

DEUS



**:ESTÚDIO
10**

julho-dezembro 2014
ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316
CIEBA—FBAUL

DEUS

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 5, número 10, julho-dezembro 2014
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
Ver arquivo em > estudio.fba.ul.pt

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

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

Revista :**ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 5, número 10, julho-dezembro 2014
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
Ver arquivo em > estudio.fba.ul.pt

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

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

**Revista indexada nas seguintes
plataformas científicas:**

- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > www.citefactor.org
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > www.doaj.org
- EBSCO host (catálogo) > www.ebscohost.com
- GALE — Cengage Learning: Academic OneFile e Informe académico > www.cengage.com
- Latindex (catálogo) > www.latindex.unam.mx
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > miar.ub.edu
- Open Academic Journals Index > www.oaji.net
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal > www.scielo.org
- SIS, Scientific Indexing Services > sindex.org
- SHERPA / RoMEO > www.sherpa.ac.uk

**Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos
biblio-hemerográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > portalnuclear.cnen.gov.br

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Relações públicas: Isabel Nunes

Assessoria: Pedro Soares Neves

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis

Gestão financeira: Isabel Pereira, Andreia Tavares

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Pilar Albarracín, fotograma de "Coreografías para La Salvación" 2011.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Tomás Gouveia, Inês Chambel

Impressão e acabamento: Ligrate, atelier gráfico Lda.

Tiragem: 350 exemplares

Depósito legal: 308352 / 10

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-11-7

Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Mail: estudio@fba.ul.pt



**CONSELHO EDITORIAL /
PARES ACADÉMICOS DO NÚMERO 10**

Pares académicos internos:

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

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

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

Margarida P. Prieto
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes).

Pares académicos externos:

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

Álvaro Barbosa
(China, Macau, Universidade de São
José, USJ, Faculdade de Indústrias Criativas).

António Delgado
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design).

Aparecido José Cirilo
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Cleomar Rocha
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais).

Francisco Paiva
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

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

Joan Carlos Meana
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

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

Joaquín Escuder
(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano
(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre
(Espanha, Universidad del País Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

Maria do Carmo Freitas Veneroso
(Brasil, Universidade Federal
de Minas Gerais, UFMG, Escola
de Belas Artes).

Marilice Corona
(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori
(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín
(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP).

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

Orlando Franco Maneschy
(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte).

:ESTÚDIO
10

julho-dezembro 2014
ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316
CIEBA—FBAUL

DEUS

Índice	Index	
Arte: do ritual ao virtual, sempre à procura JOÃO PAULO QUEIROZ	Art: from ritual to virtual, always looking further JOÃO PAULO QUEIROZ	14-18
1. Artigos originais	1. Original articles	20-162
O Sagrado e o Profano na obra de Paulo Kapela ou a dialética da Criação como processo artístico TERESA MATOS PEREIRA	Sacred and Profane in Paulo Kapela's work or the dialectic of Creation as artistic process TERESA MATOS PEREIRA	20-27
Una mirada desdoblada: la Semana Santa en la obra de Pilar Albarracín VISITACIÓN ORTEGA CENTELLA	A look unfolded: 'Semana Santa' in the work of Pilar Albarracín VISITACIÓN ORTEGA CENTELLA	28-34
Entre el cielo y la tierra. Resignificaciones simbólico/religiosas en las instalaciones de Cildo Meireles MARÍA SILVINA VALESINI	Between heaven and earth. Symbolic/religious re-significations in Cildo Meireles' installations. MARÍA SILVINA VALESINI	35-41
Paisagem e espaço: elucubrações sobre o sagrado e o sublime PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	Landscape and space: reflections about the sacred and the sublime PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	42-49
Geometria, perspectiva linear e escala teológica, pintura e contemporaneidade. Que futuro? ANTÓNIO ORIOL TRINDADE	Geometry, linear perspective and theological scale, painting and contemporaneity. What future? ANTÓNIO ORIOL TRINDADE	50-60
El diálogo del artista contemporáneo y la iglesia católica PABLO LÓPEZ RASO	The dialogue of the contemporary artist and the Catholic Church PABLO LÓPEZ RASO	61-68
Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem: reflexão acerca da gestualidade místico-sonora na obra para piano, orquestra e eletrônica de João Pedro Oliveira ANA CLÁUDIA DE ASSIS	Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem: reflection about mystical and gestural ideas in João Pedro Oliveira's work for piano, orchestra and electronics ANA CLÁUDIA DE ASSIS	69-76

Hein Semke: Fé, Certeza, Erro ou Necessidade? JOANNA LATKA	<i>Hein Semke: Faith, certainty, error or certainty?</i> JOANNA LATKA	77-81
Adaptación estética y conceptual de la imaginería del siglo XXI en la obra escultórica de Juan Manuel Miñarro GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR	<i>Aesthetic and conceptual adaptation of the 21th century religious sculpting of the sculpture by Juan Manuel Miñarro.</i> GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR	82-89
Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO & ORLANDO FRANCO MANESCHY	<i>Sinval Garcia and incessant flows in Samsara</i> CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO & ORLANDO FRANCO MANESCHY	90-96
Como um grão de areia. Sobre uma obra de Regina de Paula ZALINDA CARTAXO	<i>As a grain of sand. About one work by Regina de Paula</i> ZALINDA CARTAXO	97-102
En búsqueda de la redención: El infierno según los Chapman FERNANDO SÁEZ PRADAS	<i>In search of redemption. Hell according to the Chapman Brothers.</i> FERNANDO SÁEZ PRADAS	103-109
Dios en la Naturaleza: el recorrido iniciático de Harry Chávez MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA	<i>God in Nature: The initiatory journey of Harry Chavez</i> MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA	110-117
Ruudt Peters: a materialidade do corpo e a espiritualidade da matéria ANA PAULA DE CAMPOS	<i>Ruudt Peters: the materiality of the body and the spirituality of matter</i> ANA PAULA DE CAMPOS	118-126
Religiosidad "contracultural" en la obra de Ocaña. Una reinterpretación de la religión a través de la homosexualidad en la transición española. JOSÉ NARANJO FERRARI	<i>Countercultural religiosity in Ocaña's work. A reinterpretation of religion through homosexuality in the Spanish transition.</i> JOSÉ NARANJO FERRARI	127-133
Na contramão da religião: Flávio de Carvalho e o bailado da morte de Deus RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	<i>Against the grain of religion: Flávio de Carvalho and the ballet of the death of God</i> RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	134-140

Escuta e voz: sobre o ato de confissão no trabalho 'Escuto Histórias de Amor' de Ana Teixeira CLÁUDIA FRANÇA	<i>Listening and talking: about confession in artwork 'Escuto Histórias de Amor' of Ana Teixeira</i> CLÁUDIA FRANÇA	141-148
Dios como experiencia de luz en la obra de Mapi Rivera MARÍA BETRÁN TORNER	<i>God as an experience of light in the work of Mapi Rivera</i> MARÍA BETRÁN TORNER	149-153
José Silveira D'Ávila entre céus e infernos SANDRA MAKOWIECKY	<i>Jose Silveira D'Ávila between heaven and hell</i> SANDRA MAKOWIECKY	154-162
2. Artigos originais por convite	2. Original articles by invitation	164-176
Do Céu aos Céus: Rui Macedo MARGARIDA P. PRIETO	<i>From heaven to heavens: Rui Macedo</i> MARGARIDA P. PRIETO	164-170
La imagen sincrética: los emblemas visuales de la pintura de Ferran García Sevilla JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	<i>The Syncretic Image. The Visual Emblems of the Painting by Ferran García Sevil</i> JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	171-176
3. Entrevista	3. Interview	178-184
Esferas Suspensas, entrevista a Rui Chafes RUI SERRA	<i>Suspended Spheres, Rui Chafes interviewed</i> RUI SERRA	178-184
4. :Estúdio, instruções aos autores	4. :Estúdio, instructions to authors	186-208
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	186-188
Manual de estilo da :Estúdio – meta-artigo	<i>Style guide of :Estúdio – meta-paper</i>	190-199
Chamada de trabalhos: número temático da :Estúdio 12 (dezembro de 2015)	<i>Call for papers: the :Estúdio 12 thematic issue (december 2015)</i>	200

Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	201-207
Sobre a :Estúdio	<i>About the :Estúdio</i>	208
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	208

Arte: do ritual ao virtual, sempre à procura

Art: from ritual to virtual, always looking further

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Portugal, editor da Revista :Estúdio.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

A relação entre a arte e a transcendência é imemorial. Uma sociedade interroga-se sobre a vida e a morte, desenvolve rituais e estabelece mediações através da oferta de objetos, de sacrifícios, de representações, de práticas funerárias, de comportamentos que não surgem da necessidade biológica, surgem da necessidade pensada, ou melhor, surgem do espírito.

A questão estabelece-se entre o pensamento e as coisas. As coisas, o seu destino, o seu processo, o seu devir, têm regularidades, e irregularidades. Sobre as regularidades, como a quantidade, a permanência, a repetição, podemos estabelecer representações, ou relações de conhecimento. Sobre as irregularidades, percebidas como arbitrárias, que provocam incerteza, vida e morte, destinos indeterminados, podemos pensar uma determinação exterior, que nos transcende na duração e no conhecimento.

Podemos pensar Deus? Podemos influenciar os Seus desígnios? Podemos representá-Lo? Podemos dedicar-Lhe corpo, espírito, pensamento, oração? Podemos amá-Lo? Podemos negá-Lo? Podemos representar o mundo da Sua criação? Podemos vê-Lo?

Ao lançar “Deus” como tema deste número da revista Estúdio teve-se a percepção inteira da sua profundidade. A condição humana faz-se da representação da sua finitude, na mesma medida da grandeza do que a transcende.

As coisas são muitas vezes apropriadas em duas dimensões, utilitárias, profanas, onde o signo se limita ao seu uso (função signo) (Barthes, 1989), ou então surgem como representações de mediação com o ausente, entrando-se no campo da representação e do sagrado (Eliade, 1992).

Assim foi, neste número, o tema do desafio lançado pela Estúdio. Adicionou-se este tema ao escopo que a revista Estúdio sempre tem apresentado, e que a distingue, ao solicitar aos artistas e criadores que apresentem as suas perspectivas sobre as obras de seus companheiros de profissão, colocando um ênfase no estudo de artistas que são menos conhecidos, e dando prioridade aos originários dos países abrangidos pelos idiomas da revista, português e espanhol.

Nos últimos números da Estúdio tem-se podido analisar muitos contributos de grande qualidade, que colocaram em estreito contacto a ligação entre os diversos países, fazendo da Estúdio um espaço de conhecimento e de revelação.

Este número 10 da Estúdio é constituído por 18 artigos, selecionados a partir de 46 submissões, a que se adicionou um dossier editorial, perfazendo assim um total de 21 artigos e uma entrevista.

O artigo “O *Sagrado* e o *Profano* na obra de Paulo Kapela,” de Teresa Matos Pereira (Portugal) reflete sobre a mediação que esse artista angolano, Paulo Kapela, convoca. Nas suas instalações a mediação com ausentes mais ou menos sagrados traduz uma apropriação dos conteúdos da cultura popular que nos faz refletir, de modo atualizado, e por exemplo, nas *Mitologias*, de Roland Barthes (2012).

Visitación Ortega (Espanha), no texto “Una mirada desdoblada: la Semana Santa en la obra de Pilar Albarracín” acompanha o trabalho vídeo desta última artista que se debruça sobre a Semana Santa andaluza e sobre as coreografias dos penitentes ocultos que transportam os andores, propondo uma sua revisão sobre um prisma que medita o ritual e o estereótipo.

O artigo “Entre el cielo y la tierra: resignificaciones simbólico / religiosas en las instalaciones de Cildo Meireles,” de María Silvina Valesini (Argentina), acompanha as instalações do artista brasileiro que, na instalação “*missão/missões (como construir catedrais)*” apresenta uma invocação da relação entre as coisas e o espírito, separação paralela entre o ouro e aquilo a que é dedicado, numa relação de magnitudes.

Paula Almozara (Brasil), no artigo “Paisagem e espaço: elucubrações sobre o sagrado e o sublime” apresenta uma perspectiva sobre a obra de Marcelo Moscheta, particularmente sobre a sua instalação *Contra.Céu* (2010) apresentada Capela do Morumbi em São Paulo: a apresentação de uma paisagem sem fim devolve ao espectador a sua transitoriedade, numa atualização do infinito que uma capela contém.

O artigo "Geometria, perspectiva linear e escala teológica, pintura e contemporaneidade. Que futuro?" de António Oriol Trindade (Portugal) estabelece uma dialéctica entre a *idea* pura que se representa pela geometria, e o seu reverso, os engenhosos artifícios ilusionistas.

Pablo López (Espanha), no artigo "El diálogo del artista contemporáneo y la iglesia católica" apresenta uma reflexão sobre a atualidade das intervenções artísticas na espiritualidade por diversos criadores contemporâneos, contextualizando algumas interpelações da Igreja aos artistas, às suas possibilidades de proporem novas mediações.

A pianista Ana Cláudia de Assis (Brasil), traz a discussão deste tema para a música contemporânea, no artigo "*Abysus Ascendens ad Aeternum Splendorem*." Apresenta uma reflexão sobre a gestualidade na obra de João Pedro Oliveira (para piano, orquestra e eletrônica) enquanto espiritualidade grafada na própria notação da peça.

O artigo "Hein Semke: *Fé, Certeza, Erro ou Necessidade?*" de Joanna Latka (Polónia / Portugal) apresenta a obra gravada desse autor alemão radicado em Portugal, particularmente as respetivas representações de Cristo talhados na madeira da xilogravura, que transmitem na sua cor e na textura da sua matriz a profunda materialidade da paixão: a goiva do xilogravador repete o calvário.

Guillermo Martínez (Espanha) no artigo "Adaptación estética y conceptual de la imaginería del siglo XXI en la obra escultórica de Juan Manuel Miñarro" apresenta as pesquisas e resultados do escultor espanhol em busca de um referencial de objectividade, quando investiga o Santo Sudário de Turim, integrando a equipa de investigação do Centro Español de Sindonologurimía (CES).

O artigo "Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara," de Cinthya Marques do Nascimento e Orlando Maneschy (Brasil) apresenta a obra de Sinval Garcia, desaparecido prematuramente (1966-2011), particularmente a série *Samsara* (1997) onde este autor se auto representa como um corpo exposto, morto, em transição, em paixão, ou em exibição, observando-se uma inquietação sobre a identidade e a existência, adivinhando-se uma outra procura.

Zalinda Cartaxo (Brasil), no texto "Como um grão de areia: Sobre uma obra de Regina de Paula" apresenta uma obra que refere as escrituras sagradas, agora apresentadas como um livro de areia, ou seja, livro infinito, atualizando o conto de Borges (*O livro de areia*, 2012).

