fotográfica e artística de Miguel Rio Branco. O livro *Silent Book* (1997), um livro sem palavras, que reúne alguns trabalhos fotográficos do artista, é eleito para se pensar acerca das relações que Miguel Rio Branco estabelece entre o tempo (como aquilo que escoo e marca), o documento e o universo da arte em seu trabalho. Imagens de estilo barroco com foco no lixo, prostíbulos e academias de boxe decadentes esgarçam o tecido do documento fotográfico, refletem sobre o tempo e adentram o universo da arte. A partir de classificação proposta por Rouillé (2009) entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas buscar-se-á apresentar o percurso das imagens produzidas por Miguel Rio Branco, do documento à matéria de expressão artística. Os conceitos de ícone, índice e símbolo trabalhados por Dubois (1998) a partir de Pierce auxiliam na construção da proposta. Sousa (2004) e suas reflexões sobre a fotografia documental completam o quadro. Finalizando, julga-se encontrar nessas imagens e seus encadeamentos a explicitação do conceito de imagem cristal (Deleuze, 2005; Fatorelli, 2003).

Miguel Rio Branco, espanhol de nascimento mas cidadão do mundo, nasceu em 1946, período em que as regras do fazer fotodocumental começavam a ser mudadas (Sousa, 2004). Filho de diplomata, teve sua infância dividida entre Espanha, Argentina, Portugal, Brasil, Suíça e Estados Unidos. Seu envolvimento com as imagens começou com o desenho e a pintura, nos anos 60, na Suíça. Em 1966, estudou no *New York Institute of Photography*. Em 1968 estudou na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro, Brasil. Artista multimídia, no início dos anos setenta começou a trabalhar como fotógrafo e diretor de fotografia de cinema (filmes experimentais) nos Estados Unidos. A partir de 1972, passou a expor seus trabalhos de fotografia e cinema. É correspondente da Agência francesa Magnum desde os anos oitenta.

Considera-se importante ressaltar o trânsito de Miguel Rio Branco entre pintura, fotografia e cinema. Esse trânsito deixa marcas em seu trabalho fotográfico: as imagens expostas no livro apresentado ganham sentidos novos que são proporcionados pela edição e montagem feita pelo artista (herança do cinema), ultrapassando o dado pela mera referência fotográfica; soma-se a isso a dramática paleta cromática de Miguel Rio Branco, herdada de sua pintura. Em tempo, a ausência de um texto que acompanhe as imagens ressalta o caráter dialógico de seu trabalho; o espectador é instado a participar da construção da narrativa visual, sempre instável, ambígua. Tais características poderão ser constatadas no prosseguimento do artigo.



**Figura 1** – Fotografia de Miguel Rio Branco, *Silent Book*, 1997.

### **1. Do documento à matéria artística**

Miguel Rio Branco possui no campo da arte-fotografia, a fotografia praticada pelos artistas, uma herança documental. As imagens apresentadas no livro *Silent Book* são tributárias dessa herança. Entretanto, Miguel escapa dessa classificação que, historicamente, considera a fotografia uma cópia fiel do mundo; um ícone, como diria Dubois (1998) ao utilizar a teoria dos signos de Pierce para caracterizar a imagem fotográfica. Essa característica marcou o fazer documental até os anos cinquenta do século XX. Entre as décadas de 1940 e 1960, um discurso desconstrutor, oriundo de diferentes áreas do saber, agiria sobre a leitura das imagens fotográficas. A fotografia passaria a ser vista como transformadora do real, provocando “efeitos de real”. Esta segunda posição, segundo Dubois (1998), corresponde, na teoria dos signos de Pierce, ao símbolo, aquele que possui com seu referente uma relação arbitrária. Ou seja, a fotografia é, para essa corrente, um conjunto de códigos (social, cultural, estético entre outros) a serem decifrados. O trabalho de Miguel Rio Branco como fotógrafo documentarista parece ter uma relação mais próxima com essa segunda corrente epistemológica, que acredita na presença da subjetividade do fotógrafo na construção/composição do real. Seu trabalho também encontra eco na terceira posição epistemológica defendida por Dubois, que vê a fotografia como traço de um real, sem, contudo, a ‘obsessão do ilusionismo mimético’ (1998:

53). Índice, ícone e símbolo perfazem uma hierarquia: primeiro a fotografia é índice, traço de um real, depois ela é um ícone, semelhança, e por fim, símbolo, adquire sentido. O trabalho documental de Miguel Rio Branco mescla as três posições, ressaltando o caráter simbólico da imagem. Como coloca Sousa,

*A fronteira entre o documento, no sentido originário do termo, e a arte estreita-se e esbate-se nesses casos. Os novos documentaristas desenvolvem mais comentários visuais sobre o mundo do que geram notícias visuais sobre esse mesmo mundo* (Sousa, 2004: 176).

Então, o caráter indicial das imagens é o ponto de partida de Miguel Rio Branco na construção de sua narrativa visual, sem, contudo absolutizá-lo, a iconicidade é intuída e o sentido se faz na apresentação dessa narrativa. Suas imagens assinalam a autoria, trazem para dentro do quadro fotográfico os materiais, referentes incorpórais, que vão além dos detalhes técnicos da tomada de imagem e que incluem a vivência do fotógrafo, suas percepções, sentimentos e desejos:

*Um fragmento de vida, reminiscências de lugares, pessoas, tempo passado e presente, palavras trocadas, uma atmosfera de cheiros, cores, sabores, sons: um tecido frágil que tende a se desfazer se chegarmos perto demais e cuja consistência é a fluidez”* (Cauquelin, 2008: 2).

Pode-se dizer então que o trabalho documental de Miguel Rio Branco se qualifica como fotografia expressão, aquela praticada pelos fotógrafos, no dizer do teórico francês André Rouillé (2009), que nega a certeza do discurso referencial, sendo uma resposta à crise que assola a imagem documental no contemporâneo. Esse modo de fazer adere ao discurso do múltiplo, do híbrido potencializando a outra parte da imagem fotográfica, aquela que não se esgota na referência. Mas a arte-fotografia, aquela praticada pelos artistas, onde a imagem fotográfica descolada do papel de documento do mundo adquire a função de matéria para a arte (Rouillé, 2009), é o novo lugar das imagens de Rio Branco no livro *Silent Book*.

## **2. *Silent Book***

*Silent Book* (1997), um livro sem palavras cuja narrativa se constrói no encaideamento das imagens, reúne parte do trabalho fotodocumental expressivo de Miguel Rio Branco, desenvolvido em diferentes cidades do mundo durante a década de 1990. Produzidas para representar a realidade, essas imagens, infleís



**Figura 2** – Fotografia de Miguel Rio Branco, *Silent Book*, 1997.

**Figura 3** – Miguel Rio Branco, *Silent Book*, 1997.

a sua origem, possuem uma potência ficcional não descartada pelo artista. Ao migrarem para o livro, em novos arranjos produzidos na edição e montagem, as imagens transformam-se em matéria artística. O novo encadeamento proposto, cuja paginação se faz quase sempre em dípticos (quando aberto, duas imagens são vistas em conjunto), não é aleatório: o artista constrói com ele poemas visuais, propõe sua temática. Novas realidades de forte teor existencial emergem como num palimpsesto. Imagens de boxeadores, prostitutas, objetos descartados, animais, circos e lugares abandonados permeiam as 98 páginas que compõem o livro (o livro pode ser visualizado em: [http://www.miguelriobranco.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Tipo=1#](http://www.miguelriobranco.com.br/portu/comercio.asp?flg_Tipo=1#)). Pungentes, falam de dor, de medos, de morte, dos socialmente excluídos. No passar das páginas, é possível perceber a temática recorrente da finitude; ligada ao tempo que escoia e marca, está presente de modo incontornável no trabalho: nos corpos, espaços e objetos apresentados como dejetos. Tudo é deterioração, o avesso do mundo do simulacro. Nas imagens a seguir (figura 1 e 2), paginadas lado a lado (díptico) no livro, pode-se observar o tempo que escoia e marca nas manchas das paredes, bem como a paleta cromática do artista, feita de cores saturadas, num claro-escuro que aumenta a carga dramática das imagens lembrando a atmosfera barroca (figura 1).

Na segunda imagem (figura 2) observa-se a sobreposição e a montagem, fazendo ressaltar o permear dos corpos do homem e de seu entorno: espelhos desgastados em primeiro plano por sobre imagem de fundo de um boxeador, cujas mãos enfaixadas seguram as cordas de um ringue, o fundo da imagem é negro. A presença do tempo recobre a imagem, a dor da existência embaça o olhar (do boxeador e do leitor da imagem).

Nas duas imagens a seguir (figuras 3 e 4), mais uma vez um díptico, um novo encadear de imagens na construção deste poema visual que é *Silent Book*. Nelas, a questão do tempo se mostra através dos corpos borrados, tornados espectros por um tempo avassalador. Na academia de boxe decadente, ambas as imagens falam da impermanência, do anonimato daqueles considerados excedentes pelo sistema capitalista contemporâneo - contrapartida da sociedade hedonista e narcísica, a outra face do narcisismo contemporâneo, dado não serem suficientemente brancos, bonitos, ricos e civilizados.

Fatorelli (2003), teórico e fotógrafo brasileiro, qualifica imagens como essas produzidas por Miguel Rio Branco de imagem-cristal. Na construção dessa ideia, o autor tem como base o conceito deleuziano de imagem-cristal (Deleuze, 2005) e como critério a relação variável das imagens com o tempo e o espaço. Seriam imagens fotográficas onde a subserviência à referência não é o que predomina (presentes principalmente no universo da arte), possuidoras que são de realidades que não se confundem com ela. Segundo o autor,



**Figura 4** – Fotografia de Miguel Rio Branco, *Silent Book*, 1997.

*autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos* (Fatorelli, 2003: 33).

Essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Provocam a suspensão do aqui e agora possibilitando nexos com um imaterial, “uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (Idem). A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores.

### **Conclusão**

Ao concluir este artigo, considera-se importante ressaltar a característica multimidiática do artista Miguel Rio Branco. Para ele, o meio parece não ser o que importa, mas sim as temáticas e o modo como elas são trabalhadas. Nas imagens fotográficas do artista, foco deste trabalho, há uma busca de



transcendência do real para ascender a níveis simbólicos. Através da luz, da cor (ou de sua ausência) e de seus personagens, Miguel Rio Branco faz um convite a quem observa seu trabalho para uma viagem poética e transformadora, aliás, como deve ser toda Arte.

### **Referências**

Cauquelin, Anne (2008) *Frequentar os Incorporais. Contribuições a uma Teoria da Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 9788599102749.  
Dubois, Philippe (1998) *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papyrus. ISBN: 9788530802462.  
Fatorelli, Antonio (2003) *Fotografia e Viagem*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara. ISBN: 9788573163230.  
Gilles, Deleuze (2005) *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 9788511220285.

*Miguel Rio Branco* [Consult. 2011-12-11]. Disponível em <http://www.miguelriobranco.com.br>  
Rio Branco, Miguel (1997) *Silent Book*. São Paulo: Cosac Naif. ISBN: 9788586374210.  
Rouillé, Andre (2009) *A Fotografia. Entre Documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac. ISBN: 9788573598766.  
Sousa, Jorge Pedro (2004) *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó/Florianópolis: Letras Contemporânea. ISBN: 9788585775551.

# As narrativas verbivisuais de Valêncio Xavier

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Brasil, artista visual, curador independente e professor no bacharelado em História da Arte da UFRGS (Porto Alegre-RS) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (Santa Maria-RS). Doutor em Artes Visuais - Poéticas Visuais (UFRGS) com estágio na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (2002). Mestre em Artes Visuais - Poéticas Visuais (UFRGS). Bacharelado em Artes Plásticas Habilitação Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo apresenta o artista brasileiro Valêncio Xavier Niculitcheff (São Paulo, 1933), destacando sua excelência conceitual, a habilidade construtiva e a capacidade de aliciamento de sua obra híbrida, que articula, com maestria e habilidade, características como a narrabilidade, a ficcionalização e o documental, inserindo-o na tradição de artistas/autores que articulam literatura e artes visuais em narrativas que podemos classificar como verbivisuais.

**Palavras chave:** Valêncio Xavier, narrativa visual, arte contemporânea.

**Title:** *The Valêncio Xavier's verb-visual narratives*

**Abstract:** This paper presents the Brazilian writer Xavier Valêncio Niculitcheff (São Paulo, 1933), highlighting his conceptual excellence, constructive ability and grooming capacity of his work, with hybrid features, which articulates wonderfully characteristics such as narrative, fictionalization and documentary aspect, including him in the tradition of artists/authors that articulate literature and visual arts into narratives that we can classify as verb-visual.

**Keywords:** Valêncio Xavier, visual narratives, contemporary art.

“Valêncio Xavier não tem três metros de altura, pinos saltando das têmporas nem a pele esverdeada. Mas entre os apelidos que já recebeu em 65 anos de vida, um de seus favoritos é ‘Frankenstein de Curitiba.’” (Machado, 1999: 1) A inusitada apresentação de Cassiano Machado chama a atenção do leitor para as características atribuídas a Xavier, mais especificamente a sua obra, que foge as classificações tradicionais, não se enquadrando em qualquer dos gêneros canônicos, seja na literatura, seja nas artes visuais. É precisamente essa característica de hibridismo que nos atrai na obra do artista, e sobre a qual nos deteremos.

Cassiano Machado escreveu que “o autor apresenta uma espécie bem-acabada do gênero *narrativa visual*”. Décio Pignatari, na mesma matéria, propõe que

por narrativa visual devemos entender “a arte de contar uma história promovendo a interação constante de ilustrações e texto” e ainda que a “narrativa visual é muito nova no mundo; Valêncio é o pioneiro no mundo todo”. Se isso não define o gênero tem ao menos o mérito de registrar o nome da coisa – narrativa visual. Se esta tentativa de definição pode ser aplicada às histórias em quadrinhos e a outros experimentos de narração seqüencial, ela cabe melhor a uma obra que tem por características um acentuado caráter plástico, a par de uma eficiente narrativa.

Em *O Mez da Grippe* (Figura 1), obra que Valêncio Xavier classifica como *novella*, são articuladas imagens de origens diversas com textos apropriados e outros do próprio artista. Esta complexa narrativa tem vários níveis ou várias estórias nas quais são narradas, ao mesmo tempo, a aparição e a evolução da Gripe Espanhola na cidade de Curitiba, nos meses de outubro a dezembro de 1918; os relatórios oficiais públicos e secretos; as notas da imprensa (e todo o processo de ocultamento do problema pelas autoridades sanitárias); o final da Primeira Grande Guerra e sua repercussão internacional e local; um movimento pró-alemão, promovido por descendentes de origem germânica na cidade de Curitiba e a conseqüente repressão pelas autoridades; a evolução dos dramas locais através das notas fúnebres; a vida cotidiana da cidade através de suas notas policiais e acontecimentos mundanos; um homem que se aproveita de sua condição de médico para seduzir e possuir diversas mulheres; o depoimento de uma sobrevivente da peste em 1976; reclames etc.

Uma narrativa de uma amplitude quase imensurável, em suas reduzidas 73 páginas, da vida da provinciana Curitiba, tornada possível graças à utilização de recortes de jornais, ilustrações e fotografias antigas, interpoladas com textos do próprio autor.

A questão da narrativa pictórica, que ocupou artistas e estudiosos por tanto tempo, aparentemente foi equacionada com o declínio da pintura histórica no século XIX e sua substituição por outras modalidades narrativas, como o cinema e a fotografia. A evolução da questão das narrativas nas artes plásticas, segundo Marc Jimenez, encontrou seu prolongamento já no século XX, na “idéia de certos partidários do modernismo artístico” (Jimenez, 1999: 101) como Clement Greenberg. Sem nos determos na evolução posterior da questão, enfatizamos aqui o aspecto mais notável desse processo, ou seja, a idéia da convergência das artes como a característica fundamental da arte do período. As aproximações e os intercâmbios entre as práticas artísticas, além de abolir as fronteiras, abandona a necessidade de classificar, de ordenar, de “administrar o domínio do imaginário e do sensível”. Interrogamos o mesmo autor se não se estaria sonhando com uma “polissensorialidade” que reatasse, de forma nostálgica, com “a obra de arte total” e se esforçasse por unificar a esfera estética?”

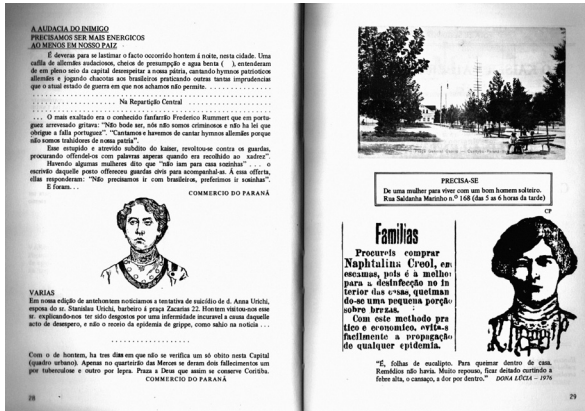
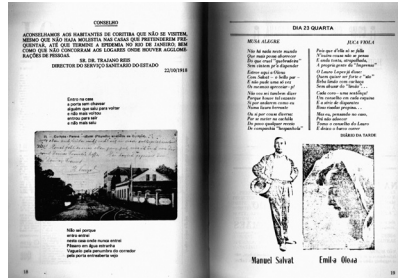
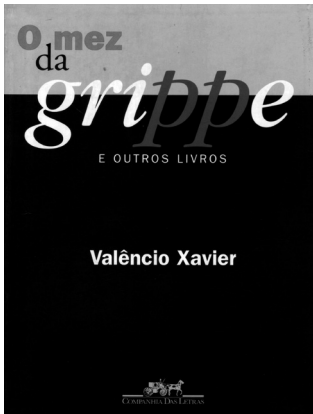


Figura 1 – Valêncio Xavier. *O Mez da Gripe*, capa e duas páginas duplas. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

(Jimenez, 1999: 103). Também tratando da questão da condição pós-moderna das artes, o crítico Adriano Pedrosa afirma que “uma das contribuições mais notáveis do pensamento e da prática pós-modernos foi a de subverter e colapsar as modernas categorias que segmentavam as linguagens estéticas – pintura e escultura, nas artes visuais; documentário e ficção, no cinema; crítica e ficção, na literatura” (Pedrosa, 1996: 20-21).

Outro aspecto a ser considerado, na análise da obra de Xavier, é a importância dos documentos na sua constituição. Se documento é, conforme o dicionário, algo que serve de prova, para a historiografia contemporânea, documento é a “expressão de toda e qualquer manifestação humana, como por exemplo, objetos, paisagens, signos etc., além de documentos escritos” (Vieira, 2000:

74). A ênfase que é dada à questão da prova é marca do caráter de realidade que o documento deve ter. Numa artista como Sophie Calle (Paris, 1953), por exemplo, o que observamos é que seus documentos são, a princípio, verdadeiros. Só a princípio, pois quando sabemos como eles foram feitos, temos a real dimensão de sua veracidade. No caso de Valêncio Xavier, ao invés de fabricação temos documentos originais, que mantêm sua verdade e valor informativos, recontextualizados para o discurso artístico, o que nos leva a considerá-los inválidos enquanto documentos, pois não correspondem estritamente à verdade que (teoricamente) ele atestam. No caso de Valêncio Xavier, observamos que ele parte do princípio de dar destaque a veracidade das informações documentais utilizadas.

Tratando da questão das narrativas pictóricas no *Nouveau Réalisme*, Jean-Luc Chalumeau informa que estes artistas utilizaram-se de meios e recursos oriundos da história em quadrinhos, da fotonovela, de imagens publicitárias etc., todas com características narrativas bastante acentuadas. Mas a narração pictórica praticada por eles tornou-se fragmentária e de leitura árdua, pois “os pintores não se dedicaram senão raramente à missão de contar diretamente uma história [e] trata-se sobretudo de um ‘tecido narrativo’ mais do que de um desenvolvimento preciso.” (Chalumeau, 1981: 157). Como contribuição mais importante da arte do período, Chalumeau destaca a introdução da dimensão temporal. Se essa característica esteve presente nas artes plásticas em outros períodos, conforme podemos constatar nas análises efetivadas por Nelson Goodman (em *Of Mind and Other Matters*, 1984), ela abandonou o palco no século XIX e, a produção moderna vai enfatizar o aspecto espacial em detrimento do temporal.

Jacques Aumont afirmou que a questão da narrativa está ligada à questão da imagem e de como esta imagem pode conter uma narrativa, implicando, obrigatoriamente, na reflexão sobre a questão do tempo, pois “se a narrativa é um ato temporal, como pode inscrever-se na imagem se ela não é temporalizada? E, se ela o for, qual é a relação entre o tempo da narração e o tempo da imagem?” (Aumont, 1993: 244) A relação entre o dizer (verbal) com o mostrar (mimético), encaminha nossa reflexão para a ação de mostrar ou narrabilidade, ou seja, a possibilidade de narrar por “mostração”, que é, em última instância, a retomada de uma forma de expressão plástica histórica do universo erudito, conforme Goodman, unida a formas que hoje fazem parte do universo das culturas midiáticas.

A obra de Valêncio Xavier pode ser colocada no universo híbrido dos escritores e poetas que, em meados do século XX, promoveram a interação entre literatura e artes visuais. Dentre estes podemos enumerar o *Un Coup de Dés*, poema fundador de uma nova estética litero-visual, de Stephané Mallarmé; *Bruges*, *La Morte*, romance com imagens, de Georges Rodenbach; os *Calligrammes*, de Guillaume Apollinaire e, a *Nadja*, narrativa com imagens, de André Breton. São

obras nas quais seus autores/artistas, ao articularem imagens e textos, promoveram a integração entre literatura e artes visuais, equação impossível de ser pensada anteriormente, pois eram áreas separadas em dois universos distintos: literatura e ilustração.

Valêncio Xavier produz narrativas verbivisuais, gênero híbrido de visualidade e narração, que transitam confortavelmente no estreito limite entre documentário e ficção. Uma obra palpitante, resultado da insuperável capacidade de seu autor de transmutar um material que, nas mãos de outro, teriam o efeito sonífero de um relatório. Esta capacidade de injetar emoção, ou melhor, de fazer pulsar a emoção contida nos documentos, é um dos dados que diferencia as construções verbivisuais de Valêncio Xavier da simples reedição de documentos ou da simples ilustração.

A semelhança dos procedimentos criativos com outros artistas visuais, a abolição das divisórias de gêneros e áreas, a associação de materiais heterogêneos e, finalmente, a capacidade “de ordenar, de administrar o domínio do imaginário e do sensível” (Jimenez, 1999: 103), nos possibilita inserir a obra de Valêncio Xavier no universo expandido das artes visuais contemporâneas. Uma obra que, pelo seu resultado híbrido, alcança aquela polissensorialidade pretendida por Jimenez, que consegue unificar a esfera estética.

### Referências

- Aumont, Jacques (1993) *A Imagem*. SP: Papirus.
- Chalumeau, Jean-Luc (1981) *Lectures de l'art*. Paris: Chêne/Hachette. Consultado na tradução francesa *L'Art en Théorie et en Action*. Paris: Éditions de L'Éclat, (edição que apresenta a tradução dos dois primeiros capítulos do livro citado).
- Gomes, Paulo César Ribeiro (2003) *Comentários: alterações e derivas da narrativa em artes visuais* (Tese de doutoramento em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Goodman, Nelson (1984) *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Jimenez, Marc (1999) *O que é a estética?* São Leopoldo, RS: Editora Unisinos.
- Machado, Cassiano Elek (1999) *Frankenstein de Curitiba mostra nova cria literária*. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, 4º caderno, página 1, São Paulo, sábado, 20 de março.
- Pedrosa, Adriano (1996) *O lugar da arte brasileira contemporânea em tempos de multiculturalismo*. São Paulo: Eventual 2, Outubro, p.20-21.
- Vieira, Maria do Pilar de Araújo *et alii* (2000) *A Pesquisa em História*. SP: Editora Ática.
- Xavier, Valêncio (1998) *O Mez da Grippee outros livros*. SP: Companhia das Letras.

# Zona zero. Un itinerari a través d'obres de Francesc Torres I de The Atlas Group

JORDI MORELL I ROVIRA

España, artista visual e professor no departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universitat de Barcelona.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resum:** Utilitzant com a leitmotiv el terme 'Zona zero' i aprofitant la recent inauguració del Memorial en el 10è aniversari de l'11/S a NY, es revisiten obres de Francesc Torres i de Walid Raad, les quals plantegen interessos comuns des de contextos singulars. Les obres parlen de guerra, de conflictes que recauen sobre l'arquitectura i la població i com es construeix la memòria individual i col·lectiva.

**Palares clau:** Zona zero, conflictes, memòria, Francesc Torres, The Atlas Group.

**Title:** *Ground Zero. A journey through the artwork of Francesc Torres and the Atlas Group.*

**Abstract:** Using as leitmotiv 'Ground Zero', and taking advantage of the recent opening of the Memorial on the 10th anniversary of September 11 in NY, we revisit artworks from Francesc Torres and Walid Raad. They present common interests from singular contexts. Artworks talk about war, conflicts affecting architecture and population and also how we build individual and collective memory.

**Keywords:** Mabe Bethônico, Mabe Bethônico and the Collector, collection, imaginary.

## Introducció

*Zona zero* (*Ground Zero*) identifica a escala global l'espai devastat pels atacs de l'11 de setembre de 2001 a les Torres Bessones de Nova York. L'origen del terme però, rau en el desenvolupament de la bomba atòmica (*Manhattan Project*) durant els assajos previs als primers atacs amb aquesta arma a Hiroshima i Nagasaki (1945). Sovint ha denominat l'epicentre geogràfic o conceptual de desastres. En referència a terratrèmols, epidèmies i altres catàstrofes, la *zona zero*, senyala el punt amb major dany o destrucció: quan més ens allunyem d'aquest punt central, l'impacte i el dany és menys evident.