O artigo "En búsqueda de la redención: El infierno según los Chapman," de Fernando Sáez (Espanha), debruça-se sobre o trabalho de dois artistas da geração YBA (*Young British Artists*), os Chapman, que tomam o sofrimento humano como assunto de representação escultórica: no inferno, somos nós.

Mihaela Radulescu de Barrio (Peru), no texto “Dios en la Naturaleza: el recorrido iniciático de Harry Chávez” apresenta a obra híbrida deste autor peruano, que recupera os mitos ancestrais da Amazônia, a serpente, as plantas, o ser humano, as suas interligações.

No campo da joalheria, Ana Paula de Campos (Brasil), apresenta no seu texto a obra do joalheiro holandês “Ruudt Peters: a materialidade do corpo e a espiritualidade da matéria.” A joalheria é desde há muito uma prática que procura a mediação entre o material e o espiritual, revisitando-se vasos e estruturas que remetem para ligações ao imaterial através da sua escrupulosa materialidade.

O texto “Religiosidad ‘contracultural’ en la obra de Ocaña” de José Naranjo (Espanha), reflete sobre a dimensão religiosa de um autor travesti, atormentado pelo contraste entre a sua identidade e a sua fé.

O arquiteto modernista brasileiro Flávio de Carvalho assumiu nos anos 30 do Séc. XX uma das suas obsessões mais pessoais, de modo provocatório, sobre o tema da religião, fazendo intervenções / performances. O tema é revisto por Ricardo Maurício Gonzaga (Brasil), que assim apresenta, no seu artigo, algumas das ações de Flávio, no texto “Na contramão da religião: Flávio de Carvalho e o bailado da morte de Deus.”

Cláudia França (Brasil), no texto “Escuta e voz: sobre o ato de confissão no trabalho ‘Escuto Histórias de Amor’ de Ana Teixeira” apresenta as performances em que esta artista se propõe ouvir, numa espécie de confessionário de rua, as histórias de amor dos circunstantes.

O artigo “Dios como experiencia de luz en la obra de Mapi Rivera” de María Betrán Torner (Brasil) revisita o projeto *anuntius*, de Mapi Rivera, onde a fotografia reinterpreta o tema da anunciação.

Sandra Makowiecky (Brasil) no artigo “José Silveira D’Ávila: entre céus e infernos” revisita a obra deste autor, fundador da Associação Brasileira de Arte Sacra e associado aos projetos das “Escolinhas de Arte” do Brasil, apresentando relações entre a religiosidade açoriana e as marcas deixadas no Estado de Santa Catarina, Brasil.

O Dossier Editorial reúne alguns artigos feitos por convite, iniciando-se pelo texto “Do Céu aos Céus: Rui Macedo” de Margarida P. Prieto*, onde a potencialidade metalinguística de Rui Macedo e os seus diálogos com os acervos e os edifícios permitem estabelecer ligações entre o espírito e a as suas representações.

O artigo “La imagen sincrética: los emblemas visuales de la pintura de Ferran García Sevilla, ” de Joaquín Escuder apresenta este pintor (Espanha) que se interroga, na série *Deuses*, sobre o resgate da imagem, da pureza da sua representação, revisitando-se o signo e a sua pertinência mediadora original.

Rui Serra (Portugal) apresenta uma entrevista ao escultor Rui Chafes, no texto “Esferas Suspensas, entrevista a Rui Chafes,” onde se compreende a dimensão espiritual consistente e articulada na contradição da materialidade expressiva das esculturas em ferro.

Este número 10 da revista *Estúdio* reúne com abrangência diversos meios expressivos, como a pintura, a escultura, a gravura, a joalheria, a performance, a música, o vídeo, entre outras. A sua geografia é expressiva: os autores trazem novidade, qualidade, novas perspetivas. Sobre o tema proposto, Deus, constata-se que a preocupação dominante nas perspetivas aqui reunidas, é precisamente a da mediação. Os artistas medeiam desde sempre, e assim se constata a sua naturalidade na relação com o sagrado, ou na acesa crítica do profano.

Referências

Eliade, Mircea (1992) *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: Edições Asa.
ISBN 9724111040

Barthes, Roland (2012) *Mitologias*.

Lisboa: Ed. 70. ISBN 9789724412924

Barthes, Roland (1989) *Elementos de semiologia*. Lisboa: Ed. 70.

Borges, Jorge Luís (2012) *O livro de Areia*.
Lisboa: Quetzal. ISBN 9789725649930

1. Artigos originais

Original articles

O Sagrado e o Profano na obra de Paulo Kapela ou a dialética da Criação como processo artístico

Sacred and Profane in Paulo Kapela's work or the dialectic of Creation as artistic process

TERESA MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 6 de Setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014.

*Portugal, Artista plástica e professora. Licenciatura em Artes Plásticas (Pintura) Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Teorias da Arte (FBAUL) Doutoramento em Belas Artes, especialização de Pintura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESELx-IPL) Estrada do Calhariz de Benfica, 1549-003 Lisboa Portugal. E-mail: teresamatospereira@yahoo.com

Resumo: Este artigo aborda a obra de Paulo Kapela (n.1947, Uíge, Angola), atendendo às conexões que esta estabelece com um domínio alargado da religiosidade, fundindo arte e vida. Ao Reunir, num mesmo plano, uma miríade de objetos e imagens aparentemente díspares, as instalações de Kapela problematizam as definições de sagrado e profano, propondo um processo criativo que convoca, simbolicamente, uma dialética da *Ordem* e do *Caos* onde a *Criação* incute uma nova temporalidade e existência a esses fragmentos da realidade.

Palavras-chave: Religiosidade / Angola / Processo Criativo / Instalação / Sagrado / Profano.

Abstract: *This article proposes an approach to the work of Paulo Kapela (n.1947, Uíge, Angola), considering its connections with an extended idea of religiosity and merging art and life. Assembling, in the same plane, a myriad of disparate objects and images, Kapela's installations interrogate definitions of Sacred and Profane, proposing a creative process that symbolically simulates Order and Chaos dialectic, where art creation confers to these fragments of reality a new temporality and existence.*

Keywords: *Religiosity / Angola / Creative Process, / Installation / Sacred / Profane.*

Paulo Kapela (n.1947, Uíge) é um artista autodidata que, na década de 1960 frequentou a Escola de pintura Poto-Poto em Brazzaville na República Democrática do Congo sendo que atualmente vive e trabalha em Luanda. A sua obra conheceu uma maior visibilidade fora de Angola a partir de meados de 2000, quando, em 2003, vence o prémio CICIBA — Centro Internacional de Civilização Bantu, em Brazzaville ou através da participação em inúmeras exposições coletivas quer no continente africano quer na Europa. Destas destacam-se a Trienal de Luanda, a representação angolana à 52ª Bienal de Veneza em 2007 — concretizada na exposição *Check List Luanda Pop* — as exposições itinerantes *Africa Remix* (2004-2006) e *Réplica e Rebeldia* (2006) *Luanda Smooth and Rave* em Bordéus (2009) ou mais recentemente *No Fly Zone* em Lisboa (2013).

Referência para alguns jovens artistas angolanos, a obra de Kapela é difícil de classificar, destacando-se pela criação de instalações que integram uma miríade de materiais díspares como pinturas (que seguem uma linguagem da escola de Poto-Poto) imagens publicitárias, símbolos religiosos, objetos do quotidiano, textos, desenhos, fotografia, *slogans* de propaganda política que, no seu conjunto remetem, primeiramente, para a precariedade da vivência quotidiana do indivíduo/artista e incorporam as dimensões estética/vivencial/ontológica fundindo arte e vida.

As instalações de Paulo Kapela configuram-se como obras em aberto, propondo uma polissemia capaz de suscitar diferentes leituras. Neste sentido atenderei às ligações que estas vão revelando com os domínios do sagrado e do profano de onde sobressai uma dimensão *mythopoeitica* que sustenta, quer o processo criativo, quer a plasticidade, performatividade e visualidade da obra.

1. Sagrado/Profano, Caos/Ordem

Para Mircea Eliade o *sagrado* e o *profano* configuram-se como modalidades de *ser no mundo*, condições existenciais que dimensionam, ao longo da história, a relação do homem com o espaço, com o tempo, com a natureza e com o seu semelhante.

Esta relação não deixa de ser mediada pela apreensão de um universo fragmentado que se configura enquanto *mundo* através de uma operação de significação e de simbolização que transforma os espaços informes em lugares vivenciais, carregados de significado.

Para o autor, mesmo a experiência do espaço profano guarda uma espécie de “sacralização” dos lugares que os diferencia do espaço neutro, conferindo-lhe significações particulares, pessoais/individuais ou coletivas/sociais.

O conjunto dos espaços habitados, “sacralizados” através da atribuição de

sentido, perfaz o mundo de cada indivíduo, um *cosmos*, expresso numa dimensão individual, social e cultural. O espaço neutro — o “não lugar” — é indiferenciado, estranho, incarnando a ideia do *caos*.

Neste sentido, a arte assume um papel de mediação e/ou transversalidade já que se poderá movimentar em ambas as dimensões (a sagrada e a profana) preenchendo um interstício entre ambas; a intervenção artística no espaço, a instalação, confere um sentido, uma estrutura e uma forma que (re)significa o espaço neutro, qualificando-o, transfigurando-o num *aesthetic locus*. Esta ressemantização do espaço através da arte não deixa de estabelecer alguns elos de ligação com a simbolização (“sacralização”) definida por autores como Eliade.

A criação artística, entendida nesta perspetiva, transforma-se, antes de tudo, num ato arquetípico de atribuição de significado a um *caos*, informe, impondo-lhe uma ordem e (re)ligando os fragmentos dispersos de um universo circundante. Possui igualmente um poder *mythopoiético* que através do imaginário molda e calibra, esteticamente, o terreno da experiência humana.

Neste caso, espelha as diferentes modalidades da experiência individual e coletiva, determina uma totalidade coerente, estruturada sob a forma de obra de arte, que, à sua escala perfaz um (micro)*cosmos* — entendido como espaço significante capaz de reunir e harmonizar os opostos.

2. Espaço e Tempo

A obra de Paulo Kapela, entendida nesta perspetiva *mythopoiética* configura-se, antes de mais, como uma forma de apropriação e habitação do espaço informe, do “não-lugar”, transformando-o num *mundo* com significado e estrutura próprios, onde a criação artística assume a configuração metafórica de um ato de criação do mundo (mais concretamente da criação de um mundo ideal) que se repete e atualiza em cada instalação.

Em primeiro lugar, o espaço de intervenção artística começa por ser o próprio lugar habitado pelo artista, o espaço da sua vivência quotidiana — evidenciando uma difícil condição social.

Nas palavras de Nadine Siegert:

Ao aceder ao seu ateliê, parece que se chega a um outro mundo, mas também a uma espécie de igreja. Através do telhado em destroços podemos ver parte do céu, acentuando este ambiente único. De repente estamos num labirinto que consiste em inúmeros objetos de diferentes origens, como latas, brinquedos e flores de plástico». (Siegert, 2010)

O acúmulo e mistura de objetos pertencentes a uma esfera quotidiana (latas de refrigerante, velas, revistas, fragmentos de espelhos, flores de plástico,

publicidade, mapas, bandeiras, ícones da cultura popular, objetos *kitsh*, livros, etc.) símbolos religiosos e políticos (crucifixos, estatuetas *nkisi*, máscaras, imagens de santos católicos, retratos de Agostinho Neto, Eduardo dos Santos ou Che Guevara...), propõe uma recriação, transfiguração e singularização contantes do espaço vivencial ao mesmo tempo que religa diferentes dimensões do *ser no mundo* (Figura 1 e Figura 2).

A instalação assume-se assim como uma forma de qualificar o espaço e diferencia-lo, produzindo uma rutura simbólica; o espaço invadido pelos objetos, materiais, etc., é qualitativamente diferente do espaço homogéneo, profano.

A casa-atelier e por acréscimo a organização do seu espaço vivencial e simbólico, transforma-se numa *imago mundi* que reflete as vivências sociais, culturais e individuais.

Tal como a obra de Paulo Kapela produz uma singularização do espaço, também motiva uma nova perspetiva de leitura temporal já que ela reúne e torna presente vários *momentos-de-tempo*. Esta heterogeneidade temporal da obra de Kapela não se circunscreve, porém, às referências dos conteúdos expressos mas integra o processo de criação. Neste sentido a recolha, organização e integração no universo da arte de objetos provenientes da esfera quotidiana — incluindo aqui os ciclos de vida e morte dos objetos de consumo — incute-lhe uma nova temporalidade qualitativamente diferente.

Por outro lado, interpelando as diferentes conceções de tempo, as suas instalações integram um conjunto de referências que remetem, quer para o passado histórico de Angola (justapondo imagens de Agostinho Neto, Jonas Savimbi, José Eduardo dos Santos, propaganda política, etc.) ou para o tempo efémero da quotidianidade. Estas duas dimensões temporais marcam indelevelmente o seu imaginário plástico e esfera vivencial resultando a obra de arte num processo de procura de um *continuum* temporal através da reunião e fusão das várias temporalidades fragmentadas.

Aqui a separação entre o ato criativo e a esfera religiosa torna-se um ponto de discussão, adensado pelas referências recorrentes ao domínio de uma religiosidade, onde se misturam passagens da Bíblia e imagens dos santos católicos, alusões ao rastafarianismo, ou às religiões bantu, pontuadas por datas, apelos à união e à paz, repetidamente inscritos nas molduras que circundam as suas colagens.

Por outro lado, a disposição dos materiais em cenografias que remetem para o espaço do altar religioso vem reforçar a complexidade da relação entre arte e religião proposta por Kapela nas suas instalações.

O “altar” torna-se o lugar de reconcentração de fragmentos através de um



Figura 1 · Paulo Kapela, *A Vida Humana* (2003). Instalação (detalhe).

Figura 2 · Paulo Kapela, *Atelier* (2007). Instalação (detalhe).

Figura 3 · Paulo Kapela, *S/Título* (2007). Instalação (detalhe).

processo criativo que, metaforizando um ato demiúrgico (onde o próprio artista se auto intitula profeta) dá forma a uma matéria segmentada insinuando a percepção de novas relações e configurando a emergência de novas formas — marcadas pela polissemia, e apelando a uma leitura aberta e ativa por parte do observador.

Tal como um lugar cultural, as instalações de Kapela resultam de uma estreita ligação entre a materialidade visível dos objetos e a incorporalidade da energia colocada no ato criativo/contemplativo interpelando uma ideia alargada de religiosidade (que não se circunscreve necessariamente a uma religião em particular) enquanto visão do mundo (englobando aqui o percurso histórico de Angola) que provoca a comunhão entre entidades diversas, elidindo as fronteiras entre passado e presente.