**Figura 1** – Francesc Torres, *Dark is the room where we sleep* (2007). Font: F. Torres

Revisant treballs dels artistes Francesc Torres (Barcelona, 1948) i Walid Raad (Chbanieh, Líban, 1967), fundador del projecte The Atlas Group, es proposa un itinerari que pretén revisar els seus posicionaments artístics i personals vers conflictes, les seves reflexions sobre el paper de la memòria i la documentació d'aconteixements històrics. Dos artistes singulars de contextos bastants allunyats -tanmateix amb part de la seva trajectòria des dels Estats Units- però amb preocupacions similars com la guerra, la memòria col·lectiva i individual, l'arxiu i el contra-arxiu d'ús polític, i la investigació de les seves fonts.

### 1. Burgos i NY

Per Torres la guerra és inherent a la condició humana. Es pren com a punts del recorregut dos dels seus treballs: *Dark is the room where we sleep* (2007) (Figura 1) i *Memòria fragmentada. 11-S NY* (2011) (Figura 2). En elles s'hi entreveu la línia de treball iniciada a finals dels 70 que perseguia 'posar l'estètica en comunió amb un projecte ètic' (Marí, 2008: 15). Aquesta comunió la podem constatar per mitjà dels seus escrits, on el seu esperit compromès i combatiu es posa clarament de manifest.

A finals dels anys 90, Torres s'interessa per eliminar la distància entre les seves preocupacions com a ciutadà i com a artista (Torres, 2007: 176). Inicia un nou projecte en el que no abandona els continguts, en aquest cas l'exploració de la violenta història de la Guerra Civil Espanyola i del seu llegat, però sí que deixa de banda els formats expositius que l'havien acompanyat fins el moment



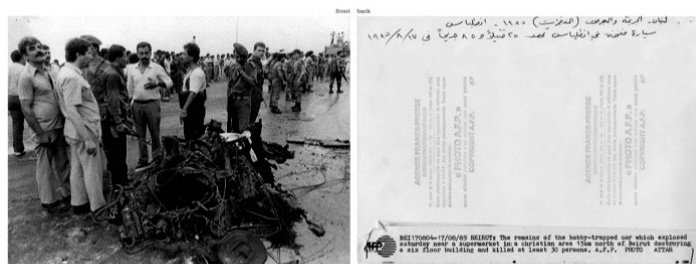
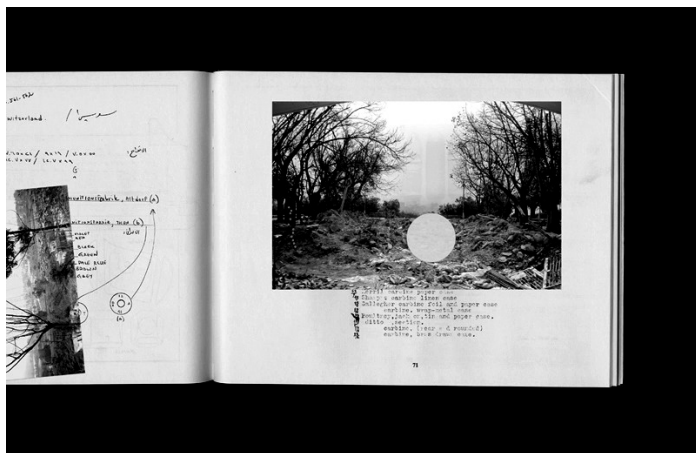


**Figura 2** – Francesc Torres, una de les imatges que forma part de *Memòria fragmentada*. 11-S NY (2011). Font: F. Torres.

i la premissa d’haver de fer art. Les constants barreres per part del govern de la Generalitat per dur a terme la recerca a Catalunya el van portar a replantejar l’actuació en una fossa comuna de represaliats civils a la província de Burgos (2004). L’excavació enceta una memòria que durant llargs anys romangué enterrada, tant metafòrica com físicament. Torres va documentar el dolorós procés de desenterrar, d’identificar les víctimes i de les reaccions de la comunitat de Villamayor de los Montes. Els relats dels familiars fan reparèixer els records del que va succeir i els seus desitjos frustrats durant dècades per a localitzar els cossos i donar-los-hi un enterrament digne. Les fotografies del procés d’excavació de la fossa comuna es recullen en el llibre publicat per Torres *Dark is the room where we sleep* (‘Oscura es la habitación donde dormimos’, Actar, 2007). Si bé a Burgos, Torres proposa traslladar l’espectador a les fonts del conflicte, a *Memòria fragmentada*. 11-S NY (2011), el seu darrer treball, l’artista és testimoni directe del conflicte. Aquest darrer, en format instal·lació, va ser presentat simultàniament a Barcelona, Londres, Madrid i Nova York coincidint amb el desè aniversari de l’atemptat a les Torres Bessones. L’artista va fotografiar l’Hangar 17 de l’aeroport JFK de Nova York per encàrrec del National September 11 Memorial & Museum. Aquest espai tancat al públic que serveix de magatzem temporal de les restes materials recuperades de la *Zona Zero*, es transforma en un ‘Museu d’Història Innatural’ per la seva singularitat, de gran poder visual i emocional (Torres, 2011).

## 2. Beirut

The Atlas Group és una fundació d’investigació imaginària establerta el 1999 a Beirut, per indagar i documentar la història contemporània del Líban,



Date: 17 August 1985  
 Photographer | Original Archive: Ajay | Pan-Nahal Research Center (Beirut, Lebanon)  
 Name on Back: Lebanon\_Crises\_Criminals (Explosions), 1985, Archive

The Atlas Group Archive 2012. This page is part of the book 'Zona zero' by Jordi Morell i Rovira. © 2012. All rights reserved.

**Figura 3** – Walid Raad, Detall d'una làmina del quadern *Let's be honest the weather helped* (1998). Font: The Atlas Group Archive.

**Figura 4** – Detall d'una làmina del quadern *My Neck Is Thinner Than a Hair*, (2003). Font: The Atlas Group Archive.

en concret per analitzar la censura i els conflictes de la guerra civil (1975-1991). Aquest col·lectiu artificial examina especialment els mecanismes de transformació de la informació en narració històrica, amb la dificultat que suposa corroborar les seves causes i veracitat (Guasch, 2011: 295).

El projecte és situa entre la ficció i la història, recuperant i arxivant situacions com fets aparentment banals i quotidians que habiten en la memòria dels qui els han viscut, malgrat que, paradoxalment, a vegades generen amnèsia col·lectiva. No recorre a imatges de la guerra, sinó del seu entorn físic i subjectiu,

fent ús d'imatges que no han esdevingut part de la història política ni social del Líban. De la mateixa manera, la guerra no segueix una història cronològica dels fets, sinó que es projecta mitjançant la interrelació, i sobretot concurrència dels actes. Crea històries que es troben en procés d'escriptura en lloc de ser relats únics i tancats (Guasch, 2011: 296).

A l'arxiu The Atlas Group, sota els documents classificats com a tipus A, o d'autoria coneguda, trobem el quadern de Raad *Let's be honest the weather helped* (1998) (Figura 3), que conté imatges fotogràfiques en blanc i negre intervingudes amb cercles de colors i notes de l'artista. Raad narra com després d'un bombardeig solia recollir bales i metralla incrustades a murs, cotxes i arbres. L'artista anotava amb precisió l'emplaçament de les troballes per fotografiar-lo. La imatge es convertia en un mapa amb punts de colors col·locats sobre els forats, colors que seguien fidelment el codi concebut per fabricants de diferents països per marcar els seus cartutxos i projectils. Després de 25 anys, s'adonà que en els quaderns havia catalogat els 23 països que havien armat o venut municions a les milícies i exèrcits que havien lluitat en el Líban.

La investigació sobre l'ús de cotxes bomba en les guerres del Líban dóna forma a una part important de l'arxiu del grup. La trobem, entre altres, a *My Neck Is Thinner Than A Hair* (2003-) (Figura 4), investigació en curs que pertany a l'arxiu tipus C, producció pròpia de The Atlas Group. Amb aquest projecte es vol examinar les múltiples dimensions de les guerres i investigar els esdeveniments públics i privats, els discursos, objectes i experiències al voltant dels 245 cotxes bomba que van ser detonats durant aquest període. I així, analitzar la dimensió sociològica, política, econòmica i psicològica de la guerra de guerrilles i el seu impacte catastròfic en la societat i en el barri on detonaven els cotxes.

Examinant aquests arxius es fa evident que el que es percep dels esdeveniments són il·lusions instantànies, moments en què un creu que està a l'interior de l'acció. És una metàfora del temps, de l'experiència de la història, de les simultaneïtat il·lusòria en tant que experiència real, actual (GUASCH, 2011: 296-297).

Raad, a partir del conflicte i la seva documentació, busca despertar un compromís de tipus emocional i polític entre el seu públic. L'empatia causada per aquestes obres i el significat obert de les imatges provoquen que funcionin més enllà del context polític del que es fa referència i trobin ressonàncies en les memòries privades dels espectadors.

## Conclusions

Els dos artistes es consideren producte d'una o varies guerres, ja sigui per conseqüència directa o indirecta. La guerra ha format part de les seves vides, model·lant la manera de veure el món, i donant contingut a gran part del seu treball

artístic. Les seves obres són com epicentres que senyalen un punt, una *zona zero*.

Sovint, a través de l'arxiu dipositen materials i registres que reflexen conflictes bèl·lics, processos sovint marcats per ruptures històriques. Mentre que Torres excava la terra, Raad col·lecciona ferralla, els dos estan captivats pels rastres.

Aprofitant les circumstàncies donades pel recent desè aniversari del 11/S i prenent com leitmotiv la *zona zero*, la qual remet a uns fets que formen part de la memòria col·lectiva, el terme evoca fàcilment al concepte d'*entretemps*. L'*entretemps* es troba en el període que ha viscut aquesta zona fins a arribar a la inauguració del tant esperat memorial. Malgrat que el procés de reconstrucció no culminarà fins que no s'alcï la Freedom Tower i quan el terme, que designa un espai devastat ja no hi tingui cabuda.

Durant els mesos d'estiu del 2011 a l'International Center of Photography de NY va tenir lloc una exposició que ens remet a la *zona zero* original, la de la bomba atòmica d'Hiroshima. *Hiroshima: Ground Zero 1945* mostra la desolació, destrucció i buit en 60 imatges. Les fotos van ser desclassificades en la dècada dels seixanta, abandonades i quasi destruïdes, fins que el 2006 se sumen a la col·lecció de l'ICP.

### Referències

- Atlas Group, The (1989-2004) *Raad Files*. [Consultat 2011-12-13] Quaderns. Disponible a <URL: <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>>
- Atlas Group, The (1989-2004) *The Thin Neck Files*. [Consultat 2011-12-13] Fotografies. Disponible a <URL: <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeAGP.html>>
- Barnett, Erin (com.) (2011) *Hiroshima: Ground zero 1945*. Exposició Nova York: International Center of Photography. [Consultat 2012-01-02] Full de sala. Disponible a <URL: <http://www.icp.org/museum/exhibitions/hiroshima-ground-zero-1945>>
- Guasch, Anna Maria (2011) *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-2539-9
- Mari, Bartomeu (com.) (2008) *Francesc Torres. Da Capo*. Catàleg exposició. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. ISBN: 978-84-89771-61-1
- Torres, Francesc (2007) "Si no puedes hacer nada, no deberías estar ahí" a Monegal, Antonio (comp.) (2007) *Política y (po)ética de las imágenes de Guerra*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 978-84-493-2058-3
- Torres, Francesc (2011) *Memoria fragmentada 11-S NY*. Artefactos en el Hangar 17. Exposició Madrid: CentroCentro. Palacio de Cibeles. [Consultat 2011-12-13] Full de sala. Disponible a <URL: [http://www.centrocentro.org/centro/exposicion\\_ficha/3>](http://www.centrocentro.org/centro/exposicion_ficha/3>)

# La casa: ficcionar la quotidianitat

MARTA NEGRE BUSÓ

Espanha, artista visual. Profesora do Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona (UB). Doctora en Bellas Artes, UB.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resum:** Els vídeos i les fotografies de Sarah Jones, Gregory Crewdson i Eija-Liisa Ahtila tenen com escenari la llar. Mitjançant l'escenificació i la teatralitat fabriquen històries fictícies, moltes vegades inversemblants o fantàstiques que evidencien problemàtiques pròpies de l'àmbit domèstic, fent palesa la influència de viure i créixer en un determinat entorn.

**Paraules clau:** art contemporani, fotografia, vídeo, ficció, quotidianitat.

**Title:** *The home: fictionalizing the daily life-*

**Abstract:** In different ways, the video art and photography of Sarah Jones, Gregory Crewdson and Eija-Liisa Ahtila all examine the subject of home. Their stage setting and use of theatrical elements create fictional narratives, often characterized by a heightened sense of the unreal or fantastic, which illustrate the conflicts inherent in domestic environments and the effects of living and growing in such an arena.

**Keywords:** contemporary art, photography, video art, fiction.

## Introducció

La llar és l'espai privat per excel·lència. El terme prové del llatí *lar, laris*, i es refereix als déus protectors que solien tenir les famílies damunt el fogar. La casa és el lloc on l'individu adquireix ús de raó i on comença a desenvolupar la identitat, iniciant les seves relacions socials i construint una personalitat, ja sigui per oposició, diferenciació o identificació amb les persones amb les quals habita (Echevarría, 1995: 51).

La noció actual de casa o família és relativament nova i té a veure amb l'aparició d'un sistema social que dona gran importància a la individualitat, instaurat amb el sorgiment de la burgesia a l'època moderna. Des d'aleshores es normalitza el tipus de vivenda actual organitzada en habitacions, i es consoliden

valors com la domesticitat, la intimitat, el confort o la família. La casa esdevé així un espai per a la felicitat, una estructura perfecte, que no deixa entreveure les divergències que es generen en el seu interior.

Les obres analitzades qüestionen el concepte de llar com a promesa de benestar. En elles l'habitatge no protegeix, sinó tot el contrari. Els conflictes i les situacions inversemblants fan entreveure les esclatxes en les quals s'assenta el model de societat actual. L'obsessió per la seguretat o les divergències generacionals són els principals temes que es tractaran.

### 1. Quan la casa no és un lloc segur

A la casa s'hi viu, però també és l'àmbit on un es guarda de les inclemències de l'exterior. La funció de refugi, la més ancestral de totes, té una gran vigència en l'actualitat. De fet, la garantia d'estabilitat és una de les preocupacions de l'home contemporani. En conseqüència, la recerca d'un entorn on res pugui trasbalsar, sustenta de retop la desconfiança en tot allò que pugui ésser desconegut. Aquests tema és recurrent en l'obra de Gregory Crewdson. El seu treball se centra en la prospecció fotogràfica que fa de les petites ciutats nordamericanes, provocant fets poc normals en el si d'una comunitat. En la sèrie *Hover* (1996-97) trobem situacions, capturades en blanc i negre que tenen lloc en l'exterior d'un barri residencial. Veiem, per exemple, una dona tombada al terra en una finca, amb tot de globus lligats al cos; com també, un home que estén parterres de gespa al mig del carrer. Igualment inquietants són les fotografies a color de la sèrie *Twilight* (1998-2002), on espais quotidians es veuen alterats per fenòmens estranys, de tal manera que dins una casa hi ha crescut un jardí o a l'interior d'una altra s'hi passeja un ós.

Els esdeveniments que mostra l'artista són una nafra per una societat tan obsessionada amb la seguretat. La reacció dels protagonistes és apàtica, com si aquests fets no els afectessin en absolut. Són personatges confrontats amb l'existència d'alguna cosa que no acaben de reconèixer: 'escenes de dislocació i dissociació' (Berg, 2005: 15). La llar ha deixat de ser, doncs, la cel·la protectora, la incomoditat i les forces ocultes l'han envaït. En la sèrie *Beneath the Roses* (2003-2005) (Figura 1 i 2), apareix un home observant absort el forat que hi ha al sòl de la seva estança o tanmateix, una parella jaient a l'exterior d'un habitacle: ara la casa ja no compleix la funció de resguard que se li atorgava.

Aquesta narrativa fotogràfica queda suspesa en el temps. Són fragments d'una imatgeria apropiada de la indústria cinematogràfica. L'artista parla de 'pel·lícules d'un sol frame' (Berg, 2005: 19), en les quals s'hi resumeixen mites de la cultura popular que parlen de les pors i els desitjos de la societat nordamericana: el temor a allò inconnegut, però també la curiositat pel que sigui sobrenatural.



**Figura 1** – Gregory Crewdson (2003-05).  
*Beneath the Roses*. Digital C-print,  
144,8 x 223,5 cm.

## 2. La figura del pare, la figura del fill

“Cada casa és un món”. L’estructura familiar genera un petit cosmos on s’articulen els punts d’encontre i desencontre entre els que en formen part. Les fotografies de Sarah Jones evidencien aquest fet. En les sèries *Francis Place* (1996-97) i *Mulberry Logde* (1996-97) veiem tres adolescents posant en luxoses mansions angleses; però tot i que les vivendes semblen acollidores, les fotografies no són amables ni tampoc conviden a la tranquil·litat: els cossos de les joves es presenten rígids i els objectes fortament pertorbadors. Els interiors victorians parlen d’un passat burgès on la decoració –retrats, mobiliari, trofeus de caça, etc.– estan carregats de memòria familiar i nacional. Aquestes mansions simbolitzen una forma de vida basada en l’enyorança d’un passat patriarcal i colonialista, assentat en la riquesa i la seguretat. Precisament, aquesta aspiració queda centrada en la figura de les tres noies, de les quals se n’espera l’assimilació dels rols que els pertoca. Són, per tant, espais hermètics al canvi. La joventut de les protagonistes contrasta dins aquest entorn encotillat. A voltes, les escenes prenen un caire esotèric i les noies semblen immerses en una sessió d’espiritisme. De fet, les estances fotografiades són perfectes per desenvolupar-hi fantasies gòtiques: la sensació d’estancament que s’hi respira remet a la iconografia de llibres com *The turn of the Screw* (1898) de Henry James, on els espectres rememoren traumes familiars (Figura 3).

Amb les fotografies es genera el dubte de si aquestes joves repetiran el passat i es convertiran en la imatge dels pares, o si, pel contrari, modificaran aquest sistema de vida. Les noies són, en potència, les qui poden destruir el context que les ha produït. És precisament això el que exemplifica el caràcter sinistre del doble: el desig de perpetuïtat en els fills que assegura la supervivència del jo dels pares; però tan mateix fa palesa la seva desaparició. De tal manera la figura del doble es 'converteix en un sinistre missatger de la mort' (Freud, 2006: 2494). Les imatges de Jones són, en definitiva, una lluita antitètica entre la tradició i la seva actualització. Els objectes remetent al passat, mentre les adolescents apunten vers un futur incert: una mena d'evocació al canvi i al flux vital.

Les relacions familiars també vertebreren certes obres de l'artista finesa Eija-Liisa Ahtila. En la peça *Today* (1997) cada un dels protagonistes –el pare, la filla i l'àvia– expliquen la seva versió de la història. L'aire d'intriga, provocat per la mort accidental de l'àvia, es veu reforçat amb una narració fragmentada. Així mateix, la distància generacional es veu manifesta, mostrant la manca d'acceptació i la dependència entre pare i filla. *Consolation Service* (1999) se centra en el procés de divorci d'una parella des del punt de vista d'una dona jove, presentant les temàtiques de la fi, la mort i el pas del temps. La narració s'organitza en tres parts: la primera mostra una teràpia de parella; la segona una celebració que acaba en un accident dins d'una bassa glaçada; i la tercera el final d'aquesta relació. El format documental s'alterna amb seqüències totalment fantàstiques, on, per exemple, la figura masculina apareix i desapareix de manera irreal. Així mateix, el gel és una al·legoria a la fragilitat i a la mort. Diferents personatges amb problemes psicològics són els que apareixen en les obres següents: *The Present* (2001) intercala cinc històries de dones psicòtiques. El que veiem és una ficció basada en casos reals entrevistats per l'artista. A *The House* (2002) (Figura 4) una dona que pateix psicosis comença a sentir veus. En aquests vídeos les paranoies surten a la llum i es materialitzen en unes accions "estranyes" que fan que les percepcions lògiques d'espai i temps quedin interferides. La protagonista a *The House* cobreix compulsivament de negre totes les cortines de la llar, per tal d'anul·lar la visió i centrar-se més en les veus que sent a l'interior del seu cap. L'obsessió per la reclusió contrasta amb imatges oníriques d'ella volant a través d'un bosc. La casa esdevé una metàfora del procés de recolliment mental de la dona. En definitiva, en aquestes peces, els estats inconscients són els que configuren les històries.

Ahtila utilitza una tècnica cinematogràfica molt personal i refinada, la pel·lícula, desplegada en diferents pantalles i/o monitors, conforma una estructura fragmentada de la narrativa i la seva temporalitat. La repetició cíclica de certes escenes, la presència alienada dels personatges, així com la importància





**Figura 2** – Gregory Crewdson (2003-05).  
*Beneath the Roses*. Digital C-print,  
144,8 x 223,5 cm.

**Figura 3** – Sarah Jones (1998). *The Dining  
Room Table (II)*. C-Print, 150 x 150 cm.



**Figura 4** – Eija-Liisa Ahtila (2002).  
*The house*. Vídeo instal·lació.

que es dona a la pronunciació i al text, emfatitzen un món que desvetlla estats psicològics i que afronta allò real amb allò imaginari.

### Conclusió

La casa es pot entendre com ‘una de les principals formes d’integració dels pensaments, els records i els somnis de la humanitat’, sense la qual ‘l’home seria un ésser dispers’ (Bachelard, 2000: 36). ‘És el nostre racó del món, el nostre primer univers’ (Bachelard, 2000: 34). Ens dona la possibilitat de pertànyer i en conseqüència condiona la forma com entenem les coses. Crewdson, Jones i Ahtila treballen des d’un entorn vital propi. L’àmbit domèstic no només hi és present, sinó que resulta ser l’ànima que genera les seves peces. Tanmateix, la quotidianitat es contraposa amb la presència de l’element irreal. La posada en escena i la utilització del gènere fantàstic vehiculen uns treballs que tenen com a objectiu evidenciar conductes humanes mitjançant l’estranyesa.

### Referències

Bachelard, Gaston (2000) *La poética del espacio*. Mèxic, D.F.: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 968-16-0923-9  
 Berg, Stephan (2005) "The Dark Side of the American Dream" dins Berg, Stephan; Hochleitner, Martin; Siegel, Katy (2005) *Gregory Crewdson 1985-2005*. Ostfildern-

-Ruit: Hatje Cantz Verlag. ISBN: 3-85474-142-1

Echevarría, Javier (1995) *Cosmopolitas domésticos*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 84-339-1393-X

Freud, Sigmund (2006) *Obras completas vol. 7*. Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN: 84-7030-498-4.

**Enquadramento**  
HEITOR ALVELOS

**Autores**  
JULIANA ALVARENGA  
HERNANDO GÓMEZ GÓMEZ  
LOLA GARCÍA SUÁREZ &  
PACO LARA-BARRANCO  
JOSEP MONTOYA HORTELANO  
MARGARIDA P. PRIETO

# 10.—Palavra

# Palavra

HEITOR ALVELOS

Conselho Editorial

A aventura da arte contemporânea segue vivendo o paradoxo da atribuição de sentido e propriedade a um labirinto de soluções que, elas mesmas, negam de raiz, e frequentemente de modo irredutível, uma vocação de comunicabilidade objetiva. A arte insiste em ser veículo de pensamento e esteticização, no arriscado equilíbrio entre a sua suposta subjetividade de que o senso comum se alimenta (e que o senso comum alimenta), e o imperativo, desde logo funcional, de um consenso, única *chance* de validação e longevidade. Unilateralmente proferida a sua emancipação, regressa ironicamente à palavra na hora de cumprir a sua vocação, de definir e assegurar os seus mecanismos de eco.

O que o *corpus* de determinados artistas nos permitirá, contudo, é o avanço mais substancial (ou, pelo menos, mais declarado) em direção a uma efetiva relação com o conhecimento de ambição universal. Curiosamente, esta possibilidade revela-se de forma mais evidente através da adoção de proto-metodologias de observação, elas mesmas, associáveis a universos da ciência: a análise comparativa, associativa e contrastante de obras de autoria diversa e contextualmente distintas, permite-nos de súbito uma visão clara de como a criação artística pode devolver-nos ao espaço do saber de vocação universal.

As pontes (o trabalho de estabelecimento relacional) entre propostas, só aparentemente profundamente díspares, que se criam neste processo analítico, negam a visão singular tão reclamada por tantos criadores, e ignoram o seu frequente síndrome de resolução circular da obra, que se declara previamente cumprida, permitindo somente uma relação subsidiária para com quem a contempla ou, no limite, com ela interage. Ironicamente, e no seu negar da vocação intrínseca da obra para a sua singularidade, estas pontes atribuem-lhe a chave para a sua decifração convergente e, em última instância, universal.

Assim é possível falar de Gerardo Delgado, que nos finais dos anos 60 ensaiava relações efetivas com o universo da informática e do cálculo automatizado; mas é a partir daqui igualmente possível, de modo fractal, verificar que a premissa que compara e contrasta Beuys e Hirst na sua manifesta vocação

alquímica (ou seja, proto-científica) é, na sua essência, análoga à que Delgado propunha na sua ambição de decifração da produção estética enquanto consequência e comunicação do funcional, análoga ao espaço que se propôs ocupar, no qual a obra artística se propõe e se ensaia, não como outro espaço de conhecimento, mas como uma outra porta para um mesmo conhecimento, “o” conhecimento.

A mesma luz relacional prontamente nos permitirá reconhecer que a obra de Madoz será possivelmente poética e retórica (como argumenta Gómez), mas igualmente nos aponta para uma possibilidade de observação “produtiva” do cotidiano, algures entre o desenvolvimento de uma percepção ativa por parte de cada um e o reconhecimento de que o design (os objetos, as funções, os desejos e necessidades, o cruzamento entre estes) é ele mesmo uma omnipresença nesse cotidiano.

E da mesma forma, perante a luz relacional proposta, o trabalho de Pijuan e Capucho se encontram e revelam no espaço estruturante da paisagem, esse ato primeiro da civilização, o da dotação geométrica do espaço: em Pijuan pela transcrição (quase-linguística) nos terrenos observados, em Capucho pela produção de grelhas que sustentam a palavra. E à palavra somos devolvidos.

# Arte e conhecimento: alquimia e o novo paradigma da ciência

JULIANA ALVARENGA

Brasil, artista visual. Graduada em Artes Plásticas, pela Escola Guignard / UEMG, Belo Horizonte, mestranda em Criação Artística Contemporânea na Universidade de Aveiro / UA, Portugal.

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Apresentação do conceito de transformação da matéria nos trabalhos dos artistas Damien Hirst e Joseph Beuys como fio condutor para pensar o conhecimento e o novo paradigma da ciência. As obras citadas refletem possibilidades de curas relacionadas com a alquimia e apontam a poiesis como procedimento metafórico de investigação do que afeta o homem quando se intervém na sua dimensão orgânica.

**Palavras chave:** arte, alquimia, conhecimento, matéria, novo paradigma da ciência.

**Title:** *Art and knowledge: alchemy and the new paradigm of science*

**Abstract:** Presentation of the concept of transformation of material in the work of the artists Damien Hirst and Joseph Beuys, taken as a guide for thinking about knowledge and the new paradigm of and science. Some of their works reflect healing possibilities related with alchemy. They point poiesis as a metaphorical procedure of investigation that affects man when he intervenes in its organic dimension.

**Keywords:** art, alchemy, knowledge, material, new paradigm of science.

## Introdução

A alquimia tem como objetivo a transformação da matéria, entendida aqui como os elementos encontrados na natureza e também os seres humanos, na qual se unem natureza e ser humano, condição prévia para aceder-se ao conhecimento.

A partir da ciência moderna, o acesso ao conhecimento é estruturado através da separação do sujeito do objeto de estudo sem considerar a subjetividade como parte fundamental.

A arte se abre para diversidade e complexidade do conhecimento. O artista



**Figura 1** – Objeto *Cadeira com gordura* de Joseph Beuys, 1963 (Borer, 2001).

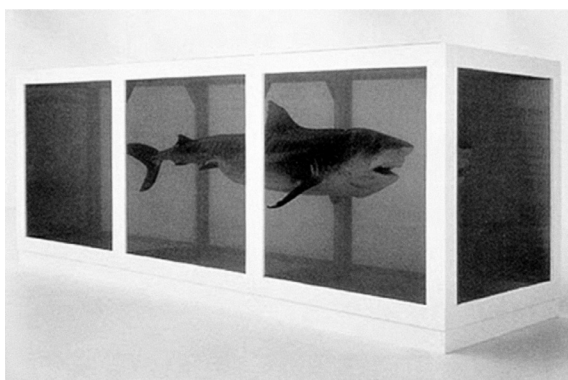
inglês Damien Hirst nascido em 1965 e o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) se referem ao conhecimento oriundo da ciência moderna, de forma a tematizar a relação do homem com os saberes da natureza na construção de suas poéticas visuais.

As analogias e metáforas usadas por Damien Hirst e por Beuys em algumas de suas obras dizem sobre processos naturais e/ou artificiais que interferem na vida. Eles apresentam idéias sobre o homem apartado da natureza, sobre crenças e mitos, que podem ser traduzidas na transformação da matéria em seu sentido alquímico.

### **1. Transformação da matéria na alquimia**

Alquimia é conhecida como arte alquímica ou como ciência hermética, do deus grego Hermes Trismegistro, equivalente ao deus egípcio Thot, o suposto inventor dos hieróglifos — forma de expressão que une imagem e palavra.

A arte alquímica tem por objetivo principal a transformação da matéria, chamada de a Grande Obra ou Pedra Filosofal, através de procedimentos denominados *operações*. Ao conduzir as operações alquímicas, o *operador* possibilita esta transformação ao transformar-se a si próprio concomitantemente, acessando o conhecimento adormecido em ambos, resgatando suas potencialidades inertes. Paracelso, alquimista do século XVI, que denominava macrocosmos o



**Figura 2** – Instalação *The Existence of Nothing Causes Nothing* de Damien Hirst, 1999 (Hirst, 2005).

**Figura 3** – Instalação *A impossibilidade física da morte na mente de alguém que vive* de Damien Hirst, 1991 (Hirst, 2005).



universo natural e microcosmos o universo do filósofo alquimista, ressaltava que esses dois universos são reflexos um do outro.

Outro conceito importante da ciência hermética é *recomposição*: partir do material em putrefação, ou impuro, para buscar o mais puro, reconstruindo assim o uno primordial, em um sentido oposto ao da natureza que parte do uno para a decomposição. A putrefação, chamada de fase *nigredo*, é um objetivo primeiro dos procedimentos alquímicos, pois sinaliza que a matéria foi despertada e entrou em processo de transformação. O apodrecimento da matéria é comemorado pelos *operadores* porque iniciou a sequência de transformação, seguida da fase *albedo* onde a matéria é transmutada em prata.

Jacques Van Lenep, considerado o maior pesquisador da ciência hermética como produção de obras de artes, relata que este é ainda um campo recente e pouco estudado. Van Lenep fala das possibilidades de se fazer uma leitura hermética de certos quadros de alguns pintores como Durer, Rafael, Bosch e Brueghel (Van Lenep, apud Carvalho, 2005). Podem ser também possíveis leituras herméticas de algumas obras de Damien Hirst e Beuys.

## 2. Joseph Beuys e Damien Hirst sob uma perspectiva alquímica

Joseph Beuys e Damien Hirst têm em comum declarações sobre doença, cura, medicina, ciência, remédio e arte, e é sobre essa perspectiva que procuramos aqui encontrar semelhanças possíveis entre alguns de seus trabalhos e determinados preceitos que regem a alquimia.

Considerando que a transformação da matéria é a grande orientação da alquimia, Beuys se diz regido por essa arte e diz: “interessam-me as transformações” (Girão, 2001, p.18). Em seu trabalho *Cadeira com gordura* (1963), o artista expõe a gordura em todos os seus estados de transformação (Figura 1).

A gordura tem um ponto de fusão baixo e por isso facilmente tem seu estado alterado; derrete e endurece à mínima alteração de temperatura. Segundo o artista, em suas obras “várias operações se dão na maior parte delas: reações químicas, fermentações, mudança de cor, degradação, ressecamento. Tudo está em estado de mudança” (Beuys, apud Borer, 2001: 26).

Damien Hirst também trata da transformação da matéria, das substâncias medicamentosas vinculadas ao organismo humano, em uma denúncia da ausência do *sentido alquímico de cura*. No trabalho *The Existence of Nothing Causes Nothing* (1999), Damien Hirst apresenta um armário de medicamentos com embalagens vazias, onde o homem pode ser tomado como resultante de efeitos medicamentosos (Figura 2).

Damien Hirst faz uma crítica à interferência supressora da indústria farmacêutica que trata a cura medicinal como um processo restaurador. De uma

forma quase hermética, pode-se pensar que o artista reclama essa união do homem com a natureza de que trata a alquimia ao sugerir uma falsidade curativa dos medicamentos industrializados como síntese do homem. Damien Hirst fala como a medicina tradicional impede a manifestação humana com sua tentativa de exterminar o desagradável e desenvolve sua crítica como um alquimista que sabe da necessidade da fase *nigredo* para que existam as transformações humanas curativas. Segundo ele,

*If you're happy, you paint a yellow-and-red painting; If you depressed you paint a sombre brown and purple painting; or you're a smart you give up painting and shared your good feelings with your friends, or when you're down, cheer up and don't drag people"* (Hirst, 2005: 246).

Damien Hirst em seu trabalho *A impossibilidade física da morte na mente de alguém que vive* (1991), expõe um tubarão morto em um tanque com formol (Figura 3). O artista demonstra assim a interferência humana em processos naturais como a morte e o deterioramento corporal, de modo a querer controlá-los.

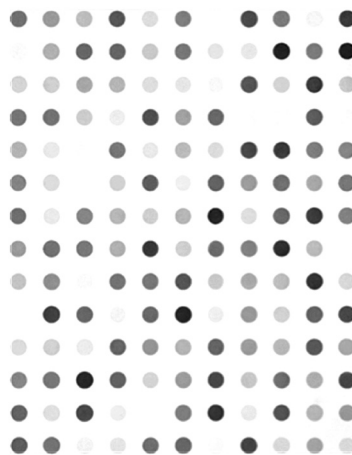
O uso da química para evitar a decomposição orgânica do animal mostra a forma ilusória com que a ciência mantém a aparência de vida em um corpo morto. O fato do corpo do animal ser impedido de mudar de estado decompondo-se organicamente é a crítica mais pertinente do ponto de vista alquímico, pois não permitir a transformação da matéria é não realizar a obra alquímica.

Na obra *Coyote, I love America, America likes me* (1974), Joseph Beuys tranca-se por 3 dias com um coioete em uma galeria de Nova York e utiliza o feltro e a gordura como elementos alquímicos de uma mitologia individual, transitando entre o simbólico, o autoterapêutico e o autobiográfico (Figura 4).

Com a intenção de fazer conexão com o conhecimento ancestral xamânico, Beuys trata de comunicação e reconciliação com a natureza como fundamento para cura individual e social. A forma como o artista se refere à cura tem o mesmo sentido da alquimia, ele acreditava que a autotransformação gerava também a transformação do indivíduo e do seu entorno social na medida em que instigava outras transformações em outras matérias e também em outras pessoas. O xamanismo para Beuys assemelha-se a uma espécie de alquimia ritualística onde as práticas laboratoriais são substituídas por rituais com o mesmo intuito de se reintegrar à natureza para restabelecimento de cura. Joseph Beuys se declara um estudioso da alquimia e encontramos em suas palavras uma das leis dessa ciência hermética; “[...] aprender das próprias substâncias as potencialidades que elas encerram e, por conseguinte, as nossas.” (Beuys, citado por Borer, 2001, p.15).



**Figura 4** – Ação Coyote, *I love America, America likes me* de Joseph Beuys, 1974 (Borer, 2001).



**Figura 5** – Pintura *Naja naja* de Damien Hirst, 2000. Óleo sobre tela 53.3 x 48.2 cm (Hirst, 2005).

A pintura de Damien Hirst intitulada *Naja naja* (2000) é parte de uma série de trabalhos que o artista afirma terem propriedades farmacológicas específicas (Figura 5).

*Naja naja* é um antídoto, fabricado a partir do veneno da cobra naja que gera a cura, o que é em si um preceito alquímico: buscar no mais impuro o que vai se tornar o mais puro. Arthur Danto relata não perceber na pintura *Naja naja* relação entre a forma química do veneno e o trabalho de Damien Hirst, como acha que o artista não tinha a consciência do que é esse medicamento. Mas o filósofo considera de forma análoga que, nas palavras do autor, “[...] a idéia da pintura ser uma forma de farmacologia faz dela a possibilidade literal do artista ser um farmacêutico” (Danto, 2000, p38). Do ponto de vista alquímico, onde a cura é um restabelecimento de uma condição anterior à deterioração natural, a beleza pode ser considerada fator reconstituente. Segundo Danto, “Existe [...] uma verdade que vale a pena considerar, que é que ambos os trabalhos são extremamente belos, e enquanto eu não sei como conectar a beleza com (o que suponho ser) o aborto, me parece que uma possibilidade é que a beleza cura” (Danto, 2000, p38.). Não se trata aqui de averiguar a verdade, e sim de constatar a verossimilhança, uma semelhança capaz de gerar outras possíveis narrativas que englobem a alquimia e a arte como matéria de transformação.

### 3. Conhecimento e intuição

Segundo Edgard Morin (2007), hoje a ciência deveria reatar com a filosofia

e ter a reflexão sobre o conhecimento adquirido, consistindo este fato em uma impossibilidade para o autor, por ser o método científico baseado na disjunção de sujeito e objeto. Tudo o que se diz sobre um objeto parte do sujeito, e que, portanto, não haveria outra forma de abordagem do objeto que não a subjetiva.

A passagem da alquimia para a química moderna se dá quando as preocupações humanas deixam de ser *entender o que é o mundo* para tornar-se *como ele funciona*. O pensamento racionalista dos séculos XVI e XVII caracteriza a revolução industrial e a passagem do pensamento holístico e sistêmico para o mecanicismo especialista. Pode-se dizer que a *manipulação* é uma das formas na qual mais se manifesta essa mudança epistemológica. Ao contrário do sentido de manipulação alquímica, onde a matéria é a natureza e o homem, na ciência moderna a matéria a ser manipulada é o *método* que através da técnica quer manipular a natureza. O método experimental característico da ciência moderna é, nas palavras de Edgar Morin, "um método de manipulação que necessita cada vez mais de técnicas, que permitem cada vez mais manipulações" (Morin, 2007, p.19).

A alquimia é um conhecimento onde sujeito e objeto estão fundidos. A arte pode também ser entendida como uma junção de sujeito e objeto quando a transformação da matéria (orgânica e/ou pensamento) em obra de arte reflete também a transformação do artista através do processo de produção artística. A obra de arte reflete o conhecimento acessado pelo artista ao produzi-la.

No processo de conhecimento das artes e da alquimia, as metáforas e as analogias são amplamente usadas englobando saberes de outras áreas. Através de analogias, procedimento de transportar relações de um campo do conhecimento para outro, podemos pensar o ato de refletir como método artístico e alquímico. Esses campos de conhecimento diferentes são regidos pelos mesmos preceitos holísticos de integração do homem ao cosmos e por isso guardariam as mesmas relações. Nesse sentido, pode ser que a arte e alquimia sejam parte da inovação científica.

### Conclusão

Tanto a prática artística quanto a prática alquímica estão em acordo com o novo paradigma da ciência por ser uma das suas características fundamentais a junção do sujeito com o objeto. Nesta fusão sujeito-objeto, o corpo surge como o espaço onde o conhecimento se dá, por onde passarão os impulsos instintivos e intuitivos da criatividade; segundo Berger: "O saber não é mais suficiente como tal, ele é acompanhado de uma intuição 'orgânica'" (Berger, 2003: 43). O corpo como organismo é matéria de transformação na arte e na alquimia, afetado pelo conhecimento refletido na obra.

Através de um dos fundamentos da alquimia no qual o microcosmos do universo humano está refletido no macrocosmos do universo, e com a consideração de que a natureza é determinante dos seus processos mais fundamentais, percebemos como as transformações humanas se dão a partir da própria natureza. Aqui propomos uma alternativa de uma noção de natureza na qual se imprime a relação do corpo humano com a vida.

A diferença entre a alquimia e a química que faz Fernando Pessoa (1986) é análoga à diferenciação entre um objeto de arte e o objeto comum que faz Arthur Danto; tendo em vista que são idênticos, apenas a intenção poderia separá-los. Seria a intenção a diferenciação de todas as coisas? Possivelmente a arte e a alquimia pretendem ter grandes narrativas sobre o tema.

### Referências

- Berger, René (2003) Tornar-se os primitivos do futuro? In: Domingues, Diana (org.), *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP.
- Borer, Alain (2001) *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- Carvalho, J. J. (1995) *Mutus Liber. O Livro Mudo da Alquimia*. São Paulo: Attar Editorial.
- Danto, Arthur C. (2000) Death in the Gallery. *Nation*. New York: November 20.
- Girão, João A. A. (2001) Anatomia de um desenho, *Revista Margem*. Guimarães: Ed. Escola Superior Artística do Porto – Extensão Guimarães.
- Hirst, Damien (2005) *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*. Londres: Ed. Other criteria.
- Morin, Edgard (2007) *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil LTDA.
- Paracelso (1973) *A chave da alquimia*. São Paulo: Ed. Três.
- Pessoa, Fernando (1986) *A procura da verdade oculta*. Lisboa: Ed. Europa América.

# Chema Madoz: conversando con universos poético-visuales

HERNANDO GÓMEZ GÓMEZ

Espanha, fotógrafo, operador de cámara, artista visual. Professor na Universidad Europea de Madrid. Licenciado em Publicidad y RR.PP (Universidad Complutense de Madrid). Doctorando en Facultad de Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** Chema Madoz responde a esa clase de artistas que permiten vislumbrar una forma de ver el arte como reflejo de vida cotidiana aunque comportándose como observadores incondicionales. La poesía tal vez no sea la pretensión de su obra, sin embargo es imposible negar una cierta vinculación poética y retórica. Los recursos utilizados responden a ciertos mecanismos similares a los usados en la lingüística y su consecuente resultado en forma de significado poético. La fotografía será el medio por el cual el poeta mostrará al mundo su nuevo punto de vista, además de la disposición de los objetos representada en una reducidísima paleta de color; blanco y negro. La ausencia de luces artificiales evoca a una naturalidad extrema y la percepción del espectador jamás quedará impasible ante la originalidad expresada de estas imágenes.

**Palabras clave:** Chema Madoz, fotografía, retórica, lingüística.

**Title:** *Chema Madoz: through visual-poetic universes*

**Abstract:** Chema Madoz belongs to that class of artists who allow us to glimpse a way of seeing art as a quotidian life reflection although acting as unconditional observers. Maybe poetry is not the main purpose of his work, but it is impossible to deny a certain poetic and rhetoric link. That resources which were used respond to certain mechanisms that are similar to those used in linguistics - and its consequent results materialized in poetic meanings. The photograph will be the medium by which the poets show the world its new point of view, plus the arrangement of the objects displayed in a tiny color palette; white and black. The absence of artificial lights evokes the natural course of events and the viewer can not be indifferent to the originality expressed in these images.

**Keywords:** Chema Madoz, photography, rhetorics, linguistics.

## Introducción

La necesidad de buscar una alternativa conceptual y perceptiva, que sea capaz de emocionar y sorprender, no resulta demasiado accesible ni sencillo. La pretensión de los artistas por encontrar esta clave que conduzca al éxito, en ocasiones se transforma en obsesión tal vez haciendo perder la magia de la creación espontánea y por consiguiente del goce y disfrute que todo espectador percibe.

Sería demasiado osado, injusto y seguramente pretencioso afirmar que el arte del que hoy bebemos carece de recursos conceptuales o que sufre un empobrecimiento desmesurado, siendo por consiguiente producto de una sociedad cargada de malos hábitos y de escasa conciencia social. Uno mismo puede hacer un balance crítico sobre sus propios actos y del modo de actuar con y para los demás, pero se debe aceptar que el arte sí que emite lo que vive y refleja lo que experimenta. De ahí la enorme responsabilidad que el autor material de las piezas de arte posee en la obtención de un producto creativo y listo para ser expuesto.

“El arte y su concepción” es un debate eterno que jamás ha podido ser resuelto. Las ganas de consensuar los diferentes puntos de vista ha sido constante aunque los resultados casi inexistentes. La disposición actual de los artistas ha puesto de manifiesto que el bucle de tendencias y movimientos vividos en los últimos cinco siglos ha representado evolución reflexiva e intelectual, por lo que la opinión general debería ser optimista aunque crítica de aquí en adelante.

Pretender obtener una visión generalista sobre todo el contexto y panorama de todas las secciones del arte sería algo desmesurado y de escaso rigor, por lo que todas las energías de estas palabras serán focalizadas sobre una de las disposiciones del arte más actual y de también mayor grado de abstracción; la fotografía.

A través de la captura de la imagen vivida se produce una representación de lo real, considerando a la fotografía la máxima responsable de lo antinatural, de la interrupción del tiempo y apostando por un cambio de concepto de la designación tradicional del objeto encargado de congelar y sustituyendo el concepto “cámara oscura” por “cámara lúcida” (Barthes, 2004: 81). Los recuerdos permanecerán alterados, que no vividos, en las memorias de quienes formaron parte del evento fotografiado. Tal vez esta particularidad propia en la lectura fotográfica debería ser considerada por los artistas en el momento de contabilizar los efectos demolidores y las causas-consecuencias que los llevaron a ello.

La imagen fotográfica por lo tanto será la fuente a evaluar y la herramienta del autor representado. Utensilio que le servirá como mediador narrativo entre la imagen final y el objeto representativo. Comenzando por su mayor cercanía a las artes plásticas, como a la escultura más que hacia la fotografía, Chema Madoz (Madrid, 1957) puede ser considerado como uno de los mayores exponentes



**Figura 1** – Chema Madoz (1998),  
50 x 50 cm.

**Figura 2** – Chema Madoz (1995),  
16 x 12 cm.

**Figura 3** – Chema Madoz (1987).  
Gelatina de plata, 50 x 60 cm.

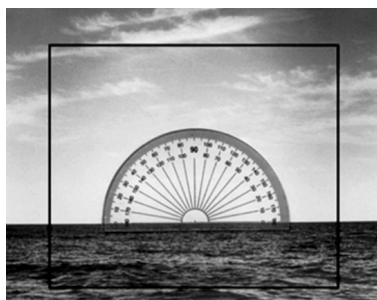
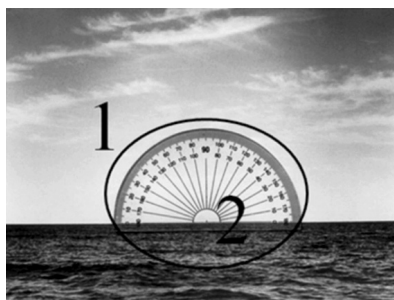
**Figura 4** – Chema Madoz (1994),  
40 x 40 cm.

del arte español actual, a través del novedoso modo de enfrentarse al mundo y al significado de las palabras.

### 1. Aparición poética

**Chema Madoz** (Madrid, 1958), quien transmite un carácter emotivo y delicado en todas sus creaciones visuales muy próximo a la lingüística y a los registros (recursos estilísticos) que los poetas mantienen desde sus orígenes; en ocasiones fantásticos, en otras más terrenales y con ganas de expresar sentimientos o simplemente formas de concebir la vida. Es evidente que ese formalismo severo e intransigente, impuesto y concreto que la lingüística reivindica en sus poemas es necesario que se muestre si el fin sigue siendo la búsqueda poética escondida tras las palabras. Sin embargo este artista no se trata de un experto de la voz escrita, sino más bien de un **artista** capaz de conjugar poemas y elementos visuales. Conecta con el espectador a través de su **juego visual** y es capaz de volver a definir el significado de los objetos que se presentan, es decir utilizando la estructura propia de la **METÁFORA** de la **PARADOJA** o de la **IRONÍA** (Figuras 1 a 4). De este modo transforma una realidad irremediable para dar paso a un nuevo concepto y a una nueva lectura original, novedosa y completamente innovadora. Materializa el poema mental a través de la captura de la imagen y de la construcción de escenarios que ayuden a su doble lectura retroalimentada por sus diversos significados que en ocasiones serán considerados universos connotativos y en otros más claros aunque siempre completos de sarcasmo.





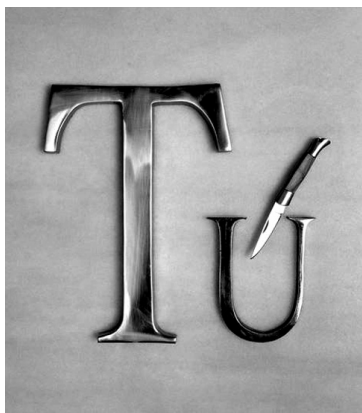
**Figura 5** – Chema Madoz (2007),  
*Transportador*. Gelatina de plata 15 x 20 cm.

La esencia de sus obras es el resultado de una personalidad tan curiosa, diversa, observadora compulsiva de la realidad que habita, generosa en la divulgación creadora como humilde y carente de vocablos explicativos. La expresión de quien parece crear, en este caso cierra el proceso comunicativo clásico propuesto por Saussure (1945), desde el momento que rompe el vínculo entre el código y el receptor. El mensaje deja patente una aparente cercanía al concepto *estímulo-respuesta*, ya que cada una de las imágenes que Madoz (2006) crea, presentan una apariencia cercana al juego de palabras aunque esta vez de imágenes. El espectador observa y el fotógrafo-artista espera esa respuesta, ¿tal vez medida?

Chema Madoz en su obra básicamente crea un entretenimiento hacia el espectador. La catarsis aristotélica en este caso se verá representada ante el goce por la resolución del teorema visual planteado y puede resultar cercano al efecto producido por las ecuaciones matemáticas durante su ejercicio también resolutivo. Sus armas de actuación serán la estética limpia, tranquila, apaciguada, simbólica, reconocible y reconocedora de otros autores, fiel a los elementos utilizados, donde de este modo irá construyendo su universo estilístico y *modus operandi* personal.

Todo le llega desde que comienza a ser consciente del mundo que visita cada día. La cotidianidad de sus paseos le hacen observar los objetos con los que tropieza y de la extracción del presente y de lo ordinario resultan sus obras. La descontextualización de los objetos provoca nuevos significados y universos de connotación.

El análisis detallado de esta imagen (Figura 5) y de los elementos empleados para su construcción se puede extraer el siguiente análisis; la composición de la imagen precisa para su construcción una regla en forma medio esférica, una imagen infinita del mar y su horizonte (Imagen izquierda-desglose elemental).



**Figura 6** – Chema Madoz (2004), 60 x 50 cm.



**Figura 7** – Apollinaire (1917), *Calligrames*.

Por lo tanto la suma total de componentes sería dos y por los cuales obtendríamos en ese proceso de descontextualización un nuevo significado (Imagen derecha); atardecer/amanecer en el mar. Los valores del medidor semiesférico hacen coincidir con la forma figurada de los rayos del sol. Y a partir de aquí todas las lecturas que uno mismo haga quedarán en posesión de a quién provoque ciertos sentimientos, posiblemente no intencionados ni predeterminados.