3. Iconografias e mitologias

Para lá do processo implicado na realização das instalações há que atender à sua imagética, resultado de uma fusão de realidades aparente díspares, e a uma convergência entre os domínios da materialidade e da espiritualidade, da história e da memória, da experiência individual e coletiva.

Nestas instalações a presença de um conjunto de símbolos e objetos religiosos aponta para uma leitura sincrética onde as estatuetas *nkisi* ou as máscaras surgem como intercessores entre a realidade física e uma dimensão espiritual, entre a vida quotidiana do homem e um mundo povoado pelo espírito dos antepassados; onde o crucifixo cristão assume igualmente um papel de mediador entre o homem e a (omni)presença de Deus. Como vimos, a referência ao campo religioso é complementada com um conjunto de inscrições e colagens onde o autor se auto referencia como profeta ou como papa católico (Figura 3).

À imagética religiosa junta-se a uma iconografia socialista e nacionalista pontuada pelas figuras de Che Guevara, pelos presidentes de Angola, bandeira nacional entre outros símbolos e referências escritas.

Todavia, este sentido experimental e vivencial da obra de Kapela — que funde numa peça a experiência de *ser no mundo*, criação artística e estética — não se traduz como uma re-presentação mas integra globalmente a experiência de vida do artista onde sagrado e profano são dimensões basilares.

A sua obra procura dar assim uma expressão estética quer às formas da vida espiritual e psicológica como às vivências sociais e históricas assumindo uma dupla dimensão ontológica e epistemológica. Se quisermos, a obra de Paulo Kapela traduz uma *mythopoiesis* que funde misticismo e uma poética individual onde a mitografia é a da sociedade angolana contemporânea refletindo



Figura 4 · Paulo Kapela. Atelier. (2007) Instalação.



Figura 5 · Paulo Kapela, Atelier (2007). Instalação (detalhe).

precisamente a sua história e estrutura social e cultural, através de uma partilha quer individual quer coletiva.

Ao tomar a realidade vivida como ponto de partida do seu trabalho — através da recolha, “arquivamento”, apropriação e estetização dos seus fragmentos e desperdícios — Paulo Kapela introduz uma interpelação dessa(s) realidade(s), propondo uma visão imaginada da mesma num espaço/tempo outro.

Simultaneamente, vai problematizando a construção de uma mitografia contemporânea que justapõe ideologia política, religião, arte e uma autorreferencialidade — quer artística quer biográfica — de onde sobressai um conjunto de imagens que moldaram a história e cultura contemporâneas em Angola — justapondo referências aos heróis da nação, nomes de artistas seus colegas, datas, passagens da Bíblia, apelos à paz, etc... — e que em conjunto com a parafernália de objetos configuram, metaforicamente, um inconsciente coletivo, um *modus vivendi* da sociedade onde se insere — aqui reduzida a um microcosmos do atelier (Figura 4 e Figura 5)

Nota Final

A obra de Paulo Kapela não deixa de se insinuar como uma materialização, ao nível artístico e estético, de um fundo filosófico bantu onde o sagrado e o profano se intersejam num plano vivencial. Ao mesmo tempo expressa a contemporaneidade social/cultural e artística angolana, afirmando uma identidade individual, construída sobre diferentes estratos culturais, históricos, sociais e estético-artísticos, onde nacionalismo, afrocentrismo, cristianismo e pós-modernismo se fundem.

A polissemia e dimensão performativa da obra de Kapela retratam em primeiro lugar, a própria complexidade da vivência quotidiana do autor, e transferem para uma outra esfera (a de uma religiosidade em sentido mais abrangente)

a experiência do homem e a sua relação com o mundo, onde sagrado e profano perdem o antagonismo e ascendem a uma unidade simbólica, totalizante.

Referências

- Alvim, Fernando; Njami, Simon; Sousa, Suzana (2013) *No Fly Zone. Unlimited Mileage*. Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- Eliade, Mircea (1997) *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: Edições Asa.
- Fall, N'Goné ; Marques, Irene; Gumbe, Jorge (Ed.) (1998). *Revue Noire. Art Contemporaine Africain— Angola*. N°29, Juin-Juillet
- Kersten, Ben (2013) *Paulo Kapela on Angolan Politics, Religion, and History*. [Consult. 2014-06-22]. Disponível em <http://aadatart.com/paulo-kapela-on-angolan-politics-religion-and-history/>
- Mixinge, Adriano (2009) *Made in Angola. Arte Contemporânea, Artistas e Debates*. Paris: L'Harmattan
- Paulo Kapela: "Arte é a recriação da vida"(2013) *Cultura*. *Jornal Angolano de Artes e Letras*. [Consult. 2014-06-22] Disponível em <http://jornalcultura.sapo.ao/artes/paulo-kapela-arte-e-a-recriacao-da-vida/fotos>
- Siegert Nadine (2010) *Mestre Paulo Kapela — Re-estruturando o discordante* [Consult. em 2014-06-25]. Disponível em <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/mestre-paulo-kapela-re-estruturando-o-discordante>
- Tucker, Michael (1992) *Dreaming with open eyes. The shamanic spirit in twentieth century art and culture*. London: Aquarian

Una mirada desdoblada: la Semana Santa en la obra de Pilar Albarracín

*A look unfolded: 'Semana Santa' in the work
of Pilar Albarracín*

VISITACIÓN ORTEGA CENTELLA*

Artículo completo submetido a 2 de setembro e aprobado a 23 de setembro de 2014

*España, artista plástica. Máster Universitario en Producción e Investigación en arte, Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes (FBAUGR). Licenciada, FBAUGR.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes. Avenida de Andalucía, S/N C.P. 18071 Granada, España. E-mail: visitaortegacentella@outlook.es

Resumen: Centramos nuestro artículo en uno de los eventos pertenecientes a la comunidad religiosa cristiana, identificados a nivel mundial, concretamente centrada en nuestro artículo en las acontecidas en la zona del sur de España, se plantea una reflexión sobre la obra de la artista Pilar Albarracín que centra su mirada en aquellas cuestiones estereotipadas de carácter histórico-cultural-religioso que se exportan de la Semana Santa. El rol del espectador es el punto de estudio respecto a aquellas cuestiones que se plantean en el discurso artístico que utiliza la artista, y cómo esas referencias culturales influyen en la concepción y la (re)interpretación de la propia obra.

Palabras clave: Semana Santa / ritual / estereotipos / Pilar Albarracín.

Abstract: *Being one of the events belonging to the Christian religious community, worldwide identified in our article specifically focused on those occurred in the area of southern of Spain, we propose a reflection about the work of the artist Pilar Albarracín, who focuses its attention to those stereotypical issues of character historical-cultural-religious exported of Semana Santa. The viewer's role is taken as a point of study in respect to those questions of the proposals of the artistic discourse that the artist uses, and how these cultural references influence the design and (re)interpretation of the work itself.*

Keywords: *Holy Week / ritual / stereotype / Pilar Albarracín.*

Introducción

Aquellas cuestiones estereotipadas que subyacen tras las imágenes pertenecientes a la celebración de uno de los acontecimientos de mayor importancia para la religión cristiana, son el punto de partida en nuestra reflexión crítica como elementos principales del discurso artístico de la obra que Pilar Albaracín llevó a cabo entre los meses de febrero y junio de 2011 en El Centro de Arte Contemporáneo La Conservera de Murcia, España. Se propone aquí una aproximación a través de una visión desdoblada sobre los rituales que conforman la Semana Santa, realizando un análisis de dos de sus piezas artísticas: *El Capricho*, 2011 y *Coreografías para La Salvación*, 2011.