Intentar buscar un porqué a este tipo de imágenes es difícilmente posible, y la única respuesta fiable sería la que el propio autor emitiera.

## 2. Observando la naturaleza de los objetos

El artista creador de esta obra necesita esclarecer que la apariencia de las cosas es producto de un consenso social y se comportan como signos de representación. No existe demasiada conexión entre esa representación y su verdadero valor. A través de códigos similares a los que el lenguaje posee, esa apariencia encarnará una nueva identidad. La metáfora, como parte del elenco de herramientas que el poeta maneja a la hora de la confección poética, será la responsable a través de sus características de crear esos nuevos significados que el rigor lingüístico exige.

Son escasos los trabajos o estudios que han centrado su investigación en el significado y análisis de los objetos icónicos que se hallan contenidos en las imágenes fotográficas, sin embargo es innegable la capacidad significativa que hoy en día se maneja en la disciplina visual que un día supuso una verdadera amenaza figurativa para los maestros pictóricos debido al acercamiento de ésta con una realidad muy próxima. Y si fuese posible emitir una afirmación rotunda

sería la de manifestar que las imágenes fotográficas son verdadera unidades de sentido en las que se contiene una significación específica incuestionable. En el caso de la obra de Madoz, ya no sólo la imagen posee un valor determinado, sino más bien cada pequeño detalle en la imagen cobra sentido tanto global como individual. La disposición elemental, jamás improvisada, restablece el sentido que la obra precisa.

La sección verdaderamente notable será la encargada de alabar la capacidad de atributo de la fotografía, y en concreto su aspecto narrativo y lectura implícita.

Otro de los aspectos interesantes para poder entender el verdadero valor simbólico de la obra aquí expuesta (si la tuviere) sería algo que se encuentra en un terreno de estricta subjetividad; la **seducción** que nos transmite una obra fotográfica.

Es posible que al enfrentarse a cualquier tipo de obra artística, de repente y sin encontrar cierta explicación objetiva, aparecerá cierta fascinación ante la sección transmitido de la obra. Este es un hecho natural e intrínseco al ser humano, donde la sensibilidad estética actúa sin más y en la que los seres se sienten atraídos por los elementos observados. El momento más interesante de este proceso será el referido a la capacidad de suscitar una reflexión del ser.

Por lo tanto se podría sintetizar lo previamente mencionado con respecto a Ch. Madoz, además de la significación que posee su fotografía, vertiéndose las siguientes conclusiones que a su vez podrán ser asumidas por la totalidad de las artes visuales. Siendo; Valor poético, Originalidad, Novedad, Sugerencia, Artisticidad, Valor metafórico, Fascinación, Emoción y Reflexión.

Los rasgos más significativos podrían designarse velozmente. Uno de ellos sería la utilización del sistema de representación monocromático, es decir Blanco y Negro. En cierta ocasión y acompañando a la poesía de sus imágenes, denominaron éste rasgo distintivo como universo plateado. Prueba de esta bella denominación sería el efecto demoledor que pondría en entredicho una simple descripción de las imágenes de Madoz o utilizando la destreza lingüística. Esta misma ejemplificación podría servir de paralelismo entre la imagen y el lenguaje. Apollinaire se encargó de reutilizar el lenguaje conocido, también para crear poemas a través de las palabras aunque no dispuestas de modo conocido y tradicional. Fue un pionero de la poética visual.

En las dos imágenes (Figura 6 y 7) se produce una utilización del lenguaje en sentido literal, siendo este mismo recurso el utilizado por los poetas de entrambas vertientes.

La utilización de la luz natural excluye una vez más a los universos artificiales paralelos. La cercanía con lo frecuente y cotidiano arropan sus teorías artísticas y productivas.

Para finalizar y como oposición al punto de vista de Madoz, Peirce afirma



**Figura 8** – *Valle de la sombra de la muerte* (Fenton, 1855). Primera muestra de manipulación durante la guerra de Crimea.

lo siguiente *something which stands to somebody for something in some respect or capacity* (1931: 2228), en la que se traduce “algo que permanece a alguien bajo su aspecto o capacidad”. La obra de nuestro autor se aleja muchísimo de este concepto. La semiótica por lo general puede ser el punto de partida de su base reflexiva, sin embargo la no aceptación de que las cosas son lo que son, es lo que mueve al juego visual.

### Conclusiones

El trabajo realizado por el artista madrileño siempre estuvo vinculado a la especialidad artística que moldeaba las formas adquiriendo un carácter concreto, sin embargo el camino de la fotografía se encontró en su camino y casi de modo casual.

No existe un proceso muy claro en cuanto a la línea que él sigue durante su producción, pero deja bastante y clara constancia de la dualidad que existe entre las personas y los objetos. Podría definirse como; *dime de qué te rodeas y te diré quién eres*.

Podría compararse sus objetos manipulados con las imágenes construidas por W. Fenton (Figura 8), ya que fueron creados para servir de significantes de otros mundos significativos. No son reales pero modifican la personalidad de los mismos, y tal vez los lugares donde fueron encontrados además adquirieron para él un valor añadido, aportando a su vez una magia adherida.

La cercanía con el mundo de la poética es visible en cuanto a la esencia que poseen sus objetos. Y si la ironía, el humor, la metáfora son sus armas, por qué

no asumir que realmente adquirieron, aún sin saberlo, esa idiosincrasia vecina a la poética. Porque si las armas del poeta fueron la hipérbole, paráfrasis o la sinonimia, es absurdo huir de esta denominación y de los criterios que siguen para convertir las palabras en hechos.

En sus imágenes no se trata de encontrar una línea estética muy definida, sino que más bien la exclusión de elementos insignificantes no interesan, tratando de permitir al ojo que disfrute de lo que está observando.

Lo simple y mínimo es bello.

Para concluir con una frase de Greimas (1976: 13) donde se dice que habría que *segmentar el discurso (poético) en unidades de dimensiones variables que van desde los totalizadores de los objetos poéticos discretos hasta los elementos mínimos (semas y femas)*. La propuesta que se lanza es la observación de las imágenes fotográficas, de su producción, del proceso de confección previo a la captura de la misma y sobre todo de lo desea contar. Es necesario encontrar sentido a la obra de Madoz ya que será el punto de entendimiento de esta premisa, en la que se expresa el deseo de control de lo que hacemos desde la mínima expresión.

#### **Referencias**

- Barthes, R. (2004) *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós Ibérica
- Greimas, A. J. (1976) *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Editorial planeta
- Madoz, CH. (2006) *Chema Madoz* 2000-2005. Madrid: Borja Casani
- Madoz, CH. (2009) *Chema Madoz*. Madrid: La Fabrica
- Peirce, CH. (1931) *Collected papers*. Cambridge: Harvard University press
- Saussure, F. (1945) *Curso de lingüística General*. Buenos Aires: Ediciones Losada.

# Gerardo Delgado: el juego racional del arte

LOLA GARCÍA SUÁREZ & PACO LARA-BARRANCO

**Lola García Suárez:** Espanha, artista visual. Licenciada en Ciencias de la Información. Actualmente realiza 5º curso da Licenciatura de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

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

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** Esta comunicación analiza la innovación del pintor Gerardo Delgado en los años 1968-1972. Las producciones de ese período requieren de una participación activa del espectador, siendo el juego un motor que inicia la vinculación a fin de producir variaciones no pensadas por el autor durante el proceso creativo. Geometría, control y cálculo (de proporciones y gamas cromáticas), definen unos resultados descritos como "obras abiertas".

**Palabras clave:** juego, arte-ciencia, obra-abierta, informática, espectador.

**Title:** *Gerardo Delgado: the rational game of art*

**Abstract:** This paper examines artist Gerardo Delgado's innovations in his works from the years 1968-1972. The work he produced during that period requires the viewer's active participation, and this interplay is a driving force that leads to other connections in order to produce variations that were not intended by the artist during the creative process. Geometry, control and calculation (regarding proportions and color ranges) define the results which can be described as "open work".

**Keywords:** play, art-science, open-work, computer, viewer.

## Introducción

Esta comunicación centra su análisis en las investigaciones realizadas por Gerardo Delgado (Olivares, Sevilla, 1942) durante el período 1968-1972. Pretendemos resaltar las aportaciones que llegó a proponer al concepto de "obra viva". Como integrante de la generación sevillana emergente de los 70 (Soto, Sierra, Suárez, Salinas, Tovar –entre otros), es considerado uno de los pioneros del arte abstracto en España. Si "está en el medio de todos los debates" (Yñi-

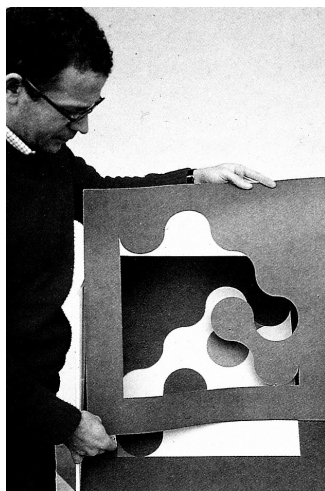
guez, 1999: 124), esto es consecuencia de haber mantenido una actitud arriesgada (y cambiante) frente al hecho artístico. Razón por la que sus respuestas frente a la pintura han sido tildadas como “brillantes” (Navarro, 1999: 31). Algunos de sus hallazgos son destacados por Kevin Power, crítico de arte, cuando subraya: “Sólo Gerardo Delgado llegó más allá, experimentando con formatos de díptico en los que los elementos confluían no como pares fijos predeterminados sino más libremente” (Power, 1999: 79). Si bien el autor ha declarado, ser “una persona inestable, contradictoria [...] nunca he estado en un sitio fijo” (Olivares, 1985: 61), esta condición le ha permitido aprender de cualquier disciplina: música, cine y literatura. Strauss, Wenders, Rodrigo Caro, Cernuda han sido, entre otros, claros referentes en su obra. Pasión transmitida a su segunda actividad profesional, la enseñanza universitaria en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

En el primer apartado de nuestra investigación, *Un modelo de obra abierta: libertad versus control*, indagamos las motivaciones que impulsan al pintor sevillano hacia el desarrollo de la obra de arte con sentido “abierto”; en el segundo apartado, *Aportaciones de una generación singular*, se destacan unos rasgos comunes en autores de su generación. Nuestra metodología ha sido de carácter analítico-comparativo (aplicada a los textos consultados).

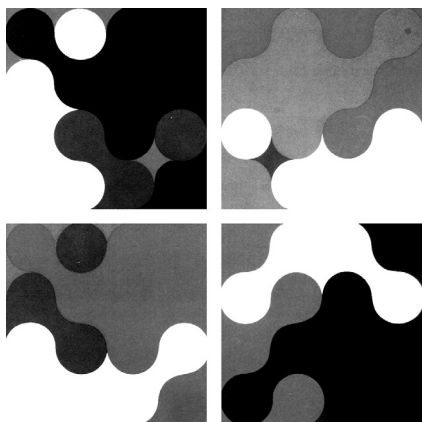
### 1. Un modelo de obra abierta: libertad versus control

Un hecho, que influye en la producción del objeto de arte en Gerardo Delgado, es su participación en las sesiones de trabajo organizadas por el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (CCUM), durante el curso 1968-69. Allí demuestra “un ardiente entusiasmo en las posibilidades de las nuevas tecnologías” (Castaño Alés, 2000: 196), de ahí sus incursiones en la informática. El CCUM fundado en 1966 por la Universidad Complutense y la compañía IBM, fue pionero en España por dirigir su investigación hacia el cálculo automático aplicado a la producción artística. Incursiones ya promovidas por el ingeniero, Billy Klüver (desde principios de los 60), con Yvonne Rainer (*My Body's House*, 1963 -junto al ingeniero Harold Hodges), Robert Rauschenberg (*Oracle*, 1965), John Cage y Merce Cunningham (*Variations V*, 1965) y Andy Warhol (*Silver Clouds*, 1966) -entre otros. Dinámicas en gran expansión en la actualidad.

Cuando la informática resultaba ajena a la sociedad, Gerardo Delgado, con una formación minimalista influida por el “*menos es más* de Mies van der Rohe” (Olivares, 1985: 62), demuestra a finales de los 60 su fascinación por la relación arte-nuevos medios. Esto hace que dirija sus intereses hacia la investigación de las formas puras y estructuras modulares (Figuras 1 y 2), en colaboración con otros agentes (programadores informáticos).



**Figura 1** – Gerardo Delgado con *Estructura modular variable generada por ordenador* (1970-71).



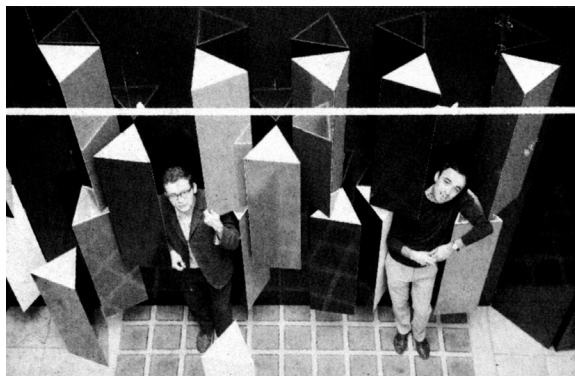
**Figura 2** – Gerardo Delgado, *Estructura modular variable generada por ordenador* (1970-71). Cuatro posiciones. Papel impreso y recortado. Fuente: Claudio del Campo.

Geometría, cálculo de proporciones y empleo de retículas forjan un orden en los resultados y constituyen el sustrato de un período marcado por la minuciosa objetividad formal. Las formas geométricas y la fuerza del contraste de color plano pretendían acercar los resultados al público. Así lo refiere, el autor, cuando describe esta fase como:

*[...] constructiva y racional, desarrollándose entre la pintura y la escultura, con superficies de colores planas sobre estructuras cambiantes. Poseía un fuerte carácter didáctico, probablemente resultado de mi formación arquitectónica post-Bauhaus, aunque muy distinto del didactismo social tan frecuente en la pintura española de entonces. Estaba muy interesado en cómo se iba a percibir y a utilizar mi obra y exigía un papel activo del espectador* (Power, 1989: 81).

En este momento creativo el pintor no pretende narrar una historia, por el contrario sólo nos muestra la presencia de algo (construido a partir de nuevos instrumentos). Lo que se ve, es lo que hay. ¿Qué significados encierra una propuesta sin tema? Lo primero que una obra refleja (al destinatario que muestra interés hacia ella), es el modo como está construida. Lo externo nos habla, de entrada, del concepto de *Kunstwollen* –traducido como “voluntad artísti-





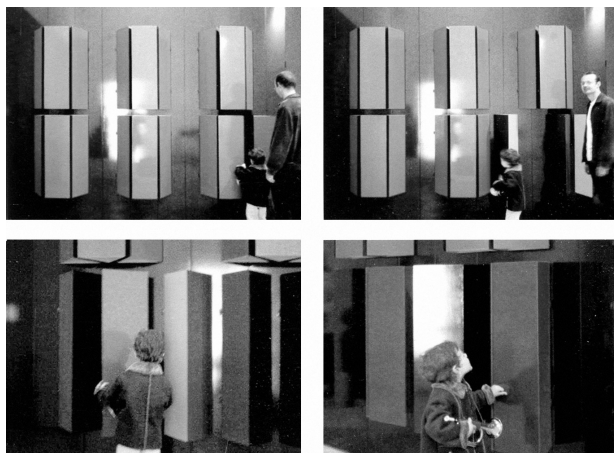
**Figura 3** – Gerardo Delgado, *Mural para la Escuela Mudapelo* (1968). Instalación Galería La Pasarela, Sevilla (1968). Estructura móvil. Madera con pintura de esmalte; soporte: 300 x 500 cm y 18 prismas triangulares de 100 x 30 cm c/u. Fuente: Gerardo Delgado.

ca” (Eco, 1979: 54) define al autor por la elección de materiales y cómo fueron utilizados. A partir de aquí, acceder a su contenido dependerá del modelo de análisis utilizado (relaciones internas) que, unido el impacto emocional (acercamiento sensitivo), podrán determinar un valor estético para quien contempla la propuesta. Al hilo de lo anterior, recordaremos un principio básico referido a la acción humana en su relación con la actividad artística:

*[...] el arte, en cuanto estructuración de formas, tiene modos propios de hablar sobre el mundo y sobre el hombre; [...] el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formar manifiesta* (Eco, 1979: 56-57).

Por ello, un discurso abstracto, al estar intencionadamente desligado de ciertos presupuestos históricos, y hermanado a otros (contrarios a los anteriores), se entenderá que nos habla de la visión particular del autor acerca de la realidad (política, social, cultural) en la que vive.

Volvamos al CCUM donde Gerardo Delgado desarrolla “una línea de trabajo para la experimentación informática de generación de formas aleatorias dentro de una estructura fija” (Vallejo Prieto, 2010: 11), que dio como resultado las estructuras modulares, antes citadas. La variabilidad de las mismas, asentadas sobre una retícula subyacente, genera resultados impredecibles y múltiples y constituye un gran potencial de experimentación para el autor y el público.



**Figura 4** – Gerardo Delgado, Instalación en el Centro andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2007).

Fuente: Claudio del Campo.

Su innovación reside en la participación del espectador (arte-en-relación-con-la-sociedad). Así lo demuestra la instalación, abierta y didáctica, *Mural para la Escuela Mudapelo* (Figuras 3 y 4), y la obra múltiple (por su variable configuración formal) *Juguete modular para Conchita* (ambas de 1968). Ésta última, en clara referencia a los juguetes de construcción (formas de colores) que Alma Siedhoff-Buscher, artista de la Bauhaus, realizara en 1923. El juego ciertamente activa la capacidad imaginativa del espectador cuando interviene sobre una estructura móvil, tal vez porque en el juego, “y solo en él, pueden el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad” (Winnicott, 2008, p. 80).

## 2. Aportaciones de una generación singular

Desde muy joven, Gerardo Delgado dio muestras de un interés por la cultura (actual o histórica), constante y creciente con el paso de los años. El autor así lo declara:

*Por encima de ser pintor, me interesaban todos los fenómenos culturales. Siempre he divagado entre la arquitectura y la pintura, el cine y la música, entre mi pasión por la actualidad y mi afición y respeto por la historia. Todo esto me ha aportado una visión panorámica de la realidad. Mi obra es la lucha de dos polos opuestos; la acción y la meditación, la expansión y la concentración, el componer y el descomponer... (Power, 1989: 80).*

Delgado como otros autores de su generación: Alexanco, Asins, Barbadillo, Equipo 57, Palazuelo, Sempere, Sevilla, Teixidor, Yturralde –entre otros–, no oculta claras influencias con el arte concreto (Theo van Doesburg), arte óptico (Victor Vasarely), cinético (Jesús Soto), cibernético (que relaciona la tecnología con el arte). Vinculados, en mayor o menor medida, al CCUM, “ofrecen una alternativa a las agotadas fórmulas expresionistas” (Power, 1999: 80) que les habían precedido: abstracción informalista (grupo El Paso, 1957-60), pintura matérica (Informalismo europeo), pintura *all over* (Expresionismo abstracto americano) y al arte figurativo de marcado realismo social. A decir por el profesor y crítico de arte Juan Bosco Díaz Urmeneta esta generación, puente del informalismo y la neo-figuración de los 80, ha “respondido certeramente a las incógnitas de su tiempo” (Díaz Urmeneta, 2005: 12), con discursos heterogéneos al relacionar arte, ciencia y tecnología. El objeto de arte es entendido como experimento antes que como fin. Ahora, el proceso, más calculado y teórico, carga de autonomía a la obra: independiza los resultados del devenir emocional de su autor. Un empeño que buscó, durante más de una década, descubrir el nuevo rostro de la “anti-pintura”.

### Conclusiones

Referidas a las conclusiones de nuestro estudio, cabría señalar dos. Una: Si bien la excesiva objetividad de Gerardo Delgado durante el período 1968-72 despojó a sus resultados de “sentimientos añadidos” esto hizo, precisamente, que la relación obra-espectador no emanara de la vía sensorial sino a través de una propuesta de juego, lo cual promovía la experimentación del espectador con un modelo de “obra abierta” y contribuía a la activación de su imaginación.

Dos: Su condición humana, “insegura” a la hora de transitar de una fase creativa a otra, ha influido de forma decisiva para construir un modelo de artista alejado de lo dogmático y lo predecible; sus cambios posteriores frente a la pintura así lo atestiguan y arrancan de su rechazo frente a este período objetivo; también reflejan una necesidad existencial: ha sido libre para cuestionar el papel del autor en relación con el objeto de arte.

### Referencias

- Díaz Urmeneta, Juan Bosco (2005) *Modelos Estructuras Formas. España 1957-79*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (22 septiembre-27 noviembre 2005). Catálogo de exposición. ISBN: 84-95457-64-4
- Eco, Umberto (1979) *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. ISBN: 84-344-0801-5
- Navarro, Mariano (1999) “Imágenes de la abstracción, 1969-1989”. En: *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*. Madrid: Salas de

- las Alhajas, Julio González y Manuel Millares (1999). Catálogo de exposición. ISBN: 84-88458-84-3
- Olivares, Sebastián (1985) "¿Qué dirección elegirás? –Cualquier dirección –Dije. Entrevista con Gerardo Delgado". En: *Gerardo Delgado. Biografía*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo (17 noviembre 1993-9 enero 1994). Catálogo de exposición. ISBN: 84-87826-42-3. [Reimpreso del catálogo *Gerardo Delgado. El archipiélago* (1985). Madrid: Galería Montenegro].
- Power, Kevin (1989) "A lo largo del camino. Una conversación con Gerardo Delgado". En: *Gerardo Delgado. Biografía*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo (17 noviembre 1993-9 enero 1994). Catálogo de exposición. ISBN: 84-87826-42-3.
- Power, Kevin (1999) "De la abstracción de los sesenta a la de los setenta y ochenta". En: *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*. Madrid: Salas de las Alhajas, Julio González y Manuel Millares (1999). Catálogo de exposición. ISBN: 84-88458-84-3
- Vallejo Prieto, José (2010) "Gerardo Delgado. La geometría como forma de expresión". En: *Hoy y Ayer. Gerardo Delgado*. Santa Fe: Instituto de América. Centro Damián Bayón (octubre 2010-enero 2011). Catálogo de exposición. ISBN: 978-84-936334-7-9
- Winnicott, D.W. (2008) *Realidad y juego*. Barcelona: Editorial Gedisa. ISBN: 978-84-7432-056-5
- Yñiguez, José Antonio (1999) "Sevilla, año 0". En: *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*. Madrid: Salas de las Alhajas, Julio González y Manuel Millares (1999). Catálogo de exposición. ISBN: 84-88458-84-3

# Acumulación y despojamiento, en el lenguaje pictórico de Joan Hernández Pijuan

JOSEP MONTOYA HORTELANO

Espanha, pintor. Doctor en Bellas Artes e licenciado em Artes Escénicas. Professor do Departamento de Pintura da Facultad de Bellas Artes da Universidad de Barcelona.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** Se plantea en la presentación, la utilización de lo aprehendido desde la realidad más cercana a la identidad del artista, en una dualidad de “acumulación-despojamiento” para la construcción de un lenguaje creativo, que nutriéndose de esa percepción del entorno, es capaz de sintetizar esa realidad en pura materia pictórica dentro de la cual el gesto, actúa a la vez como símbolo primigenio de lo percibido y como valor intrínseco de la “pintura-pintura” en ella misma.

**Palabras clave:** percepción, síntesis, lenguaje creativo, símbolo, pintura-pintura.

**Title:** *The pictorial discourse of Joan Hernández Pijuan*

**Abstract:** Arises in the presentation using what is apprehended from the reality closer to the identity of the artist, in a duality of “accumulation-stripping” to build a creative language, nourished by the fact that the environment is capable of synthesizing this reality in pure pictorial matter in which the gesture, acts both as a symbol of the perceived primal as the intrinsic value of the “painting-painting” in itself.

**Keywords:** perception, synthesis, creative language, symbol, picture-painting.

## Introducción

Definiendo la obra de Joan Hernández Pijuan como: *manifestación sintética de percepción y memoria*, podemos plantear al inicio de esta ponencia una dualidad temporal que influye en su proceso: Acumulación y despojamiento, plenitud y síntesis que provienen de un tiempo y una identidad, que configuran un lenguaje creativo que contempla el silencio y el vacío como referencia.

## 1. Tiempo e identidad en la obra de Joan Hernández Pijuan

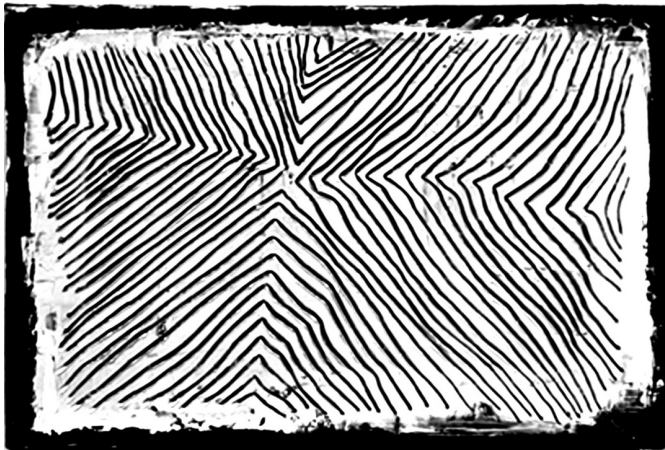
El tiempo en la obra de Pijuan, va indiscutiblemente ligado a la recuperación permanente de la identidad desde la dualidad de pintor y nativo de un entorno no urbano, en definitiva un pintor de paisajes... internos i externos, de estados de silencio y espacios de vacío.

De las conversaciones, mantenidas con Joan Hernández Pijuan, se puede muy bien extraer una dualidad temporal en su obra... y en eso, la identidad con su tierra de origen, tiene mucho que ver. Es como si ese origen suyo de la Catalunya interior, de esa castilla catalana\* que es la Segarra y la Noguera le hubiesen insuflado en su organismo lo cíclico y espacial, que tienen ese tiempo "abierto" y estacional, que aún pervive en las zonas rurales.

Su alternancia entre Barcelona, la ciudad con su complejidad sin fin y Folquer, la casa solariega donde radicaba su estudio de verano y desde donde se vislumbra el mar de campos de cereales, de la Catalunya interior, es la base para argumentar que el tiempo en la obra de Hernández Pijuan es un tiempo estacional, un tiempo cíclico dual: desde el tiempo urbano y desde el tiempo rural. De esta dualidad, se puede también derivar dos funciones de estos tempos... una de acumulación y otra de despojamiento.

Con todo lo que tiene de contundente el concepto de acumulación, se da la paradoja que en ese tiempo acumulativo urbano, se produce un estado, que si bien nutre la percepción y el pensamiento, lo hace con tanta inmediatez que el resultado, puede ser extenso pero no denso... con el añadido de ser frágil y reconvertible frente a estados o actos de reflexión en profundidad, dejando aparecer muchas preguntas sobre el sentido de muchas de las cosas percibidas. Por tanto, podemos argumentar que el tiempo urbano, es propenso a la fragilidad, de hecho en el punto álgido de su actividad profesional, Joan Hernández Pijuan, (en su estacionalidad urbana), compartía pintura, docencia y responsabilidades de gestión en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, de ahí, se puede adivinar una mayor participación de materiales frágiles y con medios fluidos papel, gouache... etc. Como elementos dinámicos de re-ubicación en el taller y con uno mismo.

Pasados a la estacionalidad rural, que se sucede por parte de Pijuan en Folquer, esta, actúa como diapasón que marca el ritmo vital... quizás no en extensión (de múltiples percepciones), pero si en profundidad. El tiempo en el espacio rural, obliga a más...a cumplir con lo que es necesario y preciso en cada momento... la frivolidad y la distracción no se contemplan. También el espacio, condiciona la acción y la tarea debe desarrollarse hasta el fin (pensemos en la preparación de la tierra, la siembra o la cosecha) son tareas donde se trabaja de luz a luz con pocas interrupciones y mucho rigor, el contacto con los elementos y los utillajes es extremadamente intenso y la intuición está alerta a fin de desvelar



**Figura 1** – Campos de Folquer, La Noguera. Catalunya 1996. Foto Joan Hernández Pijuan.

**Figura 2** – Joan H. Pijuan. *Tierras blancas*, 150 x 195 cm. Oleo sobre tela, 1997.

cualquier desajuste o imprevisto, que en caso de surgir, es de inmediato afrontado y en su medida redireccionado en nueva estrategia para avanzar en la tarea.

De esta concepción, de este espíritu de rigor, es desde donde se manifestaba la densidad de su pintura. Los encierros en Folquer, sostenían con amplitud la reflexión en profundidad de todo lo acumulado anteriormente... y por tanto actuaban a manera de campana de vacío que posibilitaba el despojarse de lo superfluo adquirido. En el silencio de Folquer, los materiales son consistentes-contundentes, aunque también precisan de un tiempo de adaptación... y en ese tiempo, también frágil, los materiales livianos, ayudaban a preparar el terreno para los formatos más amplios... Como si la amplitud del campo circundante, favoreciese la inmersión en el espacio pictórico... pintor y pintura en un todo... ocres, verdes, pequeños rastros o espacios aparentemente vacíos se acumulan en el espacio físico y a la vez mental que es el estudio de Folquer, continuado ejemplo de la esencia vivida y percibida... como retazos de lo sentido al caminar cada mañana por el mismo sendero en compañía de su perro Blanc. Volver cada día al mismo lugar para descubrir la magia de su transformación... igual que volver cada día al estudio, para descubrir la magia de una continuidad en la obra, aparentemente imposible desde el despojamiento total.

**2. Orden y posicionamiento en la obra de Hernández Pijuan (Percepción y síntesis)** La posibilidad de continuidad desde casi el vacío, no es un acto casual, ni de iluminación repentina, hemos visto que el tiempo y el espacio, marcan las pautas, también sabemos que la dualidad cíclica, se desarrolla en dos espacios diferenciados pero conexiones por la presencia del pintor, en definitiva... el elemento esencial que actúa como catalizador de percepciones y sensaciones que a través de la mirada como pensamiento, llegarán a traducirse en obra.

Para esa consecución, la de la obra en densidad y vivida a la vez, que se sucede desde esa mirada como pensamiento (siempre presente en los planteamientos de Pijuan) hay que tener en cuenta tres actitudes duales, que de manera inconsciente, actúan como constantes en el hacer de Hernández Pijuan., y que según mi criterio son la esencia ordenadora de la síntesis en su obra :

1.-Percibir-sentir, 2.-Interiorizar-memorizar y 3.-Constatar-manifestar...

Estas actitudes son en si, una sucesión lógica y consecutiva de ejercitar esa mirada como pensamiento... lo percibido en su totalidad, constituye un archivo de material sensible, que una vez interiorizado, se añade a la lógica de la memoria por un lado, ancestral y por otro, de hombre de su época, que transforma ese material sensible percibido en lo que ha constituido el misterio y la atracción de la obra de Hernández Pijuan: *Una manifestación sintética de percepción y memoria*. Constatación desde lo mas esencial, desde una pintura de mínimos, de



gestos inmediatos que se han nutrido con anterioridad de una inmensidad de tiempo y de percepciones.

Para que esta manifestación sintética suceda como resultado de esas inconscientes actitudes duales anteriormente citadas, es necesario un marco. Su posicionamiento, es ese marco... (como en la caza o el torero)... a veces estático, a veces de una sutil variación, casi silencioso, con tacto frente a materiales y actitudes, sabiendo que con imperceptibles cambios, se generan grandes mutaciones en la superficie pictórica, que ya no admiten modificación... quizás la posibilidad del error... , de la duda es lo más significativo i que permite ese nuevo recomenzar día a día la obra en el taller, de ahí que:

Frente a la dualidad de **percibir-sentir**, establece: **deriva**

Frente a la dualidad de **interiorizar-memorizar**, establece: **ritual**

Frente a la dualidad de **constatar-manifestar**, establece: **ambivalencia interior de incertidumbre y certitud.**

### 3. Deriva

La deriva en la obra de Hernández Pijuan, se produce como resultado de ese perderse sin apercibirse que se producía en medio de actividades previsibles (viajes o desplazamientos)... o establecidas (el trayecto del estudio a la facultad o bien el recorrido establecido por los caminos de Folquer), no es una deriva sin rumbo, es más bien una deriva de la mirada dentro de espacios i/o actitudes que forman parte de una cotidianeidad conocida... ese volver a un lugar conocido, para apercibirse de lo mutable que tiene lo aparentemente conocido...( paradoja al fin de la vida misma) *Mas que viajar, me gusta volver al sitio conocido* (Pijuan, 2003) Deriva inconscientemente adquirida, que en su persistencia... se convierte en Ritual, en ese ritual de ubicarse en el estudio, para ese volver a empezar con lo conocido: La pintura, pero a su vez con lo desconocido que esta, depara al pintor dentro de su propia contingencia como materia viva que es.

### 4. Ritual

En todo ritual, se busca un fin, aunque oficiar el ritual, no nos asegura que el fin sea el deseado...los imponderables que nos circundan, actúan como “extraños atractores” de lo imprevisto y de eso el pintor sabe mucho

*La práctica de la pintura es una forma de conocimiento... es una forma de aprendizaje continuo en que la duda está siempre presente; ha de ser el reflejo de uno mismo y tiene que partir de la necesidad de pintar... como ritual* (Pijuan, 2003: 180).

La pintura de Pijuan, aparece como territorio de huellas, señales, afloramientos sensibles que nos hablan de ciclos y persistencias, de conocimiento y desconocimiento, de repetición y diferencia... en definitiva de acto ritual que se conoce y se desconoce a la vez.

### 5. Incertidumbre y certitud

Incertidumbre frente a los condicionamientos que subyacen en la pintura, pero certitud que parte de la necesidad de pintar, de ese aprendizaje continuo que es el pintar que al fin y al cabo se convierte en acto que moldea al pintor desde ese ir y venir que es el actuar y el reflexionar tensionado frente al espacio pictórico, frente al cuadro, para así, en palabras de Joan Hernández Pijuan, poder mantener que:

*La materia, los medios, el momento y una multitud de accidentes -lo imprevisible, lo indeterminado, el azar- aportan a la obra tal cantidad de condicionamientos que la llevan a ser racionalmente inconcebible* (Pijuan, 2003: 162).

Incertidumbre y certitud, que rige esa confrontación con el espacio pictórico, para poder conocerse, en palabras de Joan:

*mientras hay emoción no hay repetición ... Los cuadros se parecen a quién los pinta; los míos andan despacio y no hacen ruido* (Pijuan, 2003: 376).

Si por un lado, el ejercicio de la certitud en la pintura moldea al pintor, es la confrontación con la incertidumbre la que lo forja y templea, sostener la tensión de ubicarse en algo "*racionalmente inconcebible*" como es la obra pictórica en un acto ritual día a día, conlleva una fortaleza interna extraordinaria...la mayoría de veces solapada por una actitud de silencio y de poco ruido, como deber moral del pintor frente a la dura contingencia de la vida.

### 6. Epílogo

En la anterior manifestación, no subyace un espíritu, trascendente ni didáctico, sino mas bien el reconocimiento de que si el pintor se debe forjar para afrontar la incertidumbre, también debe moldearse como persona y en eso la figura de Joan Hernández Pijuan ha sido y es ejemplo de persona con amplia voluntad de conexión con lo que es la contingencia de la vida. Desde su figura como académico y docente, pero sobre todo como pintor comprometido generosamente con la transmisión de conocimiento... creando dialogo y debate en los Talleres de la facultad, consiguió una credibilidad impensable, de lo que a

posteriori se ha considerado la capacidad de investigación desde la propia obra, el siempre mantuvo que un pintor, no investiga, sino que pinta, pero su posicionamiento y ejemplo de estructurada obra (sin pretenderlo) abrieron las puertas a un conocimiento de la pintura desde otro orden posible que no sólo la pura subjetividad. En esto, su relación con la contingencia de la vida, fue determinante.

También decir que la fidelidad a sus orígenes y la persistencia de la memoria de lo que uno es, junto al amor por la tierra, ... lejos de ser auto complaciente, ha ejercido una constante disciplina de despojamiento y de pensamiento sobre el acto de pintar.

La obra de Joan, está viva y descubre en su mostrarse, miradas que gozan de un tiempo lento de contemplación y de silencio... como el de los campos y paisajes que las inspiraron, bucle que se cierra otra vez con tiempo, percepción y silencio como síntesis de vida.

#### **Referencias**

Hernandez Pijuan (s.d.) [Consult. 2012-01-20].  
Disponibile en <http://hernandezpijuan.org>

Pijuan, Joan Hernández (2003) *Obra sobre papel 1987-2002*. Catalogo. Madrid: Galería Rafael Pérez Hernando.

# Sense & sensibility

MARGARIDA P. PRIETO

Portugal, pintora. Doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo completo submetido em 16 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Este artigo trata a relação visível/legível proposta no pintar/inscrever que caracteriza a pintura de Mónica Capucho. Aponta ainda os jogos criativos do seu trabalho: as possibilidades pictóricas da sobreposição e o *mise-en-abyme* da grelha, visível nas instalações site-specific.

**Palavras chave:** pintura, visível/legível, instalação, grelha, jogo.

**Title:** *Sense & sensibility*

**Abstract:** This paper is about the relation visible/legible implied in the painting/in-scripture gesture, characteristic of paintings by Mónica Capucho. It also indicates the creativity games underlying all possibilities of pictorial accumulation by layers, and the *mise-en-abyme* made visible throughout site-specific installations.

**Keywords:** painting, visible/legible, installation, grid, game.

## Introdução

Este artigo incide sobre a pintura de Mónica Capucho. Nascida em Lisboa em 1971, está representada nas galerias Quadrado Azul e CC - Arte contemporânea. O seu percurso de aprendizagem artística inicia-se na escola ARCO em 1988. Entre 1990-1993 reside em Bruxelas onde faz o curso intensivo de pintura na Escola de Artes Plásticas ALPACA e um estágio com o escultor Francis Tondeur. Em 1998, licencia-se em Pintura pela FBA-UL.

## 1. Marca d'água

A aplicação de vernizes (brilhantes/baços) sobre o mesmo pigmento garante-lhe plasticidades distintas, nomeadamente a sensação ocular de profundidade e/ou superfície que abre o espaço da perspetiva na pintura. Este método pode ser pensado como "marca d'água" - termo originalmente aplicado à folha de papel para designar o desenho visível à transparência, que resulta das diferentes densidades e espessuras dessa folha. É "marca" pela aplicação sistematizada tornada estratégia plástica expressiva (Telles de Menezes, 2009: 8).



**Figura 1** – *Objective and intentional* (da série *Objective paintings*), 2006, técnica mista, 30 x 45 x 6 cm. Coleção particular. Fotografia da artista.

É “d’água” pela associação ao molhado, à tinta fresca que o brilho convoca, por oposição e contraste com a tinta mate, seca e opaca. O brilhante é reflexivo, luminoso, profundo. O mate tem características de superfície, de primeiro plano. Justapostos iludem profundidade. “Marca d’água” é, ainda, metáfora para as relações finura/espessura, bi/tri dimensionais, plano/saliência, postas em constante diálogo na sua pintura. Nos caracteres – cujo corpo da letra é corpo de tinta, corpo em espessura conseguido pela densidade pastosa do *médium* – cada letra, termo, frase salienta-se na superfície de representação (Figura 6) e, paralelamente, também a espessura da grade acrescenta uma dimensão escultural ao pintado.

**2. *The right combination of different elements can provoke a feeling of completeness.*** *Sense & sensibility* (título tomado a Jane Austin) indica as duas características definidoras deste jogo criativo. A articulação entre a sensibilidade, propriamente sensitiva, dos sentidos da percepção, e o sentir enquanto *pathos* (das paixões, dos gostos, dos desejos) é doseada e reflexiva. É doseada a capacidade interferencial da inscrição na percepção do pictural, pela introdução de um enunciado na superfície pictórica, que sublinha ou desvia sentidos e influência, indica, dirige e manipula o observador. É reflexiva porque joga com os campos imagéticos próprios de cada uma das suas componentes, numa contaminação essencial que



**Figura 2** – *Objective paintings*, 2006, técnica mista, dimensões variáveis de montagem. Coleção particular. Fotografia da artista.

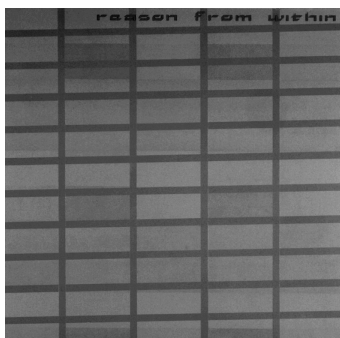
faz reverberar o visível no legível, e vice-versa. A linguagem abre o seu campo imagético: articulando-o na e como pintura, amplia a experiência de fruição.

### **3. In my mind the idea of an organizational structure is continually growing**

Em *Objective paintings* (Figura 1 e Figura 2) os enunciados – irrepetíveis – obedecem à fórmula da dupla adjetivação. Inscrição/fundo são articulados segundo os contrastes fundamentados da teoria das cores.

Esta instalação implica uma organização espacial ortogonal – opção recorrente – e releva de uma outra figura geométrica: a grelha. Construída no afastamento que individua e demarca cada peça, no desenho branco da parede/suporte, passa de esquema de organização (criado na manutenção das distâncias entre as peças) a figuração pictural, propondo-se como *mise-en-abyme*. Contudo, *Reason from within* recusa múltiplos enquadramentos: dá a ver-se simplesmente, ou antes, infinitamente (Figura 3).

A inscrição pintada congrega funções de enunciado, legenda e título. Ao contrário de outros trabalhos (onde ocupa a posição central e destacada como figura principal, assunto da pintura), aqui coloca-se no limite: afasta-se do protagonismo, desloca-se discretamente em direção ao invisível. A elaboração cuidadosa desta composição (posição, linguagem, idioma) atua diretamente na percepção visual: o olhar oscila entre ver e ler.



**Figura 3** – *Reason from within*, 2007, técnica mista, 100 x 100 cm. Coleção particular. Fotografia da artista.



**Figura 4** – *Original e Similar* (da série “Original/forgery”), 2006, técnica mista, 40 x 45 x 4 cm + 40 x 45 x 4 cm. Coleção da artista. Fotografia da artista.

#### **4. Geometric patterns can evoke a rational need to escape from the reality**

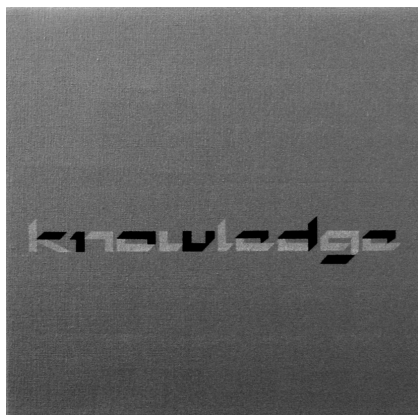
A figuração geometrizada da superfície espessa-se por camadas sucessivas de tinta, que se sobrepõem sem se cobrir totalmente. O *corpus* pictórico constrói-se pelo excesso deste fazer, nesta acumulação por *layers*. A máscara (dispositivo técnico) possibilita o jogo (estrutural) mostrar/esconder. Paralelo à própria lógica do desejo, do jogo erótico (ocultar/exibir), e como estrutura de manifestação da verdade, este jogo é o de toda a criação, na medida em que entre guardar e revelar, entre esconder e pôr em evidência, cria-se expectativa e curiosidade no observador.

O tempo é imprescindível neste fazer pintura, neste escrever pictórico. Um último gesto processual inscreve: a pasta preenche cada traço exigindo precisão e rigor na aplicação. Acresce ao fundo geometrizado e faz crescer “qualquer coisa” na pintura. Este “qualquer coisa” é o ampliar da pintura pela articulação cores/palavras: vai exigir um tempo para ver que inclui o tempo de ler. Isoladas, as frases são *statements*. Como pintura *surpreendem*: cada pintura parece *dizer o mesmo* mas mínimas alterações garantem um *dizer outro*.

A repetição é, aqui, da ordem da alteração: repete-se para ficar diferente, para individualizar. Na aparente similitude apreende-se a fórmula e, simultaneamente, percebe-se o que individualiza: um jogo de estratégias subtis altera o mesmo em direção ao diferente. Declinações, variações, desvios, repetições introduzem-se na regra como estratégia criativa e/ou de representação desta encenação da ordem.



**Figura 5** – *Original* (pormenor), (da série "*Original/forgery*"), 2006, técnica mista, 40 x 45 x 4 cm. Coleção da artista. Fotografia da artista.



**Figura 6** – *Knowledge* (da série "*Words*"), 2005, óleo sobre tela, 30 x 60 x 4 cm. Coleção da artista. Fotografia da artista.

### **5. Emotions follow a complex set of tensions between concept versus image**

O re-dobrar/des-dobrar do real é uma problemática antiga. A série *original/copy* (Figura 4), paradigmática do jogo das aparências, ficciona a cópia pela repetição. Da ordem da alusão (eco da oralidade, reflexo da visibilidade), a cópia é pensada como re-figuração – como repetição da representação primeira – como captura da aparência do que é autêntico.

Todas as pinturas têm igual presença, importância e cuidado na representação. Contudo, a inscrição remete-as para planos distintos, planos que são critérios de avaliação, de julgamento (múltiplo/original, ilusório/real, falso/verdadeiro, repetido/singular, enganador/autêntico, representação/presentação, cópia/modelo). Este envio perverso é uma artimanha da linguagem. O espaçamento horizontal separa as "*original*" (em cima) das "*copy*" (em baixo); acentua o jogo de antónimos: *por cima* significa superiormente colocado em relação a, que evidencia metáforas. *Por cima* é o espaço celestial, o mundo elevado das ideias. Alude a Platão, que coloca o modelo e a cópia nos antípodas um do outro. *Por baixo*, num jogo sinonímico, estão os enunciados que duplicam, repetem, ecoam, refletem o modelo como outro.

**6. Different sensibility comes from an intuitiveness founded in the imperfections of our mind** Duas fórmulas dividem a representação dos enunciados: Monocromática (Figuras 1, 4 e 5) – cada termo transparece num apagamento que dá lugar ao sentido: a leitura é fácil – Ou policromática (Figura 5) – a plasticidade



sobrepõe-se à legibilidade (Lyotard, 1971: 79). No monocromatismo absoluto (Figura 6), a letra camufla-se, os enunciados dão-se a ver/ler pelos jogos transparente/opaco das tintas e reflexão/absorção da luz/sombra (própria e projetada) dos relevos.

### **Conclusão**

Na pintura de Mónica Capucho perpassa um sentido objetual que reside no rigor de um fazer táctil que dá a ver, e a sentir pelo olhar, o jogo das texturas, dos relevos, dos brilhos. Equaciona figuração geometrizada e inscrição pintada na representação/apresentação da pintura. À morfologia das letras (direções, curvas, distâncias e relações-entre, que as individualizam) a artista aplica uma fórmula: o quadrado enforma o desenho numa nova *tipo*-grafia. No primeiro plano, cada termo transparece em direção ao visível para logo desaparecer no lugar do significado. Do tratamento plástico destes caracteres depende a facilidade/dificuldade da leitura: quando a escrita se encena pintura, o enunciado dilui-se na sua morfologia pintada, no corpo espesso da tinta, no irreconhecível.

### **Referências**

Capucho, Mónica (s.d.) [Consult. 2012-01-20].  
Disponível em [www.monicacapucho.com](http://www.monicacapucho.com)  
Lyotard, Jean-François, Discours Figure, Paris,  
ed. Klincksieck, coll. d'esthétique, 1971  
(1ª edição). ISBN : 2 252 03368 2.

Telles de Menezes, Salvato, Introdução, in  
Under deconstruction: Mónica Capucho/  
De la expresión al contenido: Ana Sério,  
Valência, Edições IVAM, 2009. ISBN: 978  
8448253431



**Enquadramento**

PAULO SERRA

**Autores**

DAVID ETXEBERRIA

SÓNIA PATRÍCIA INÁCIO NEVES

CARLOS CORREIA

ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO &

M. ÁNGELES MAQUEDA PÉREZ

RICARDO MARI NETO

# 11.—Corpos

# Corpos

PAULO SERRA

Conselho Editorial

O conjunto de textos que se seguem trata, de uma forma ou de outra, da temática do corpo na arte: do corpo esculpido, pintado, fotografado, manipulado, activo, performativo. Podemos, desde logo, interrogar-nos porque é que o corpo humano ocupa um lugar tão proeminente na arte ocidental – e isto pelo menos já desde os Gregos.

Uma resposta possível é a de que o corpo é o centro da mediação, de todas as mediações: entre o eu e os outros, a natureza e a cultura, a vida e a morte, o aqui e além, o antes e o depois. Todas essas categorias e distinções pressupõem o corpo, dependem do corpo, passam pelo corpo. Como disse Merleau-Ponty, “*le corps est notre moyen général d’avoir un monde*» (Merleau-Ponty : 171).

Dado este seu carácter central e seminal, não admira que o corpo seja, também, o lugar potencial de todas as violências, das mais físicas às mais simbólicas. É precisamente neste sentido que se pode entender o texto “Marina Abramović, dimensões da culpa. Do corpo da vida sacra” (Ricardo Mari Neto), que discute a performance *Rhythm 0*, apresentada em 1974 pela artista Marina Abramović. Essa discussão é feita à luz do conceito agambeniano de *homo sacer*, que para o autor assume “um duplo carácter: insacrificável e, porém, matável”. O corpo aparece, aqui, como instância de mediação entre o individual e o social, mesmo que essa mediação se reduza à mais bárbara das brutalidades – a que não tem causa.

Já no texto “Antonio León Ortega, un escultor de frontera” (Franco Romero & Maqueda Perez) do que se trata é precisamente do contrário, isto é, da escultura de corpos que, precisamente pelo facto de serem sacrificados (ou de se sacrificarem a si mesmos), não podem ser “matados” porque deixam de ser “deste mundo”. Nestes corpos que não morrem por serem objecto de sacrifício, e que assim instauram e asseguram a mediação entre o aqui e o além, reside o segredo essencial das religiões.

O texto “Expor intimidade/Falar intimidade: Elina Brotherus e Carla Filipe” (Sónia Neves) procura conjugar as criações de dois criadores. No caso da artista/

fotógrafa Elina Briyhesus o corpo revela-se (e assume-se) como aquilo que verdadeiramente é: o lugar da mediação e transição entre o eu e o mundo, mesmo quando desse mundo está aparentemente ausente. Já no caso de Carla Filipe tratar-se-á, sobretudo, de interrogar as condições em que espaços naturais, alguns extremamente agrestes, podem ser habitados pelos corpos dos homens e tornar-se, assim, espaços humanizados pela mediação do seu trabalho/cuidado.

Em “Entre Cyborgs e Avatares: produções artísticas no seio da tecnologia ou o advento de novos invólucros humanos” (David Etxeberria), o autor centra-se em duas das formas contemporâneas de mediação entre o humano e o pós-humano: uma, o híbrido entre o corpo carnal e o corpo tecnológico (o *cyborg*); a outra, a projecção virtual do corpo carnal (o avatar). Se, por um lado, tais formas nos fazem pensar que nada do que é humano pertence, como tal, à natureza – o humano é, por definição, da ordem do artifício –, por outro lado elas permitem-nos uma espécie de variação eidética em torno do conceito de “humano” (quais são os limites?).