Para determinar la conceptualización de las dos piezas que se presentan, se realiza en primer lugar, un acercamiento sobre aquellas ideas estereotipadas, o no, que subyacen en las imágenes (re)presentadas, que a su vez, pertenecen a un sistema de referentes estéticos y simbólicos predominantes en el entorno donde tienen lugar. Lo ritualístico emana de las imágenes en sentido estético-visual complementando la percepción del espectador que, a su vez, interpreta bajo una mirada educada en valores culturales y sociales de patrones que se identifican, en ocasiones, con los del propio sentimiento cofrade.

A modo de conclusión se exponen las distintas cuestiones que, tras el análisis de las obras, hacen referencia a aquellas otras de índole cultural e histórica que el propio espectador reconsidera, provocando al mismo tiempo una multiplicación en cuanto a los significados y significantes que posibilitan el diálogo abierto entre los mismos.

1. Mirada ritualística

La preocupación por la posición del espectador ante la obra y la intención de provocar en él mismo situaciones que inviten a la reflexión y la (re)interpretación de las distintas lecturas que nos ofrece la imagen, es lo que persigue Albaracín en cada una de sus propuestas. Su discurso artístico está cargado de simbolismos ritualísticos, categorizados dentro de unos límites espaciales y culturales. Si definimos ritual como una “ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes lo ejecutan” (Rappaport, 2001: 56), debemos adentrarnos en esa ejecución para delimitarla diciendo que:

El ritual es un conjunto de sucesos específicos y culturalmente reconocidos, cuyo orden se adelanta a su práctica, y que están separados, espacial y temporalmente, de la rutina de la vida diaria (incluso aunque dichos sucesos sean vitales para dicha rutina) (Kapferer, 1983: 194)

Estos sucesos o acontecimientos culturalmente reconocidos se conforman con aquellos otros que se desprenden del propio fervor y sentimiento que genera la celebración de la Semana Santa andaluza, punto de partida de la obra que analizamos en nuestro artículo. Las vivencias, percepciones y experiencias vividas, en definitiva, la mirada que se proyecta sobre estos hechos que tienen lugar en el desarrollo de la Semana Santa, constituyen una representación estética y simbólica difícilmente indisoluble de las propias de la cultura enraizada dentro del mismo enclave geográfico. El folklor, que engloba todo lo vernáculo andaluz, ya sea el Flamenco, la Semana Santa o la Tauromaquia, son tratados en las propuestas de la artistas de forma que invita al espectador a reflexionar sobre aquello que acostumbra a ver en su cotidianidad, pero que ahora se enfrenta desde una nueva perspectiva, con una mirada que desdobra su papel como espectador o como personaje del propio "espectáculo". Planteando la cuestión de W. Benjamin (1973) "¿qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?", aplicada al planteamiento inicial de la propuesta artística de Albarracín, podemos añadir a la misma, que todo aquello experiencial que subyace en la cotidianidad del individuo se intensifica frente a la visión de la obra, siendo una práctica más capaz de codificar unos valores transmitidos a través de la cultura. El espectador, además de canalizar sus propias experiencias vividas respecto al concepto que se nos plantea en la obra, podrá (re)interpretar y poner en valor los diferentes atributos simbólicos-culturales que lo conforma. Es decir, en términos benjaminianos, se plantea la experiencia como una rememoración que complementa a la propia vivencia, donde, probablemente, se "precipita la creciente autoalienación del hombre" (Benjamin, 1973). Es la experiencia que convierte al espectador en exegeta, y es lo que hace que la propuesta de Pilar esté concebida como núcleo reflexivo que permite el diálogo y la creación de nuevas perspectivas sobre algo culturalmente tan enraizado como es la Semana Santa andaluza. Significados que proponen un replanteamiento del discurso de los convencionalismos sociales que abogan por la diferencia, una relectura del folclore andaluz, cuyos tópicos han sido utilizados desde la época franquista como representativos de toda España.

1.1 El Capricho

Los diferentes elementos simbólicos que aparecen en la obra titulada *El Capricho*, 2011 (Figura 1), se corresponden con aquellos pertenecientes a la tradición cultural devenida a lo largo de la historia y que ha llegado a nuestros días con las connotaciones que lo delimitaban en su gesta. Si nos situamos en el centro de la cruz, que ya de por sí "representa el punto que se unifican los complementarios

y se resuelven los opuestos” (Smith, 2001: 47), nos colocamos como espectadores, desde un punto de vista ontológico de la simbología de la cruz, en el “aquí y ahora” desde donde se proyecta el tiempo y el espacio. Un tiempo determinado y un espacio concreto, que se (re)presentan de forma invertida, provocando en el espectador una mirada más allá de los estereotipos formales de la cotidianidad en la que se desarrollan.

Quizás la cruz sea el símbolo universal del que se nutre todas las confesiones, tal vez por su simbología cósmica, o tal vez, como nos argumenta H. Simth (2001: 45), “porque puede representar al hombre, en pie, con los brazos extendidos, abarcando de algún modo los cuatro puntos cardinales”. Bajo esta premisa, situamos la concepción de la obra de Albarraçin en los parámetros que constituyen aquellas dudas de carácter existencial. Estas mismas cuestiones ubican al espectador en una posición que desdobra la proyección de su mirada, es decir, el planteamiento formal de la obra, donde aparece un *paso* de Semana Santa invertido, estimula la posibilidad de que se cuestione la posición de lo terrenal y lo espiritual en sentido inverso. Probablemente, la majestuosidad de la obra, en un primer momento, no deje que la mirada llegue más allá de los aspectos formales y de carácter efectista, debido a su monumentalidad, pero sí nos detenemos ante la misma, podemos percibir la sensibilidad que emplea la artista para plantear cuestiones de carácter humanístico, colocando la parte más elevada de la cruz al límite de la superficie horizontal del espacio, otorgando una fragilidad análoga a la del propio cuerpo.

A colación de la representación formal de la cruz invertida, quizás, no siendo la intencionalidad de la artista, nos planteamos aquí la posible interpretación sobre los simbolismos que han devenido a lo largo de la historia sobre la colocación de la cruz en sentido inverso bajo los parámetros del cristianismo. La cruz “es el símbolo radical, primordial para los cristianos: uno de los pocos símbolos universales, comunes a todas las confesiones” (Aldazábal, 2003: 306), y por ello, la proyección simbólica hacia el espectador está cargada de connotaciones derivadas del propio entorno cultural. En este caso, se presenta, una cruz invertida, que “expresa a la vez la unidad, el desdoblamiento y el retorno a la unidad” y que, probablemente, “representa la idea de que la espiritualidad tiene sus raíces en el cielo y desciende sobre la tierra” (Daza, 1997: 1009), convirtiéndola, a su vez, en un “símbolo antirreligioso asociado al satanismo” (Kimberly, 2003:39). El desdoblamiento planteado a través de la simbología que la propia unidad formal transmite, provocando la inversión de los significados que se extraen de su análisis, incita un cuestionamiento sobre la espiritualidad que condiciona la racionalidad, y viceversa, induciendo en el espectador sentimientos



Figura 1 · *El Capricho*, 2011. Instalación escultórica. Ancho: 2,30 m. Largo: 3,80 m. Altura: 4,90 (275m desde La crestería hasta El Consuelo y 180 m del crucifijo). Foto: Pilar Albarracín.