Por fim, o texto “Um Sussurro imanente - O corpo na pintura de Miguel Branco” (Carlos Correia) analisa a pintura de Miguel Branco a partir da perspectiva específica do corpo, identificando nela quatro tipos de manifestação: o corpo como tema, o corpo da tradição, o corpo como suporte e o corpo como observador. De certo modo, estas diferentes manifestações do corpo acabam por ilustrar o que dizíamos a iniciar este texto acerca da centralidade do corpo na arte. Nesse sentido, a pintura de Miguel Branco poderia ser vista, também, como uma reflexão da arte sobre a essência da própria arte.

Mas, poderá perguntar-se: não é nisso que consiste, afinal, toda a verdadeira arte?

#### **Referências**

Merleau-Ponty, Maurice (1945)  
*Phénoménologie de la perception*. Paris:  
Gallimard.

**Contatar o autor:** pserra@ubi.pt

# Entre Cyborgs e Avatares: produções artísticas no seio da tecnologia ou o advento de novos invólucros humanos

DAVID ETXEBERRIA (DAVID RODRIGUES DOS SANTOS)

Espanha, artista plástico e professor na Escola Superior de Artes e Design, Instituto Politécnico de Leiria (ESAD.CR). Licenciado em Artes Plásticas (ESAD.CR), Mestre em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL). Doutorando em História, Filosofia e Património da Ciência e da Tecnologia (Faculdade de Ciências e Tecnologia, UNL).

Artigo completo submetido em 17 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** A presente análise parte de recentes produções audiovisuais como o filme "Avatar" de James Cameron e algumas das obras do artista australiano Stelarc. Nesta abordagem, o ponto de partida pode ser situado entre as linhas de contacto existentes nas produções artísticas contemporâneas elaboradas no seio da tecnologia e a representação cinematográfica do aparecimento de um ser pós-humano.

**Palavras chave:** avatar, prótese, cyborg, tecnologia, pós-humano.

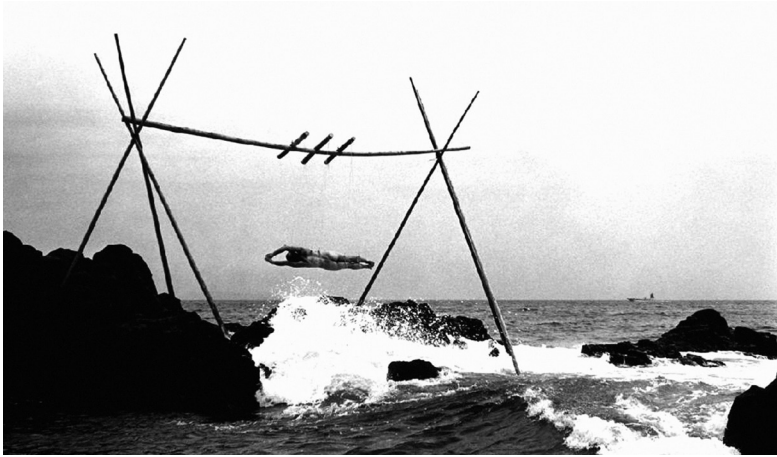
**Title:** *Between cyborgs and avatars: Artistic productions within the technology, or the advent of new human casings*

**Abstract:** This analysis begins as part of the recent audiovisual productions as it is the movie "Avatar" of James Cameron and some of the works of the Australian artist Stelarc. In our approach, the starting point can be located between the existing lines of contact in contemporary artistic productions developed within the technology and the cinematographic representations of the emergence of a post-human.

**Keywords:** avatar, prosthesis, cyborg, technology, posthuman.

## Introdução

O ponto de partida deste artigo advém das inquietações relacionadas com o incremento de fantasias pós-humanas na produção artística das últimas



**Figura 1** – Stelarc, *Seaside Suspension*:  
*Event for Wind and Waves* (1981).

décadas. Para tal, recorreremos a aspectos vinculados no filme *Avatar* de James Cameron (2009) e a algumas das componentes formais da produção artística de Stelarc. A discussão sobre esta matéria tem sido recorrente e tem gerado, via ciências humanas, uma maior atenção às discussões latentes entre os limites do real e virtual, isto é, entre a dicotomia do homem (*animal*) e das máquinas (*cyborg*) sobre a qual, por exemplo, Baudrillard escreveu. Por outro lado, dado que a estética deixou de estar circunscrita à noção de Belo, pressupõe-se o abandono da ideia de bem e de verdadeiro no seio da arte, pelo que este interesse pela vertente mais disfórica da vida pós-humana, não se assemelha como uma novidade. Pensamos ter sido no séc. XVIII que a palavra prótese ganhou o seu presente significado, isto é, o de um membro artificial do corpo humano. O termo deriva do Grego *prothesis* (*adição*), de *prostithenai* (*adir em*) que, por sua vez, é uma composição de *pros* (*diante de* ou *na frente de*) e *thithenai* (*colocar*). Por conseguinte, a utilização do termo prótese é no sentido de uma adição e será com base neste significado que tentaremos seguidamente antever o papel que ocupa na obra paradigmática de Stelarc.

### **1. Stelarc: Uma estratégia de esgotamento do corpo**

Stelarc (Chipre, 1946) ficou inicialmente conhecido mediante uma série de performances executadas nos anos 70 intituladas *Suspensions*. Tais performances pressupunham o colocar do corpo num estado perene, demonstrando o quão fácil ele se torna exausto e explorado em espaços totalmente irreconciliáveis. Através destas operações, demonstraria não só as (in)capacidades

do corpo mas, a sua vulnerabilidade e ansiedade em devir obsoleto (figura 1). Tratar-se-á de uma experiência onde o corpo não é ultrapassado no sentido comum do termo (como uma máquina desatualizada), mas antes no sentido estrito, isto é, que se tornou metafisicamente vazio após ultrapassar os conceitos platónicos e cartesianos.

Após esta série de performances, Stelarc começou a trabalhar com questões diretamente relacionadas com a tecnologia revelando o seu carácter explícito, isto é, da prótese como um ponto de ligação entre a técnica e o corpo biológico, entre os circuitos electrónicos e a carne. As suas abordagens passariam a estar relacionadas com conceitos que, de forma inquestionável, marcaram a nossa contemporaneidade.

A presença fantasma, ou aquilo que ele denomina como SPLIT BODY, e a prótese, não como símbolo de falta, mas como um sinal de excesso constituirá uma parte do seu pensamento. Porém, não se trata de representar um corpo amputado, mas de edificar um discurso sobre a proliferação da tecnologia e do modo como se torna biologicamente compatível. A tecnologia passará a ser uma condição de excesso em vez de um sintoma de falta. Tais conceitos remetem-nos a experiências vinculadas em obras como 'Ping Body' (1996), onde o performer atua através de impulsos da audiência oriundos da internet que coagem o movimento do seu corpo. O corpo torna-se alvo dos desejos de agentes externos ao mundo real, tornando-se parcialmente uma marioneta ao serviço de outrem. Nesta fase, Stelarc estabelece uma diferença fundamental entre aquilo que tradicionalmente entendemos como *Cyborg* e *Zombie*, sendo que o primeiro é um ser híbrido entre corpo e máquina que opera com um elevado grau de autonomia, enquanto o segundo é meramente manipulado. Assim, o autor oferece-nos a possibilidade de refletir sobre o facto de já estarmos inscritos neste mundo e de, até certo ponto, estarmos totalmente rodeados de cyborgs e zombies:

*Houve sempre um perigo associado ao corpo e ao seu comportamento involuntário, quando condicionados automaticamente. O Zombie é um corpo que age involuntariamente, que não tem uma mente própria. O Cyborg é um sistema homem-máquina. Houve sempre um medo associado ao involuntário e ao automático. Do Zombie e do Cyborg. Mas tememos aquilo que sempre fomos e aquilo no que já nos tornamos (Stelarc, 1-2).*

No decorrer da sua obra, a referência ao *avatar* tornou-se inevitável e substituiu o *cyborg* por uma problemática onde o ser humano habita um espaço de realidades mistas, ou seja, da possibilidade de entendermos o corpo como um





**Figura 2** – Stelarc, *Third Hand* (1976-1981).

sistema operativo extensível para além do espaço que habita. O autor resume tais possibilidades através de dois campos: FRACTAL FLESH (corpos separados mas que mantêm uma ligação electrónica) e PHANTOM FLESH (membros fantasmas que tornam possíveis a manipulação de corpos remotos).

A prótese, tal como a linguagem, estende e magnifica as possibilidades do ser humano. Assim, nas suas obras, executadas com o auxílio de aparatos artificiais (braços mecânicos, plataformas com seis pernas, orelhas com transmissores), representam a tentativa de estabelecer uma nova linguagem e as próteses que Stelarc acopla ao seu corpo são, como em *Third Hand* (figura 2), uma tentativa de representar a forma como se define esta nova humanidade. Por conseguinte, a sua obra permitir-nos-á abordar a questão da evolução humana como uma das preocupações centrais da contemporaneidade onde a prótese é a ferramenta encontrada para reconfigurar o corpo.

## **2. Avatar: Ficção ou Expansão do universo?**

Desde a sua estreia que *Avatar* (2009) tem sido um elemento gerador de algumas discussões. Mas o que fez deste filme um alvo tão apetecível? Certamente não serão as críticas, dado que a grande maioria aponta para uma mera comparação a histórias, algo subversivas, que tendem a demonstrar a missão civilizadora das Américas. Um outro tipo de crítica envolve-se com questões tecnológicas ligadas a um cinema que, tal como Baudrillard afirma, não é mais



**Figuras 3 e 4** – James Cameron, *Avatar*,  
fotograma (2009).

do que “uma máquina desmedida de efeitos especiais” (Baudrillard, 1991, 77). Podem, desta forma, ser feitas muitas comparações entre as assunções formais deste filme e outros realizados no passado. Mas, para além de tudo o que possa ser dito sob o ponto de vista cinematográfico, podemos afirmar que um dos seus melhores ingredientes é aquele que interessa à nossa análise, ou seja, aquele que anuncia a possibilidade de projetar o corpo através de uma máquina facilitadora de conexões. Esta ideia pertence à ficção, mas representa uma mudança que já foi retratada em outros filmes, *o Matrix* (Andy e Lana Wachowski, 1999) ou mesmo *O Exterminador Implacável* (James Cameron, 1984), e apresenta uma reflexão em consonância com o que está a ser discutido na ciência, na filosofia e, como vimos com Stelarc, na prática artística contemporânea. Assim, aquilo que nos leva a recorrer a este filme é a sensibilidade em vaticinar um futuro dissimulado num sem fim de efeitos especiais onde as novas gerações se identificam com a possibilidade da tecnologia permitir encarnar outras personagens num mundo virtual (figura 3).

Este advento, enumerado nas artes visuais, onde se anunciam possibilidades de habitarmos corpos tal como em *Avatar*, de sermos *ego-máquinas*, transporta a noção que o cérebro é entendido como uma espécie de *software*, um sistema operativo que domina um corpo que nem sempre reage às suas solicitações. Os aparelhos tecnológicos, agora difundidos, tais como os videojogos, para além do mero monitor que tenta incorporar o corpo e o espaço do jogador, têm a finalidade de envolver o sujeito colocando-o numa experiência de imersão, de união e simbiose, ou seja, numa espécie de “*trincheira*” (Kittler, 1999, 95).

A máquina já não é tão importante como no momento em que James Cameron criou o *Exterminador Implacável*. Ela passou a ser meramente indicativa e desempenha o papel de ferramenta facilitadora de ligações entre ondas cerebrais de dois corpos (o soldado e o alienígena). A máquina representa o papel de uma prótese invisível que aponta para um futuro pós-humano, pós-biológico, uma simbiose entre orgânico e máquina que permite a personificação. Este filme demonstra uma nova problemática das ligações que alteram a relação entre significado e significante, de formas disseminais baseadas na presença e na ausência, ou seja, de modos distintos de estabelecer ligações entre seres e já não somente entre humanos.

É precisamente na personagem do soldado paraplégico que verificamos a pressão inscrita na desmaterialização, ou seja, numa mudança epistemológica que, naturalmente, afecta a condição humana. Tal facto é marcado no corpo do soldado que, gradualmente, inicia a sua transformação, não apenas pelo tempo que permanece ligado mas, especialmente, porque a imersão começa a inferir desmazelo no seu corpo que, mesmo sendo portador de deficiência, é robusto.

Ao longo da narrativa denotar-se-á o seu deterioramento, a magreza, o desleixo com a higiene. Fica assim representada uma estratégia de abandono do corpo humano, perene, obsoleto e débil que, por outro lado, se apresenta repleto de qualidades adquiridas através de uma *prótese natural* nunca dantes afigurada da qual, no final, se apoderará (figura 4).

### Considerações finais

Verificamos, quer pelas leituras que nos acompanham como pelos fenómenos do quotidiano, que a proliferação da tecnologia começa a concertar-se numa síntese entre o artificial e o orgânico (a própria história da cultura poderia ser relatada através daquilo que os homens têm feito ao seu corpo). Neste sentido, quer no filme *Avatar* como nas obras de Stelarc, não se trata apenas de explorar os limites do corpo, mas da possibilidade de estabelecer ligações com outros corpos, com outras entidades (seja a natureza no caso dos Na'vi ou dos fluxos dos internautas em Stelarc). Existe, portanto, uma tendência evolutiva neste âmbito que pode ser encarada em três partes: 1º A substituição de todos os órgãos por apenas um; 2º A existência de um movimento crescente na exposição, isto é, da colocação do corpo em "*display*" e 3º A desmaterialização total do corpo.

O resultado desta tendência é um efeito estimulante que nos leva a sentir o corpo disperso em circuitos cibernéticos onde os limites da interação já não são definidos pela pele, mas pelos *feedback-loops* que conectam o corpo e o simulam num circuito biotecnológico. No fundo, a maior parte dos autores que se têm debruçado sobre esta matéria, apresentam-nos uma visão concreta onde o pós-humano implica não apenas a ideia de estabelecer ligações perigosas com as máquinas, mas a possibilidade de estabelecer ligações com uma série mais ampla e multifacetada onde, a curto prazo, se torna impossível distinguir entre organismos biológicos e circuitos integrados. Acompanhando esta mudança de paradigma está associado, naturalmente, uma alteração da compreensão da experiência, do espaço e do tempo onde o sujeito se encontra, "*amanhã, servirá cada vez mais para agir à distância, para além da área de influência do corpo humano e da sua ergonomia comportamental*" (Virilio, 2000, 75).

Este impulso "*protésico*" está, por necessidade, empenhado em retratar a forma como o material metafórico e as figurações das próteses incidem nas considerações sobre os limites conceptuais e históricos do *humano e pós-humano, orgânico e máquina, evolução e pós-evolução*. Neste compromisso, vinculado nas obras que analisamos, é-nos revelada o quão delicada é a situação dialéctica na qual o ser humano se encontra. As obras de arte neste âmbito inscrevem-se em áreas cinzentas do pensamento contemporâneo no qual tentam erigir um

debate e onde parte da arte contemporânea, tal como a ciência mais surpreendente, é aquela que nos tem colocado perante a possibilidade de corpos pouco concebíveis, que nos desafia com a instabilidade e nos força a compreender o que significa ser humano.

### **Referências**

Kittler, Friedrich A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*, Trad. Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz, Stanford University Press.  
Stelarc, *Zombies & Cyborgs: The Cadaver, the Comatose & the Chimera* [Consult.

2011-12-22] <http://www.stelarc.va.com.au/texts.html>  
Virilio, Paul (2000) *A Velocidade de Liberdade*, Trad. Edmundo Coelho, Relógio D'Água, Lisboa.

# Expor intimidade/Falar intimidade: Elina Brotherus e Carla Filipe

SÓNIA PATRÍCIA INÁCIO NEVES

Portugal, artista visual. Docente na Escola das Artes na Universidade Católica Portuguesa, Porto (UCP). Graduação: Licenciada em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutoranda em estudos artísticos na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra da Universidad de Vigo e bolsista da FCT. Integra o Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes (UCP - E.Artes / CITAR).

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Promove-se um diálogo entre a obra de duas artistas, mais concretamente sobre trabalhos que resultam de experiências vivenciais e que apresentam diferentes modos de 'dizer' intimidade. A apresentação divide-se em duas partes onde o entendimento de identidade será observado através do discurso auto-referencial de cada uma—expondo e falando.

**Palavras chave:** intimidade, auto-representação, alteridade, percurso, espectador.

**Title:** *Intimacy exposed/intimacy spoken: Elina Brotherus and Carla Filipe*

**Abstract:** It promotes a dialogue between the work of two artists, specifically about pieces that result from life experiences and have different ways of 'saying' intimacy. The presentation is divided into two parts where the understanding of identity is observed through the self-referential discourse of each one—exposing and speaking.

**Keywords:** intimacy, self-representation, otherness, course, spectator.

## Introdução

Ao longo da história foi dado ao artista a possibilidade de um outro olhar sobre a criação artística, onde o centro é transferido voltando-se por vezes para a produção exterior. Este exercício de falar sobre o 'outro' legitima um pensamento próprio em que o artista continua a direccionar os seus interesses sobre assuntos que o agitam, o que garante que a arte se reflecta e se repita nos diversos âmbitos. O tema para esta comunicação é a intimidade baseada num discurso auto-referencial e define-se em duas acções: *expor* e *falar*. Cada parte



**Figuras 1, 2 e 3** – À esquerda: Elina Brotherus, Fotografia. Da série *Das Mädchen sprach von Liebe. Honeymoon*, 1997. Impressão a Cor, 40 x 40 cm. Ao centro: *Divorce portrait*, 1998. Impressão a Cor, 130 x 105 cm. À direita: *Epilogue*, 1999. Impressão a Cor, 70 x 50 cm. Fonte: [www.elinabrotherus.com](http://www.elinabrotherus.com)

é protagonizada por uma artista promovendo-se um encontro geracional e um diálogo conceptual entre duas autoras com geografias distintas: Elina Brotherus e Carla Filipe.

Sobre o percurso artístico, e numa breve nota, ELINA BROTHERUS nasceu em Helsínquia em 1971, formou-se em Fotografia pela University of Art and Design Helsinki no ano 2000, expõe desde 1998 e tem vindo a ser financiada pelo Arts Council of Finland. Em 1999 faz uma residência artística em França e criou um vínculo ao país, vive entre Helsínquia e Paris. CARLA FILIPE nasceu no distrito de Aveiro em 1973, licenciou-se em 2002 pela Faculdade de Belas Artes no Porto, expõe desde 2001 e co-organizou dois projectos com mostras em espaços independentes—Salão Olímpico e Apêndice. Em 2010 sai de Portugal para Londres numa residência financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, voltou para o Porto onde vive actualmente.

### 1. Expor Intimidade: O autêntico

Vi pela primeira vez uma fotografia de Elina Brotherus na capa de um livro intitulado *“The Photograph as Contemporary Art”* (2004) da autoria de Charlotte Cotton. No interior encontro-a no capítulo *“Intimate Life”* ao lado de Nan Goldin, Nobuyoshi Araki, Larry Clark e a geração seguinte de Juergen Teller, Corinne Day, Wolfgang Tillmans, entre outros. Embora estes nomes pertençam ao legado da *snapshot aesthetics*, em Elina Brotherus o instantâneo não é compreendido como imagem mas como vivência que é convertida em episódio e documentado numa linguagem mais controlada e conduzida da fotografia contemporânea, uma *construção*. As suas fotografias resultam de uma acção



**Figuras 4, 5 e 6** – À esquerda: Elina Brotherus, Fotografia. *Der wanderer 3*, 2004, da série *The new painting*. Impressão a Cor, 105 x 133 cm. Ao centro: *Nu au bullepack*, 2002, da série *The new painting*. Impressão a Cor, 80 x 51 cm. À direita: *Artists at work 8*, 2009. Impressão a Cor, 70 x 88 cm. Fonte: [www.elinabrotherus.com](http://www.elinabrotherus.com)

intuitiva e imediata de ‘dias decisivos’ (Brotherus, 1999) e da serialidade dessas acções; o médium fotográfico permite-lhe uma condição para a auto-observação, sendo que a experiência do instantâneo é simultaneamente real e profunda e não uma documentação credível do quotidiano, num registo que defino como descomprometido. A suspensão que existe entre o momento e o resultado é muito importante no seu processo porque acontece um afastamento—somente possível na fotografia analógica—, e daí advém uma capacidade para ver o problema de fora, numa atitude, como a própria diz, voyeurista e catártica. A sua obra consolida-se na auto-representação, subtilmente comprovado pelo indício do cabo do disparador da câmara fotográfica: um fio condutor que une o retratado ao observador.

Brotherus acredita numa profunda semelhança entre sujeitos, um ser global, onde a ideia do ‘outro’ se dilui pela compreensão familiar de certos episódios—ou instantes—da sua vida. A artista empresta o seu corpo à arte, um corpo veículo que se dispõe a ceder sentimentos, neste sentido a fotografia surge como uma superfície sobre a qual se projectam sensações e desejos—que tanto acontece na experiência do cinema. A série *Das Mädchen sprach von Liebe* (1997-1999), que traduzido significa *a menina falou de amor*, fala-nos sobre “o amor e seus efeitos colaterais” (Brotherus, 1999) que documentam uma relação amorosa curta e fracassada. *Honeymoon*, *I hate sex*, *Divorce portrait*, *This is the first day of the rest of your life*, *Love bites*, *False memories*, *The fundamental loneliness*, *Landscapes and escapes* e *Epilogue*, dão título às fotografias e colocam marcos emocionais pelos quais a artista passou. Em *Epilogue* (1999) a encenação aparece, simbolicamente, como o desfecho de uma história de amor, as lúvas que agarram a cara da artista corporizam o ex-marido (já não se tocam).



O momento fotográfico é inquietante, experienciam-se tensões antagónicas de amor e ressentimento, descontrolo e domínio. Esta figura que reveste o fundo escuro, o ‘assassino’, submete-a ao confronto do olhar fora-de-si, obrigando-a a reconhecer o fim. *The new painting* (2001-2004) segue outra direcção, deriva de um projecto em que a paisagem invade o quadro fotográfico e se manifesta numa visão subjectiva de um interior: “*Where self-portraits are windows into myself, landscapes are windows opening outward from me.*” (Brotherus, 2000) O tema central da série é a paisagem natural, onde é evocado o legado pictórico da natureza enquanto entidade imponente e auspiciosa. Brotherus ocupa parte dessas paisagens, quer sejam no exterior ou no interior de uma casa a figura humana é entendida como um objecto a ser integrado no quadro, um modelo, não um sujeito. A auto-representação interage com o atributo das coisas e subentende-se uma suspensão biográfica. Num projecto mais recente, e prosseguindo com a perspectiva da pintura, chega-nos a artista em trabalho, *Artists at work* (2009): a situação desdobra-se na modelo que é pintada e na artista que se retrata. Brotherus transpõe a intimidade para o local de trabalho, um atelier. Uma intimidade que não pertence mais à índole afectiva e que se traduz num corpo presente.

## 2. Falar intimidade: ecoando o contexto

Em 2003 conheci uma artista que co-produzia, com mais quatro amigos, exposições na cave de num café situado na rua das galerias do Porto—o Salão Olímpico. Quando se acompanha um trabalho percebe-se um percurso e, em Carla Filipe, as partes apontam para uma condição que lhe é particular e a distingue no elenco português: trata-se de uma artista que se deixa levar pelo contexto. Família, amigos, empregos, a rua, a própria arte, trazem-lhe matéria que se converte em arquivo e que se vai multiplicando no atelier em imagens, textos e objectos; posteriormente organizados e expostos conforme a especificidade espacial e sensível em que se insere. Viajar ou estar fora de Portugal foi determinante para o seu percurso: visita em 2003 a *Documenta* em Kassel que diz ter sido decisivo para o seu interesse sobre o *local* em antítese com o *global*; em 2008 participa numa exposição colectiva em Bristol; e dois anos depois faz uma residência artística em Londres onde, pela primeira vez, se dedica a tempo integral ao atelier. O rumo que foi tomando suscitou-lhe um interesse para isto de *ser uma artista portuguesa*, em Portugal ou ‘lá fora’ e não tanto para conteúdos de uma ordem mais privada aos quais nos familiarizámos inicialmente. Em dez anos de trabalho a própria refere que a obra se adapta a duas condições “a primeira fase onde sou trabalhadora e artista e a segunda fase onde me dedico só à produção artística” (Carla Filipe, comunicação pessoal, 2011) As obras que

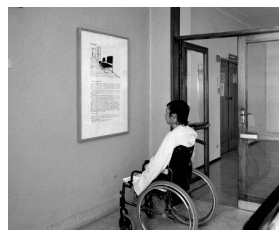
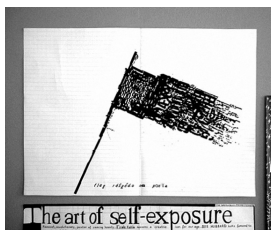


**Figura 7** – Carla Filipe, Instalação. *Zona de estar*, 2004. Vista da instalação no Salão Olímpico, Porto.

**Figura 8** – Carla Filipe, *Áreas Periurbanas II – Doação Comunitária com cadeado*, 2006. Vista da instalação em *Busca Pólos*, no Pavilhão Centro de Portugal, Coimbra. Fotografias: Arquivo da artista. Fonte: [carla-filipe.blogspot.com](http://carla-filipe.blogspot.com)

se ilustram nesta comunicação enquadram-se num período em que Carla Filipe era trabalhadora e artista.

Para *Zona de Estar* (2004)—produzido no espaço que dirigia—montou pequenas ilhas de plantas de várias espécies. As condições do local não eram as mais propícias e cuidou diariamente das plantas chegando mesmo a cartografar, lado a lado, a evolução das espécies e o seu estado de espírito. Quando planeou a exposição estava desempregada e a própria reporta-se para o projecto como uma carência do compromisso. A artista também quis trabalhar a ideia de resistência evidenciando uma relação entre a sobrevivência da espécie e o contexto artístico do Porto; interessou-lhe a transformação das plantas no lugar, situação que surgiu depois de ter observado, enquanto vigilante em Serralves, como as obras se alteravam no espaço expositivo; por fim acrescenta, que também pretendia um contraste do universo feminino, que a instalação claramente imanava, com o espaço manifestamente masculino do café. Em *Áreas Periurbanas II - Doação Comunitária com cadeado* (2006) Filipe deu continuidade a uma prática doméstica dedicando-se à construção de uma horta improvisada no exterior do edifício. O trabalho “foi o resultado de um arquivo fotográfico a hortas e jardins ligados ao universo dos caminhos de ferro portugueses” e “se tivesse optado por expor o arquivo fotográfico nunca teria tido acesso às várias realidades que fui conhecendo ao longo da montagem, foi uma continuação do arquivo, um *arquivo-vivo*” (Carla Filipe, comunicação pessoal, 2011) Nos projectos *Estudo de campo, Desertar, antes que ganhe um cancro* (2007) e *Hospitalidade* (2009) regressa à disciplina do desenho. A quantidade de informação que apresentou nos dois eventos é de tal ordem excessiva que o espectador fica constrangido. Aqui o desenho e escrita fundem-se obsessivamente, misturando texto e imagem em conteúdos de natureza auto-referenciais. A artista descreve esta necessidade de querer registar tudo, de ‘etnografar’, como sendo um combate a um vazio patente, universal, onde também veicula a sua intimidade. O método parece simples: uma interpretação da realidade onde o facto e ficção se misturam; o resultado porém é complexo, no enredo de personagens, histórias, lugares, acontecimentos, referências e transcrições que somente um olhar muito atento poderá seguir (a própria autora comenta que se perde e não se reconhece anos mais tarde). Em *A Espera e o Espaço—variações de densidade*, uma das séries produzidas para *Hospitalidade*, a situação do desenho desdobra-se no local onde foi montada a peça. Visitantes, doentes e profissionais contemplam um objecto sob condição de quem está ‘à espera.’ Com este projecto Filipe viu uma oportunidade para relatar uma experiência comum, enleou a sua versão da história com testemunhos de outros, e deu a contemplar a quem circulava ilustrações verídicas do universo hospitalar.



**Figuras 9, 10 e 11** – À esquerda: Carla Filipe, Desenho. *Pesquisa No Campo, Desertar, Antes Que Ganhe Um Cancro*, 2007. Vista e pormenor da exposição em *In.Transit #29*, Edifício Artes Em Partes, Porto. Fotografias: Arquivo da artista. Ao centro: Carla Filipe, pormenor da exposição em *In.Transit #29*, Edifício Artes Em Partes, Porto. Fotografias: Arquivo da artista. À direita: *Da série A Espera e o Espaço — variações de densidade*, 2009. Vista da exposição em *Hospitalidade*, no Hospital de São João, Porto. Fotografia: Blues Photography Studio. Fonte: carla-filipe.blogspot.com

## Conclusão

Por meio do discurso auto-referencial de duas mulheres conseguimos entender uma identidade própria, duas formas de agir: uma que se expõe e a outra que fala. Talvez tenha que ver com a geografia que as separa. Elina Brotherus detém de um dispositivo que lhe replica, mais do que um corpo, um olhar profundo de si mesma; a câmara fotográfica serve-lhe de ‘barómetro’ afectivo reproduzindo leituras autênticas, a obra é nítida. Já Carla Filipe não dispõe de um instrumento que lhe valide uma imagem de si própria, serve-se de uma esfera social, de um arquivo e contextos sensíveis que lhe propõem múltiplos caminhos para se localizar. A obra não se observa somente por imagens, há que a ler e percorrer, e para isso precisamos de todo o corpo.

## Referências

Brotherus, Elina. Disponível em <URL: <http://www.elinabrotherus.com/photography/index.php>>

**Contatar o autor:** [email.sonia.neves@gmail.com](mailto:email.sonia.neves@gmail.com)

# Um Sussurro imanente: O corpo na pintura de Miguel Branco

CARLOS CORREIA

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.

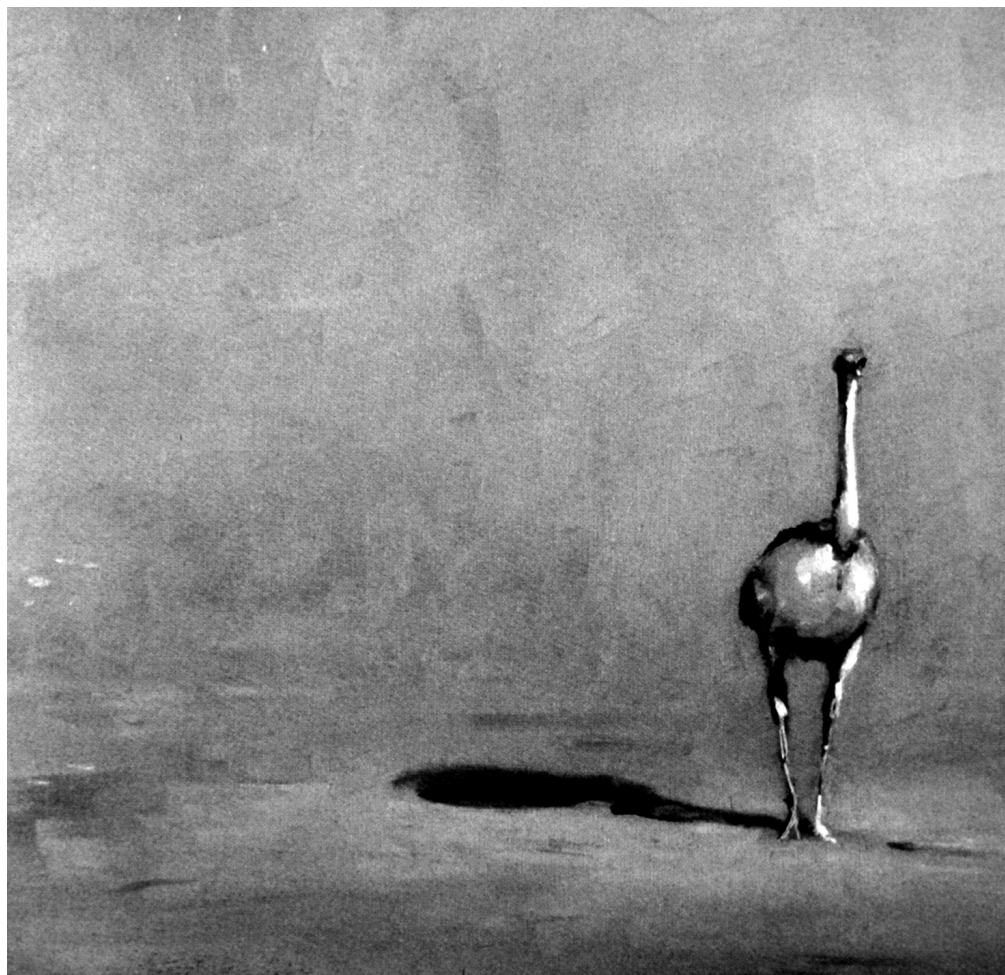
**Title:** *The immanent whisper: the body in Miguel Branco's painting*

**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.

## 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.

### **1. Um corpo é um corpo, é um corpo, é um corpo**

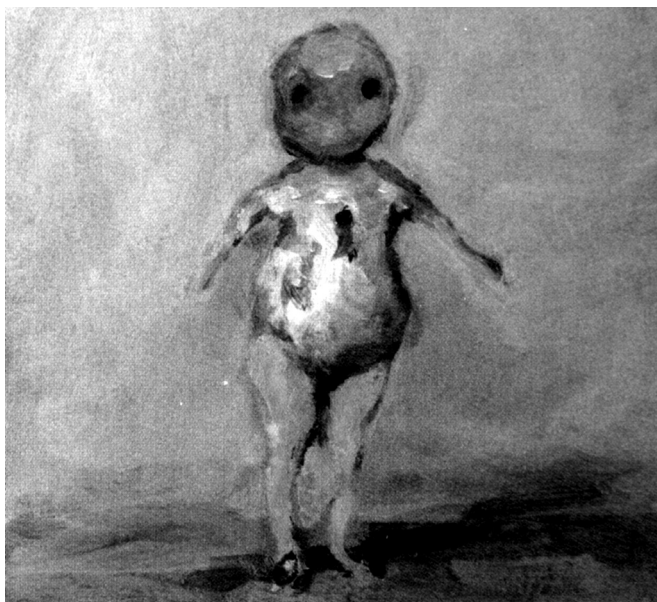
Ainda que sob variadíssimas máscaras (corpo humano, corpo animal, corpo de desenho animado, etc), é quase sempre da representação de *um corpo* que trata a pintura de Miguel Branco (Figuras 1, 2). Mesmo nas raríssimas exceções em que tal não se verifica (Figuras 3, 4, 5), o artista propõe lugares à espera 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.



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

## 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 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.



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

Contudo, as pontes estabelecidas com a história são, na sua obra, realizadas com plena consciência do tempo no qual são efectuadas. 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 decodificação, 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 (Figura10).

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:



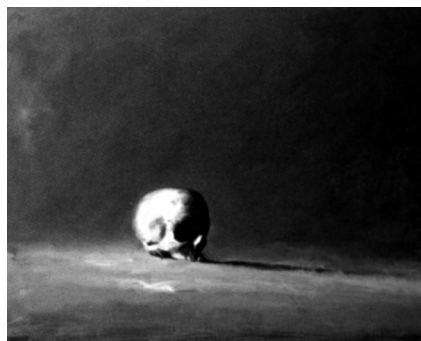


**Figura 3** – Miguel Branco. *Sem título*.  
1988. Óleo s/ madeira. 22 x 30 cm.

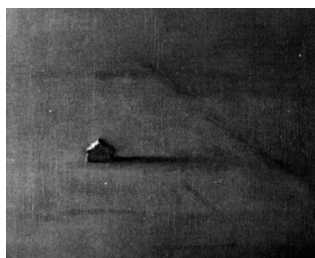
*Nesse aspecto igualmente teremos de compreender que todo o processo de miniaturização que o artista vem, desde há muitos anos, praticando, se torna, também paradoxalmente, análogo – mesmo se formalmente oposto – da prática dos grandes formatos, corrente desde a pintura americana da segunda metade do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



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



**Figura 4** – Miguel Branco. *Sem título*.  
1999. Óleo s/ madeira. 10,5 x 14 cm.

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.

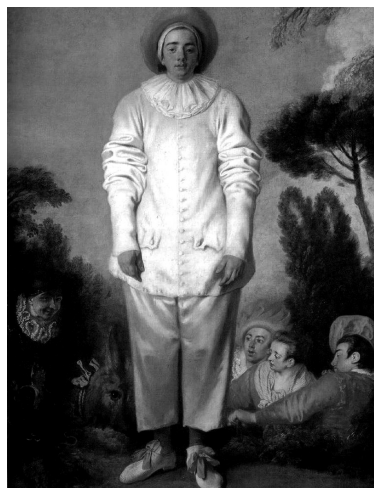
#### 4. Pintura e corpo do observador

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 mensagem 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



**Figura 6** – Antoine Watteau. *L'Indifferent*. 1717. Óleo s/ madeira. 25,5 x 18,7 cm. Paris Museu do Louvre.



**Figura 7** – Antoine Watteau. *L'Indifferent*. 1717. Óleo s/ madeira. 25,5 x 18,7 cm. Paris Museu do Louvre.

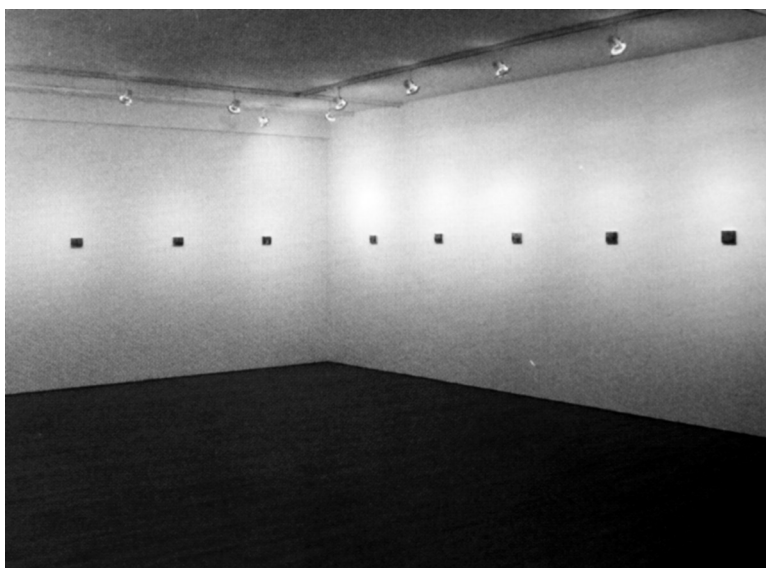
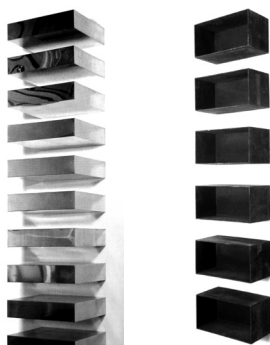
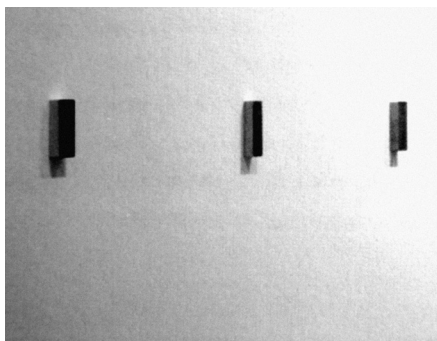
direcção à superfície pintada), esta espécie de coreografia executada pelo espectador assume aqui contornos singulares. A saber: se permanecer longe das paredes, conseguirá apenas ter uma visão de conjunto, do tipo da que atrás referimos. Mas desta forma escapar-lhe-á o sussurro que cada uma das pinturas, 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 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 pleonismo, 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



**Figura 8** – Antoine Watteau. *Pierrot-Gilles*.  
1718. Óleo s/ tela. 184,5 x 149,5 cm.  
Paris Museu do Louvre.

**Figura 9** – Miguel Branco. *Sem título*.  
2000. Óleo s/ madeira. 10,5 x 14 cm.



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

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

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

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

umenta. 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 dedicar 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

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

# Antonio León Ortega, un escultor de frontera

ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO  
& M. ÁNGELES MAQUEDA PÉREZ

**Alberto Germán Franco Romero:** Espanha, escultor e professor de escultura na Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Licenciado en Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

**M. Ángeles Maqueda Pérez:** Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes. Professora do Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas da Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

Artigo completo submetido em 20 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumen:** La obra de Antonio León Ortega se muestra como alternativa a los cánones preestablecidos en la escultura religiosa de España y Portugal desde el SXVII, y sin renunciar a estos, aporta una visión personal, bañada de nuevas propuestas plásticas aprendidas en el ambiente del Madrid del primer cuarto de SXX..

**Palabras clave:** alternativa, escultura, religiosa, España, Portugal.

**Title:** *Antonio León Ortega, a border line sculptor*

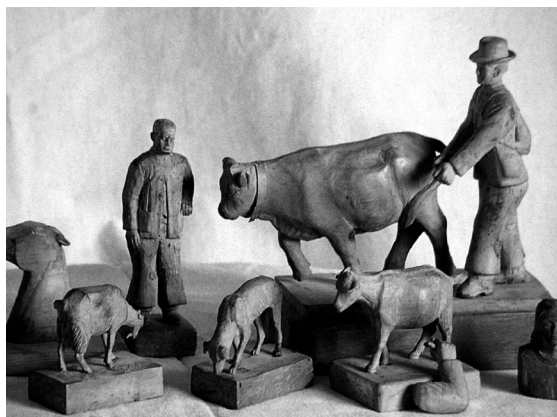
**Abstract:** The work of Antonio León Ortega is shown as an alternative to the canons preset in religious sculpture of Spain and Portugal from the SXVII, and not renouncing to these, brings a personal, bathed vision of new proposed plastic learned in the atmosphere in Madrid in the first quarter of SXX..

**Keywords:** alternative, sculpture, religious, Spain, Portugal.

## Introducción

Teniendo en cuenta la importancia que la escultura religiosa posee en ambas márgenes que baña el Guadiana, y el paralelismo del concepto heredado de la influencia italiana, tanto en España como en Portugal, y que Antonio León Ortega, perpetúa en su obra estas bases argumentales, consideramos que este III Congreso es el marco ideal para dar a conocer la obra de un Artista de rai-gambre ibérica.

Esta investigación ha sido fruto de casi veinte años de búsqueda de un número ingente de piezas que se encuentran repartidas por varios países, sobre



**Figura 1** – Pequeñas figuras talladas en el campo (imagen del autor).

todo por España y más en las provincias limítrofes con Portugal como son Huelva, Badajoz, Cáceres y Salamanca.

Para comprender mejor la importancia de su escultura e idiosincracia de la misma, vamos a realizar un recorrido breve por las etapas de su trayectoria, y así comprender mejor las influencias recibidas y las aportaciones que lega a nuestro patrimonio, como algo singular y enriquecedor.

## **1. Etapas de la obra de Antonio León**

Habiendo hecho un estudio pormenorizado de su obra escultórica, y acompañando a nuestro personaje en el transcurrir de su vida, podemos establecer diversas etapas, paralelas a sus circunstancias vitales y necesidades expresivas.

Así pues, podríamos dividir su trayectoria en.

### **1.1. Etapa intuitiva (1920/1927)**

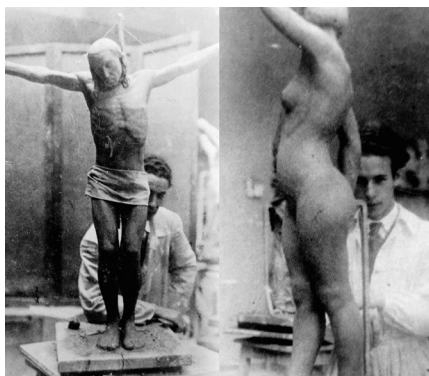
Siendo un niño debe de dejar los estudios primarios para ayudar a la economía familiar, como pastor de cabras.

En él se despierta una inquietud por plasmar en pequeñas piezas de madera, talladas a punta de navaja, y la temática eran aquellos animales con quienes pasaba largas horas (Figura 1).

### **1.2. Etapa de formación académica (1928/1932)**

Antonio es becado y ayudado por la dueña de la finca donde trabajaba de pastor, y marcha a Madrid para cursar estudios de Artes y Oficios y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.





**Figura 2** – Antonio León modelando en la Escuela de Bellas Artes de Madrid (imágenes del autor).

Compaginó esta formación con colaboraciones en talleres de escultores de renombre de la época, como José Capuz y Adsuara, conociendo a otros como Mariano Benlliure e incluso tener entre sus compañeros a artistas como el escultor Juan de Ávalos.

Este es un momento crucial en su obra, que le hace forjar esquemas distintos con un concepto amplio de la escultura y no ceñido exclusivamente a los cánones que imperaban en Andalucía, herederos de las escuelas sevillana y granadina del SVII, con grandes reminiscencias de un barroco que también imperaba en los arquetipos del presepio portugués de la época, de un barroquismo ampuloso y detallista.

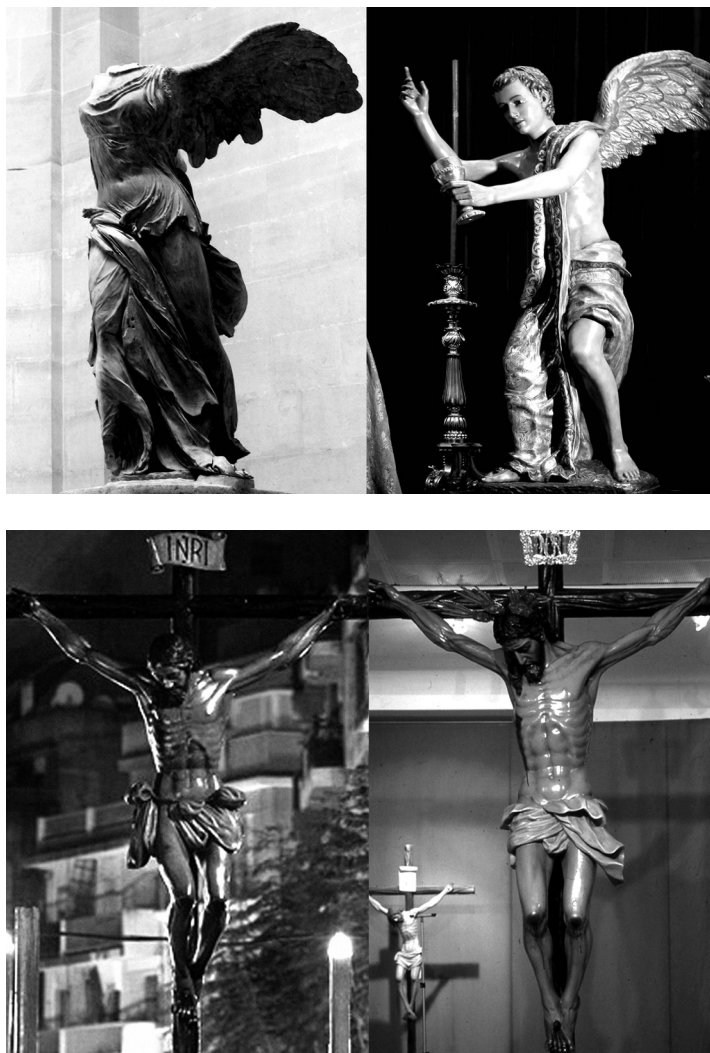
Destacó en disciplinas como la anatomía y modelado y se nutrió del ascetismo castellano y el esquematismo y síntesis que sus maestros levantinos le mostraron.

Este es un periodo en el que se forja un Antonio León ecléctico con un firme propósito de buscar un propio camino formal (Figura 2).

### **1.3. Etapa de búsqueda (1933/1938)**

Una vez finalizados los estudios académicos en Madrid, y forjados los pilares de una sólida formación como escultor, el ayamontino vuelve a su pueblo, donde se encuentra con tiempos difíciles y en los que lucha por darse a conocer como escultor, afianzando los conocimientos adquiridos en su anterior etapa.

Comparte taller con el también escultor José Vázquez Sánchez, e incluso llegan a realizar obras conjuntas como el Jesús Nazareno de Moguer, hasta que a finales de la década este último se abre camino en Sevilla y él marcha a Huelva para iniciar una interesante y larga andadura profesional.



**Figura 3** – Izda. Cristo de la Buena Muerte de Huelva, y Dcha. Cristo de la Vera Cruz de Ayamonte, ambos 1941 (imágenes del autor).

**Figura 4** – Victoria de Samotracia y Ángel Oración en el Huerto de Huelva (imágenes del autor).



**Figura 5** – Grupo del sagrado descendimiento de Huelva (imágenes del autor).

#### 1.4. Etapa clásica barroca 1939/1949)

Esta etapa comienza compartiendo estudio con el pintor Gómez del Castillo, quien policromaba las obras, que León tallaba, hasta que se produce una ruptura, a raíz de la realización del Cristo de la Buena Muerte de Huelva, pues quedaron en firmarlo conjuntamente, pero del Castillo, lo hizo en solitario a espaldas de nuestro protagonista.

Es cuando se independiza y comienza su andadura en solitario, precisamente con el Cristo de la Vera Cruz para Ayamonte, en el que se reivindica a sí mismo, pues su factura es prácticamente idéntica del de la Buena Muerte (Figura 3).

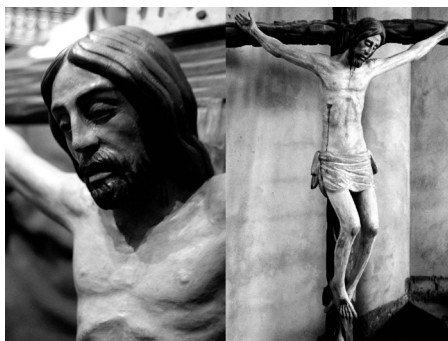
Es como si él quisiera demostrar la autoría de aquel que no pudo firmar, y le sirve de punto de partida para darse a conocer de forma autónoma, como escultor de imágenes, en un momento en el que surge una gran demanda de estas, a causa de todo el patrimonio desaparecido en la Guerra Civil.

Se ve muy encorsetado pues tiene que ceñirse a la línea imaginera de aquellas obras perdidas, en su inmensa mayoría barrocas y de la escuela o corte sevillanos.

En estos momentos, nuestro artista siente la necesidad de demostrar sus conocimientos de modelado, talla y anatomía, por lo que incurre en cierto modo en una acentuación exagerada de esta última, siendo en algunos casos algo dura y poco natural.

Pero es avanzada la segunda mitad de los años cuarenta cuando las formas se van suavizando y el barroquismo se muestra con más mesura, los rizos de los cabellos se van aliviando y sus esculturas comienzan a abandonar poco a poco los esquemas de aquellas imágenes que se perdieron.

Paulatinamente Antonio León va a ir desafectando las expresiones y su



**Figura 6** – *Cristo*, colección privada y Cristo, Parroquia de la Antilla, Lepe, Huelva (imágenes del autor).

propia serena y calmada personalidad comienza en obras como el Jesús Nazareno de la Puebla de Guzmán (Huelva). Sin embargo anteriormente tuvo algunas iniciativas aisladas, que a modo de ensayo, atisban sus predilecciones estéticas, como es el caso del Ángel Confortador de la Oración en el Huerto de Huelva, que evoca de una manera flagrante el más puro helenismo Griego, encarnado en la Victoria de Samotracia (Figura.4).