Figura 2 · *Coreografías para La Salvación*, 2011. Vídeo en color. Foto: Pilar Albarracín.

encontrados análogos a estas cuestiones, posibilitando la extrapolación de los mismos a las experiencias vividas con la celebración del evento.

1.2 Coreografías para La Salvación

Orchesographie u *Orquesografía*, formadas por *graphie*: la escritura, y *orchesis*: la danza, interrelacionan los significados entre el sujeto que realiza el movimiento y el sujeto que escribe, uniéndolos en uno solo. El sacerdote jesuita Thoinot Arbeau introdujo este concepto mediante el cual el cuerpo moderno se reveló plenamente como una entidad lingüística (Arbeau, 1967); la coreografía como “escritura y como máquina de subjetividad, que actúa como mediadora entre la ausencia y la presencia” (Lepecki, 2008:60). Es a través de la ausencia-presencia de los cuerpos que aparecen en la imagen que se proyecta en la obra titulada *Coreografías para la salvación*, 2011 (Figura 2) desde donde se plantea una ritualización de los procesos cotidianos que se realizan para el trabajo en grupo. En términos de danza, la coreografía aparece como una tecnología *solipsista* para socializarse con lo espectral, haciendo presente la fuerza de lo ausente” (Lepecki, 2008:84), es decir, la individualidad, sin atisbos de clasificación social, cultural o política, se unifica para conformar un conjunto, que a través de unas directrices, se desarrollan en una misma unidad, en grupo.

A través de esta obra, la artista, induce al espectador al análisis racional donde confluyen los distintos aspectos ritualísticos que conforman una práctica social que se inicia con el encuentro de los costaleros, en la denominada *igualá*, para adentrarnos en el ensayo y en aquellos encuentros intencionados cargados de significados profano, que, a su vez, se mantienen en convivencia con aquellos otros devenidos del carácter religioso. El video supone un replanteamiento de los significados que subyacen con connotaciones derivadas del igualitarismo simbólico perteneciente a un orden social acentuadamente jerarquizado a través del esfuerzo físico. El esfuerzo, el sacrificio y la voluntad, conviven en un espacio temporal cotidiano de las prácticas asociadas a la Semana Santa, posibilitando el cuestionamiento en el espectador sobre los fundamentos simbólicos a los que está habituado, tomando conciencia así de la complejidad de la trama de significados que categorizamos como buenos. El juego con la dialéctica de la ausencia y presencia, de la espera en la interacción suspendida entre la obra y el espectador, permite analizar los que cotidianamente pasa desapercibido y aplicar una mirada desde una perspectiva distinta.

Conclusiones

La exportación de los símbolos culturales estereotipados del folclore andaluz desde la dictadura franquista española, ha supuesto, en la obra de artistas contemporáneos como Pilar Albarracín, un (re)planteamiento a través de su análisis, en términos derridianos, deconstructivo, con la intención de provocar una (re)significación a través de la mirada del propio espectador-sujeto quien se enfrenta a una cotidianeidad fuera de los límites espaciales que la definen. Tras el análisis de las dos propuestas artísticas aquí desarrolladas, nos planteamos posibles cuestiones que, lejos de justificar los estereotipos que se exportan, plantean una redefinición de los símbolos ritualísticos que la definen.

En términos benjamianos, ¿qué valor tiene la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?; ¿se reconocen los valores y significados de las experiencias culturales en los símbolos estereotipados?

Referencias

- Aldazábal, José (2003) *Gestos y Símbolos*.
Barcelona: Sender Ediciones.
- Arbeau, Thoinot (1967) *Orchesography*. New York: Dover Publications.
- Benjamin, Walter (1989) *Discursos Interrumpidos 1. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Daniels, Kimberly (2003) *El diccionario sobre los demonios*. Volumen 2. Traducido por: María Mercedes Pérez, María Bettina López y María del C. Fabbri Rojas. USA: Editorial Caribe.
- Daza, Juan Carlos (1997) *Diccionario Akal de Francmasonería*. Madrid: Ediciones Akal.
- Kapferer, Bruce (1983) *A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka*. Bloomington: Indiana University press.
- Lepecki, André (2008) *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Gallego: Universidad de Alcalá.
- Smith, Huston (2001) *La verdad olvidada: el factor común de todas las religiones*. Barcelona: Editorial Kairós.

Entre el cielo y la tierra. Resignificaciones simbólico/religiosas en las instalaciones de Cildo Meireles

*Between heaven and earth. Symbolic/religious
re-significations in Cildo Meireles' installations*

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artículo completo presentado a 14 de setiembre e aprobado a 23 de setiembre de 2014

*Argentina: artista visual escenógrafa. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Diseñadora en Comunicación Visual.

Afiliação: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Aula 47. Primer piso. Sede Central de la Facultad de Bellas Artes, Calle Diagonal 78, N° 680, la Plata, Argentina. E-mail: valesini2001@yahoo.com.ar

Resumen: En el marco del proyecto de Beca Doctoral titulado “El rol del espectador en las producciones artísticas contemporáneas. Hacia una estética de la actuación”, dirigido por la Lic. Silvia García, el presente trabajo aborda el análisis de dos de las instalaciones más celebradas de Cildo Meireles, que enlazan con la simbología y la tradición judeo-cristiana: Misión/Misiones (cómo construir catedrales), realizada en 1987, y Babel, de 2001.

Palabras clave: instalación / dispositivo escénico / objeto / espectador.

Abstract: *As part of the PhD Scholarship project called “The role of the spectator in contemporary artistic productions. Towards an aesthetics of performance”, led by Ms. Silvia Garcia, this work deals with the analysis of Cildo Meireles’ two of the most celebrated installations connecting with Judeo-Christian symbology and tradition: Mission/Missions (How to Build Cathedrals) (1987) and Babel (2001).*

Keywords: *installation art / scenic device / object / viewer.*

Introducción

En la segunda mitad del siglo XX, las artes visuales adoptaron una noción de teatralidad ampliada, entendida como recuperación del cuerpo, sus experiencias y sus huellas para la concreción de una obra abierta. Así los medios artísticos tradicionales se fueron redefiniendo, a la vez que surgían y se consolidaban prácticas que — como la instalación — suponían nuevos modos de abordar lo teatral y lo performativo.

Dado que la categoría de *campo* desarrollada por Rosalind Krauss en 1985 flexibilizó los contornos disciplinares, permitiendo alojar a múltiples producciones que se resistían a ser sistematizadas y clasificadas según los parámetros de la estética tradicional, la instalación puede ser pensada como forma escultórica expandida, pero más específicamente originada en un cambio de sensibilidad experimentado por la escultura al deshacerse del pedestal y aproximarse al espacio del espectador. Josu Larrañaga señala que la relación de complicidad que se establece entre el desplazamiento del espectador y la construcción de contenido a través de su experiencia, son consustanciales a la práctica de la instalación (Larrañaga, 2001: 36).

Desde los años 60, Cildo Meireles ha sido uno de los pioneros en experimentar con instalaciones inmersivas multisensoriales, que convocan la activa participación del público. En ellas es el propio espectador quien da lugar y sentido a la obra, que deviene entonces *acontecimiento*, algo que se lleva a cabo durante la reunión entre el visitante y el lugar, haciendo posible la experiencia estética del espacio en vivo (Alberganti, 2013: 112).