Así pues, consigue conferirle levedad a la materia y aplicarle efectos como el de eteriedad, característica principal de la obra referida que se ubica en el Museo del Louvre de París.

### 1.5. Etapa de afirmación personal (1949/1962)

Ahora huye de teatralidades y sus imágenes comienzan a ser más reflexivas y espirituales, buscando más la parte divina que la humana. Es un periodo de búsqueda introspectiva en su propia forma de ver y sentir la religión.

Dentro de esta etapa cabe destacar el grupo del Sagrado Descendimiento de Huelva, en el que se toma la libertad de realizarlo de talla completa ala usanza de los maestros castellanos del SXVII, e incluso podríamos decir que existe un cierto paralelismo con la línea de la escultura religiosa en Portugal, en la que también predomina este concepto de talla completa, herencia de todas las influencias italianas en la Península ibérica.

Otro grupo en esa misma línea es la Virgen de las Angustias de la Hermandad del Santo Entierro de Huelva.

### 1.6. Etapa de introspección analítica (1962/1973)

En esta, el ayamontino llega a una parquedad de recursos expresivos, que

nos recuerdan a la escultura románica, pues sus cristos son mayestáticos y la frontalidad e hieratismo de sus vírgenes nos hacen pensar en una obra más simbólica que expresionista.

Él se refugia en su mundo interior y elimina estucos dejando las maderas desnudas, o en todo caso con unas veladuras de color sobre la misma, evidenciando la huella de la gubia e impregnando su producción de un arcaísmo casi hermético, absolutamente antagónico al barroquismo que se estilaba en la Andalucía de la época.

### **1.7. Etapa de recapitulación (1973/1985)**

Nuestro escultor parece mirar hacia atrás y querer a recordar obras ya realizadas anteriormente, bien por añoranza o debido a las limitaciones físicas e la edad, pues podía resultarle más cómodo recurrir a lo ya hecho.

Lo cierto es que sigue esquemas propios de otras épocas, y el más patente es el del Cristo de la Fé de Huelva en el que plasma aquel crucificado que hiciera en el 49 como es el de los estudiantes, pero ahora envuelto en un tratamiento más simple y un rostro en la línea de la etapa anterior de rasgos románicos.

Y se puede decir que su última obra de envergadura son las seis piezas de barro cocido, que figuran en la fachada de la Catedral de la Merced de Huelva, donde se reafirma en ese espíritu ascético medieval

### **Conclusión**

La importancia de Antonio León Ortega, creemos que no sólo puede trascender a nivel de la Provincia de Huelva, sino que también puede ser un espejo de la Portugal artística que en un segundo plano está dando escultores con idénticas inquietudes, escultores que se vieron impregnados por los postulados que la Francia de finales del SXIX marcó a artistas bolseiros portugueses en París y artistas españoles que recibieron la misma influencia através del Madrid donde estudió León Ortega.

Así pues, estamos hablando de escultores con otras inquietudes, que luchan por vencer a lo rancio y establecido y que en este caso, la obra religiosa es un pretexto para buscar nuevos argumentos con los que dar a conocer las propias experiencias de aquel niño pastor que fue siempre buscando la esencia de lo sencillo, natural y humilde, sin aspavientos ni teatralidades que puedan parecer verdades fingidas.

# Marina Abramović, dimensões da culpa: do corpo da vida sacra

RICARDO MARI NETO

Brasil, artista visual. Bacharelado em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bacharelado em Direito, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Artigo completo submetido em 19 de janeiro e aprovado em 8 de fevereiro de 2012.

**Resumo:** Marina Abramović, no ano de 1974, apresenta *Rhythm 0*, performance em que se encontra sujeita a toda espécie de violência. Este artigo tem por objetivo investigar as dimensões de um corpo presumido culpado e, para tanto, recorre-se ao conceito agambeniano de *homo sacer* - figura do direito romano arcaico portadora da vida nua, vida sacra -, cuja particularidade deve-se a um duplo caráter: insuscetível e, porém, matável. **Palavras chave:** corpo, performance, devir, vida nua.

**Title:** *Marina Abramović, dimensions of guilt: The body of the sacred life*

**Abstract:** Marina Abramović, in 1974, presents *Rhythm 0*, performance in that is subjects all violence types. This article has for objective to investigate the dimensions of a body presumed guilty and, for so much, refers to the concept of *homo sacer* of Agamben - figure of the right archaic roman bearer of the nude life, sacred life - whose particularity is due to a double character: cannot be sacrificed yet may, nevertheless, be killed.

**Keywords:** body, performance, becoming, bare life.

A artista performática Marina Abramović (Belgrado, 30 de novembro de 1946), entre os anos de 1973 e 1974, desenvolveria uma série de performances intitulada *Rhythms*, composta por *Rhythm 10*, *Rhythm 5*, *Rhythm 2*, *Rhythm 4* e *Rhythm 0*, respectivamente. O trabalho sobre o qual este artigo se concentra é o último da série, *Rhythm 0* (Figuras 1, 2, 3 e 4), realizado em Nápoles, em 1974, único dentre os cinco em que a artista permite a intervenção ativa do público. Abramović o descreveria como uma 'investigação sobre o corpo quando consciente e inconsciente' (Abramović apud Ward, 2010: 134). A performance busca representar a continuidade entre consciência e inconsciência através de

‘um extraordinário e paradoxal esforço da vontade, a grosso modo, a vontade de abandono da vontade’ (Ward, 2010: 134).

Os visitantes da galeria depararam-se com a artista imóvel, impassível, não exibindo qualquer reação; além de uma mesa sobre a qual estaria reunida uma série de objetos. Na parede havia a seguinte instrução: ‘Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser utilizados sobre mim conforme desejado. Performance: Eu sou o objeto. Durante este período assumo total responsabilidade’ (Ward, 2010: 136). A descrição mais detalhada do que teria acontecido na galeria, durante as seis horas de apresentação, é de McEvelley:

*Alguém caminhou em seu entorno. Alguém impulsionou o seu braço no ar. Alguém lhe tocou um pouco intimamente. (...) Na terceira hora todas as suas roupas foram cortadas com lâminas de barbear. Na quarta hora as mesmas lâminas começaram a explorar sua pele. Sua garganta foi cortada para que alguém pudesse sugar seu sangue. Várias menores agressões sexuais foram realizadas em seu corpo. Ela estava tão comprometida com a peça que não teria resistido ao estupro ou assassinato. Diante de sua abdicação da vontade, com este implícito colapso da psicologia humana, um grupo que buscava protegê-la começou a se definir na platéia. Quando uma arma carregada foi empurrada para a cabeça de Marina, tendo o seu próprio dedo sido colocado no gatilho, uma briga irrompeu entre as facções do público (McEvelley, 1982: 52).*

A potência deste trabalho deve-se não tanto aos 72 objetos dispostos sobre a mesa, dentre os quais muitos poderiam dar fim a uma vida, quanto a assunção do risco por parte da artista, que se responsabilizava por tudo o que naquela noite viesse a acontecer. Quem se não o condenado indefensável, já subserviente, encontra-se impassível diante daquele que lhe aponta a arma? Qual figura, que não a da autoridade competente, dispõe de uma arma de fogo se não aquela do bandido? Quem se não a puta, ‘Maria, chamada Madalena, da qual tinham saído sete demônios’ (Lucas 8:2), seria se não a culpada por corromper aquele que lhe suga os seios fartos, por oferecer prazeres baratos até mesmo ao pedinte mais repugnante? Quem se não a mãe, culpada pelo crime mais bárbaro, poderia inspirar compaixão àqueles mesmos que a julgavam facinora, levando-os a arriscarem as próprias vidas em defesa daquela criminoso já ao pé do cada-falso? Quem se não Madona, a virgem que engravidara e dera à luz ‘um filho, por obra do Espírito Santo’ (Mateus 1:23;25), portaria a culpa e a inocência por acolher em suas entranhas Aquele cujo conhecimento estremeria o mundo dos antigos? A artista mesmo o confessaria: ‘o público começou a se tornar cada vez mais agressivo, e eles projetaram três imagens básicas sobre mim: a imagem da Madonna, a imagem da mãe e a imagem da prostituta’ (Abramović, 2002: 30).



**Figura 1** – Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974. Duração: 06h.

Marina encarnava a figura do bandido, da puta, da mãe e da Madona - todos condenáveis! Criava para si um corpo sem órgãos, corpo em constante devir, 'que é não desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas (...), povoado por intensidades' (Deleuze e Guattari, 2008). Corpo de Abramović, corpo de Antonin Artaud, que declararia guerra aos órgãos: 'porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão' (Artaud apud Deleuze e Guattari, 2008: 10). Interroga-se o autor:

*Quem sou? / De onde venho? / Eu sou o Antonin Artaud / E basta dizê-lo, / Como sei dizê-lo, / Imediatamente / Vereis o meu corpo atuar / Voar em estilhaços / E em dois mil aspectos notórios / Refazer / Um novo corpo / Onde nunca mais / Podereis / Esquecer-me* (Artaud, 1983: 96).

A artista tornava-se o culpado, e este devir-bandido, somente o pode ser aquele inocente que faz de seu corpo o lugar semântico por excelência (Sánchez, 2004). Levinas o chamaria de corpo nu, corpo que é aderência ao eu, 'mas aderência irrevogável da qual não escapamos, união com o sabor trágico do definitivo, é dizer, a brutalidade do feito de ser' (Levinas, 2006: 14). A alegoria confundia-se com o real - antinomia inerente a vida do artista -, e o culpado deve pagar pelos delitos cometidos. Sobre a experiência da punição, falaria Abramović:





**Figura 1** – Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974. Duração: 06h.

*Percebi então que o público pode matar você. Se você lhes dá total liberdade, eles vão se tornar frenéticos o suficiente para matá-lo. (...) Um homem apertou a arma com força contra a minha cabeça. Eu podia sentir a sua intenção. (...) Eu não consegui me livrar do sentimento de medo por um longo tempo (O'Hagan: 2010).*

É este corpo opaco, que carrega consigo o ser da performatividade, corpo discursivo do ser-recortado-no-mundo (Sánchez, 2004), que Marina suporta em *Rhythm 0* enquanto culpado, que somente o é se culpado. Segundo Benjamin, 'aquele que é proclamado sagrado é (grifo nosso) precisamente o portador destinado à culpa: a vida nua' (Benjamin apud Agamben, 2007: 74), ou seja, é esta vida nua a que é proclamada sacra. De acordo com Benveniste, para tornar a vítima sagrada, é preciso 'separá-la do mundo dos viventes, é preciso que esta atravesse o limiar que separa os dois universos: este é o objetivo da manança' (Benveniste apud Agamben, 2007: 75). Abramović, em *Rhythm 0*, artista, comungava com aqueles que dela abusavam, ou com o resto dos seres ditos



**Figuras 3 e 4** – Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974. Duração: 06h.

normais? Fazia parte do mundo dos humanos aquela que estava tão comprometida com a performance que nem mesmo se oporia ao estupro ou assassinato? Não, ela era o bandido, e Henry Miller explicaria o porquê:

*Lado a lado com a espécie humana corre outra raça de seres, os inumanos, a raça de artistas que, incitados por desconhecidos impulsos, tomam a massa sem vida da humanidade e, pela febre e pelo fermento com que a impregnam, transformam a massa úmida em pão, e pão em vinho, e o vinho em canção. (...) Vejo esta outra raça de indivíduos esquadrinhando o universo, virando tudo de cabeça pra baixo, e os pés sempre se movendo em sangue e lágrima, as mãos sempre vazias, sempre se estendendo na tentativa de agarrar o além, o deus inatingível: matando tudo ao seu alcance a fim de acalmar o monstro que lhe corrói as entranhas. O vejo quando arrancam os cabelos em seu esforço para compreender, para apreender o que é eternamente inalcançável (...). E tudo quanto fique aquém desse aterrorizador espetáculo, tudo quanto seja menos sobressaltante, menos terrificante, menos louco, menos delirante, menos contagiante, não é arte. Esse resto é falsificação. Esse resto é humano. Pertence a vida e à ausência de vida (Miller, 2003: 230-231).*

É o *homo sacer* aquela figura à qual, pela primeira vez, fora afirmado o caráter sacro da vida nua. Sendo assim, o *homo sacer* é aquele que o povo julgou por algum delito, e não é lícito sacrificá-lo, mas se alguém o mata, não será condenado por homicídio. ‘A vida insacrificável e, todavia, matável, é a vida sacra’ (Agamben, 2007: 90). Marina, ao expôr aquele corpo da escritura à morte, a todo tipo de violência, expõe sua vida de *homo sacer*, uma vez que é matável, porém insacrificável, e matável por que culpada, insacrificável por que detentora da vida nua, vida sacra.

A performer seduz o público, o torna soberano, incita-o a deixar aflorar o que nele há de mais selvagem, e somente em relação ao soberano ‘todos os homens são potencialmente *homo sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberano’ (Agamben, 2007: 91). Tanto a figura do *homo sacer* quanto a do *homem-lobo* hobbesiano fazem referência àquele que é considerado bandido perante a comunidade, e a atmosfera instaurada por *Rhythm* o é aquela da expressão *homo homini lupus*, em que o homem é para o homem um *homo sacer*, cuja vida não é a simples vida natural, mas a vida exposta a morte, que é o elemento político originário. ‘Nem *bíos* político nem *zoé* natural, a vida sacra é a zona de indistinção na qual, implicando-se e excluindo-se um ao outro, estes se constituem mutuamente’ (Agamben, 2007: 98).

## Referências

- Abramović, Marina (2002) *Marina Abramović*. Mailand: Charta.
- Agamben, Giorgio (2007) *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Bíblia Sagrada (2005) São Paulo: Paulus.
- Deleuze, Gilles & GUATTARI, Félix (2008) *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: Editora 34, p. 9-13.
- Levinas, Emmanuel (2006) *Algunas Reflexiones Sobre la Filosofía del Hitlerismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- McEvelly, Thomas (1983) *Marina Abramović/ Ulay*. New York: ARTFORUM, XXII/1 (setembro); p. 52-55.
- Miller, Henry (2003) *Trópico de Câncer*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, p. 19-23.
- O'Hagan, Sean. *Interview: Marina Abramović*. [Consult. 2012-01-20] Texto. Disponível em <URL: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>>
- Sánchez, Pedro A. Cruz. (2004) *La Vigilia del Cuerpo: Arte y Experiencia Corporal en la Contemporaneidad*. Murcia: Tabularium.
- Ward, Frazer (2010) *The Do-it-yourself' Artwork. Marina Abramović: approaching zero*. Org. Anna Dezeuze. London: Rethinking Art's Histories.
- Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974 [Consult. 2012-01-20] Fotografia. Disponível em <URL: [http://www.lissongallery.com/#/exhibitions/2010-10-13\\_marina-abramovi/](http://www.lissongallery.com/#/exhibitions/2010-10-13_marina-abramovi/)>
- Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974 [Consult. 2012-01-20] Fotografia. Disponível em <URL: [http://www.moma.org/images/dynamic\\_content/exhibition\\_page/42552.jpg](http://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/42552.jpg)>
- Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974 [Consult. 2012-01-20] Fotografia. Disponível em <URL: [http://www.thedaysofyoure.com/blog/wp-content/uploads/2011/12/MA4357\\_Rhythm\\_Zero\\_011-22A\\_Book.jpg](http://www.thedaysofyoure.com/blog/wp-content/uploads/2011/12/MA4357_Rhythm_Zero_011-22A_Book.jpg)>
- Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramović, no Studio Morra, Nápoles, 1974 [Consult. 2012-01-20] Fotografia. Disponível em <URL: <http://museomagazine.com/#938495/MARINA-ABRAMOVIC>>

***:Estúdio***



**Um local de  
criadores**

# Notas biográficas – Conselho Editorial & Comissão Científica

## Scientific Committee



**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).



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal/Angola, 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, Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) e Professor Convidado na Universidade de São José em Macau-China. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano

2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra - Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em <http://www.abarbosa.org>).



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



sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



**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 Projetos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projetos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006-2008). Colaborou recentemente no Mestrado em Comunicação e Arte da FCSH da UNL e é atualmente investigadora na Universidade de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.



**HEITOR ALVELOS** (Portugal, 1966) PhD em Media Culture pelo Royal College of Art (Londres) em 2003. Atualmente é professor de Design e Multimédia na Universidade do Porto, Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em Media Digitais, e Diretor Associado do ID+: Instituto de Investigação de Design, Media e Cultura. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais, media participativos, etnografia pós-subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) e *Radical Designer* (IADE), além da *Estúdio*.



**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 e leciona nos diversos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento da FBAUL. Co autor dos programas de Desenho A e B do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011 e 2012) e diretor da Revista *Estúdio*, ISSN 1647-6158. Membro da Comissão Científica do 23º Congresso da APECV «ensino das Artes Visuais - Identidade e Cultura no Século XXI» e do Conselho Editorial do *International Journal of Cinema*, ISSN 2182-2158. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



**J. PAULO SERRA** (Portugal) J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de

Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co autor do livro *Informação e Persuasão na Web. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962) é doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos

interfaces plásticos entre arte pré-histórica e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



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



**MARISTELA SALVATORI** (Brasil), graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne e realiza Estágio Sênior/CAPEs, na Université LAVAL, Canadá. 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). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



**MÓNICA FEBRER MARTÍN** (Espanha) Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis “Art i Desig. L’obra Artística, Font de Desitjos Encoberts” en el 2009. Actualmente continua activa en cuanto a la producción artística y paralelamente realiza diferentes actividades a través del colectivo artístico “almòndiga” fundado en marzo del 2011 cuya principal función es acercar el arte contemporáneo a los lugares menos elitistas de su ciudad, Manresa. También colabora en diferentes revistas especializadas el arte. Actualmente, le ha sido otorgado el premio extraordinario Tesis Doctoral, así como también el segundo premio de gravado en el concurso Joan Vilanova (XXI), celebrado en Manresa en febrero del 2012.



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



**NUNO SACRAMENTO** (Portugal) Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes - Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É coautor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.

# :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 objeto 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 revista *:Estúdio* cada participante pode submeter até dois artigos.

7.–O artigo terá de ser original, não estando em apreciação em qualquer outro periódico.

### **A revista promove a publicação de artigos que:**

—Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;

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

—Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;

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

As contribuições são abertas a qualquer artista ou criador graduado, de qualquer área artística ou criativa. A apreciação e revisão científica dos artigos é feita pelo conselho editorial internacional, em sistema de *double blind review* (revisão cega). As contribuições são formatadas segundo o manual de estilo da *:Estúdio* (ver cap. seguinte). A *:Estúdio* toma como línguas de trabalho as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

### **Procedimentos de publicação**

#### **Primeira fase:**

*envio de resumos provisórios*

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *:Estúdio* envie um e-mail

para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em *\_a* e em *\_b*.

#### **Por exemplo:**

—o ficheiro *palavra\_preliminar\_a.docx* contém o título do artigo e os dados do autor.

—o ficheiro *palavra\_preliminar\_b.docx* contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

#### **Segunda fase:**

*envio de artigos após aprovação do resumo provisório*

Cada artigo final tem quatro / cinco páginas (máx. 9000 caracteres sem espaços), excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o meta-artigo auto-exemplificativo (meta-artigo em versão \*.docx ou \*.rtf). Este ficheiro contém todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

### **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 a origem de autores e a de revisores científicos.

### **Custos de publicação**

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

### **CrITÉrios de arbitragem**

—Dentro do tema geral proposto para cada número, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;

—Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;

—Interesse, relevância e originalidade do texto;

—Adequação linguística;

—Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

**Contato** [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt)

# Chamada de trabalhos: n.º 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.
- 7.–O artigo terá de ser original, não estando em apreciação em qualquer outro periódico.

### **Primeira fase:**

*envio de resumos provisórios*

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *:Estúdio* envie-o para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt) até 15 de Julho 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/revista-estudio/>

### **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/revista-estudio/>)

### **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.

### **Critérios de arbitragem**

- o artigo versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, dentro do tema proposto para o número 6, “Livro de artista”
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

**Contato** [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt)

# Chamada de trabalhos: IV Congresso CSO'2013 em Lisboa

*Call for entries: 4th CSO'2013 in Lisbon*

**IV Congresso Internacional CSO'2013**  
**"Criadores Sobre outras Obras"**  
**22, 23 e 24 março de 2013**  
**Lisboa, Portugal**  
**<http://www.cso.fba.ul.pt/>**

## **1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas**

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

### **Tema geral / Temática**

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

### **Foco / Enfoque**

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão. Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou

as leituras menos 'óbvias.' É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador. Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

## **2. Línguas de trabalho**

### **Oral:**

—Português;  
—Castelhano;

### **Escrito:**

—Português;  
—Castelhano;  
—Gallego;  
—Catalão.

## **3. Datas importantes**

**Data limite de envio de resumos/abstracts:**  
2 de dezembro 2012

**Notificação de pré-aceitação do resumo:**  
22 de dezembro 2012

**Data limite de envio da comunicação completa:** 13 de janeiro 2013

**Notificação de conformidade ou recusa:**  
31 de janeiro 2013



As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas no número 5 da Revista *:Estúdio* de Abril 2013, lançada em simultâneo com o Congresso CSO'2013. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do IV Congresso (dotada de ISBN).

#### **4. Condições para publicação**

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da revista *:Estúdio* e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

#### **5. Submissões**

O artigo terá de ser original, não estando em apreciação em qualquer outro congresso ou periódico.

##### **Primeira fase:**

*envio de resumos provisórios*

Instruções detalhadas em:

<http://www.cso.fba.ul.pt/>

##### **Segunda fase:**

*envio de artigos após aprovação do resumo provisório*

Cada comunicação final tem quatro / cinco páginas (máx. 9000 caracteres). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado na *:Estúdio*.

#### **6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'**

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a três, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes - isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

#### **Critérios de arbitragem**

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

#### **7. Custos**

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/cafés de intervalo, bem como outros custos de organização.

Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas. A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista nos custos associados.

**Como conferencista com UMA**

**comunicação:**

80 euro (cedo), 120 euro (tarde)

**Como conferencista com DUAS**

**comunicações:**

160 euro (cedo), 200 euro (tarde)

**Como participante espectador:**

55 euro (cedo), 75 euro (tarde)

*Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.*

**Conferencistas, inscrição cedo:**

até 15 fevereiro 2013

**Conferencistas, inscrição tarde:**

até 28 fevereiro 2013

No material de apoio incluem-se exemplares da revista :Estúdio, além da produção *on line* das Atas do Congresso.

**Contatos**

**[congressocso@gmail.com](mailto:congressocso@gmail.com)**

**<http://www.cso.fba.ul.pt>**

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

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

**Manual de estilo  
da *: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 atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

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

[Todo o texto do artigo, exceto o início, os blocos citados, as legendas e a bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, parágrafo com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5, sem notas de rodapé]

## 1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam sub-capítulos 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 exceto 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 exceto 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 redação 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, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

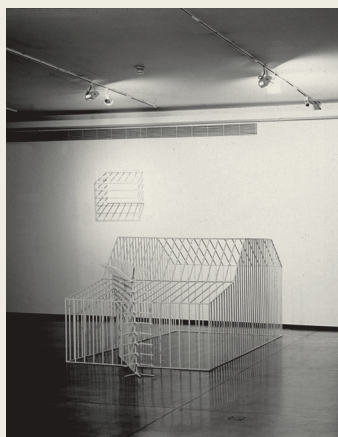
Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1). A numeração das Figuras é seguida e independente da numeração dos Quadros, também seguida.

#### 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 arcnóide (Starck, 1990). Se se pretender apresentar uma imagem do objeto, como se mostra na Figura 6, não esquecer a distinção entre o autor do objeto, 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 objeto 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 respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

#### 4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas, e apenas essas. Cada vez mais as listas bibliográficas tendem a incluir referências a materiais não papel, como vídeos, DVD, CD, ou sítios na *Internet* (páginas, bases de dados, ficheiros ‘\*.pdf,’ monografias ou periódicos em linha, fotos, filmes). O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

#### Conclusão

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

**Referências** [Este título: Times 12, negrito; toda lista seguinte: Times 11, alinhado à esquerda, avanço 1 cm]

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, México*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell\\_door\\_detail.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell_door_detail.jpg)>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Mendenhall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California: April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz\\_statue\\_Mwc00715.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwc00715.jpg)>
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy\\_Salif\\_-\\_78365.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg)>

- Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal*. [Consult. 2009-05-26] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa\\_cordeiro-pascal.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg)>
- Starck, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crusinallo: Alessi. 1 espremedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) *PLUMBBOB/STOKES/dirigible - Nevada test Site*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS\\_Barrage\\_Balloon.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg)>

**Sobre a *:Estúdio***

## Pesquisa feita pelos artistas

A *:Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

## Procedimentos de revisão cega

A *:Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

## Arco de expressão ibérica

Este projeto 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 latitudinalidade 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 respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 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 selecionou como mais qualificadas.

No estúdio, saindo para o exterior pode-se ver o próprio estúdio. Um estúdio como o de Velázquez, de onde o pintor saiu para nos mostrar o seu interior, e onde ele pinta, ele próprio. Neste Estúdio saímos todos para o exterior e mostramos os estúdios dos outros criadores. Este olhar mostra um rosto humano, fala dos homens, das suas diferenças, das suas identidades, riquezas e fraquezas. Sair do Estúdio é repetir uma passada começada no início da modernidade e que se desenrola, atenta à crítica pós estrutural. Olhar de fora pode ser ofuscante, se o olhar de fora for ideológico, ilusório. Se o olhar de fora for conformista e imaginar interditos, haréns e odaliscas, escravas e eunucos, tapeçarias e especiarias. Neste Estúdio sai-se lá para fora e vê-se o estúdio de longe: é um lugar de criação. É um privilégio poder ver o estúdio de longe, de sítios apartados. Com esse fulgor desejamos conhecerno-nos melhor, com uma nova vontade, com ganas. Visto de longe o Estúdio chama: está frio do lado de fora, e lá dentro ama-se.