A través del uso recurrente de metáforas, acumulaciones y yuxtaposiciones, Meireles crea mundos de significados complejos, que trascienden lo evidente y proponen al espectador posibilidades semánticas e interpretativas diversas. Su abordaje del espacio fusiona múltiples dimensiones: física, geométrica, histórica y antropológica, entre otras. ¿Hay además algo de religioso en las obras de Meireles? No podemos afirmarlo. “Yo creo en todos los dioses y los respeto, pero no puedo creer en la religión”, (Herzog, 2006: 77) ha manifestado el artista. Pero paradójicamente, es posible rastrear en su producción reiteradas alusiones y recreaciones en torno a la temática: en algunos casos en el propio nombre de la obra (pensemos, por ejemplo, en *El sermón de la montaña* (1973-1979), o *Babel* (2001); en otros llegando incluso a la construcción de espacios habitables próximos a lo sagrado, tales como *Misión/Misiones* — Cómo construir catedrales (1987) y *Olvido* (1987-1989).

Veamos con detenimiento algunos de estos casos:

1. “Misión/ Misiones (cómo construir catedrales)” (1987)

“Misión/ Misiones (cómo construir catedrales)” es una instalación que conjuga economía de elementos con una escala monumental, dando por resultado una perfecta amalgama de tema, forma y materialidad. Comprende dos planos cuadrados horizontales de dimensiones variables, dispuestos a modo espejular: uno suspendido a tres metros de altura, compuesto por 2000 huesos de buey, que conforman un palio oscilante. El otro al nivel del piso, una alfombra hecha de 600.000 monedas. Una frágil columna de 800 hostias une ambos planos. Ochenta adoquines de piedra y un telón negro translúcido que delimita el espacio de la obra completan el conjunto (Figura 1).

La obra refiere a una temática fuertemente arraigada en el contexto latinoamericano, como la acción misionera de la orden jesuita entre 1670 y 1767 — encargada de que los pueblos originarios abandonaran sus creencias y ritos ancestrales para abrazar la fe cristiana — y su vinculación con la explotación de la riqueza de las colonias. Fue proyectada en el marco de una exposición colectiva conmemorativa del Tercer Centenario de las Misiones, titulada “Misiones 300 años — Visión de Artista”, comisariada por Frederico Morais. Más tarde formó parte de la exposición Magiciens de la Terre en el centro Pompidou (1989), y en 1997 se pudo ver en la Rectoría de la Universidad de Río Grande, como parte de la vertiente política de la I Bienal del Mercosur.

La producción de Meireles, aunque abierta a las experiencias sensoriales, y atravesada por un marcado perfil fenomenológico, aspira siempre a lograr impacto a nivel simbólico (Bishop, 2005: 64). La fuerte connotación de los materiales de la obra que nos ocupa (huesos, monedas y hostias), los hace susceptibles de ser interpretados simultáneamente como “materia y símbolo” (Fernandes, 2013: 21). La elección de materiales evoca sentidos que se desprenden de la convencionalidad de los mismos en la propia cultura: así, los huesos nos hablan de devastación y muerte, las monedas de poder económico, de valor de intercambio; las hostias de alimento y salvación.

Los símbolos se utilizan aquí de manera dinámica, funcionando como elemento articuladores de una narrativa que, aunque dirigida, imposibilita una lectura unívoca de la obra: esta puede ser tanto metáfora de la masacre de los pueblos indígenas, como del intento de las misiones de salvarlos del canibalismo a través de su conversión al catolicismo (Figura 2). En todo caso, formaliza siempre una tensión entre lo divino y lo terreno y sus relaciones reversibles; la interpelación a la moral y el valor (económico y espiritual) de la vida y de la muerte. El artista describe a esta obra manifestando que “era una ecuación muy sintética para mí: el poder material más el poder espiritual es igual a la tragedia”.



Figura 1 · *Misión/Misiones (cómo construir catedrales)*, de Cildo Meireles — 1987. Vista de la instalación en Museu d'Art Contemporani, Barcelona (2009). Fotografía cortesía MACBA

Figura 2 · *Misión/Misiones (cómo construir catedrales)*, de Cildo Meireles — 1987. Vista parcial de la instalación en Tate, Londres (2009) Fotografía: Tate Photography

Para Víctor Zamudio se trata de una obra emblemática respecto del impacto del barroco iberoamericano en el arte contemporáneo y en la cultura visual. El autor señala en la producción de Meireles dos constantes neobarrocas: por un lado, la que remite al barroco como paradigma del mestizaje cultural, en circunstancias de desigualdades extremas en el marco de la conquista y colonización de América; por otro, la alusión a la inestabilidad propia de la epistemología barroca, que problematiza las categorías del conocimiento y su validez para explicar el pasado colonial y poscolonial y su impacto en las prácticas artísticas contemporáneas. Al respecto señala que

[la obra] subraya el barroco como período, forma y paradigma a través del cual se comprende de manera porosa y nómada la historia de las Américas fundamentalmente como una historia de violencia y de mestizaje cultural, fragmentada y acumulativa en sus signos. (...) el barroco americano [...] por definición es mestizo y cuyos orígenes yacen en encuentros y desencuentros culturales, en choques y guerras de epistemologías que redefinieron universos, en resistencias y estrategias de identidades múltiples, de traducciones y circuitos en torno a la diferencia (Zamudio-Taylor, 2006: 100).

Desde esta perspectiva, *Misión/ Misiones* visibiliza lo que la historia ha ocultado. Por eso la obra opera como alegoría, haciendo que un tema histórico se materialice como vivo, como no petrificado, y por eso, capaz de impactar en el presente.

2. “Babel” (2001)

“Babel” (Figura 3) es una instalación escultórico-sonora en la que Meireles recrea y actualiza la historia bíblica de la torre del mismo nombre.

El Génesis refiere que en tiempos inmemoriales se hablaba sobre la tierra un único idioma, de carácter universal. Tras el Diluvio, los hombres, emigrados a Oriente, y establecidos en la llanura de Sena-ar, planificaron la edificación de una ciudad y la construcción de una torre tan alta que fuera capaz de alcanzar el cielo y procurarles fama y trascendencia. El proyecto suponía un acto de ambición y soberbia, que fue castigado por su dios, Yahvé. Para evitar el éxito de la construcción, Yahvé hizo que los constructores, comenzaran a hablar en diferentes idiomas, provocando la dispersión de los seres humanos sobre la Tierra en grupos o tribus. Etimológicamente la palabra Babel deriva del verbo hebreo ‘balbál’, y significa, precisamente, confundir.

La Torre de Babel es por eso, un símbolo del imaginario judeocristiano que ofrece una explicación acerca del origen y la difusión de las más de 7000 lenguas existentes en el mundo y el inicio de la incomunicación como fenómeno humano persistente. Cildo Meireles recrea la historia de esta significativa



Figura 3 · *Babel*, de Cildo Meireles — 2001.
Vista de la instalación en HangarBicocca, Milán
(2014). Fotografía propia.

edificación a través de una torre de unos 500 cm de altura y 300 de diámetro, hecha de alrededor de 800 aparatos de radio encendidos, sintonizados en distintas emisoras.

Al igual que en otras obras de Meireles (tal como “*Desvío al Rojo*”, por ejemplo), se advierte en “*Babel*” un espíritu de coleccionista, dada la cantidad y diversidad de radios y todo tipo de aparatos sonoros de segunda mano que intervienen en la obra. El propio artista reconoce en ella una especie de arqueología del objeto radio, con las más antiguas y pesadas en la base de la torre y las de última generación en la cúspide.

La obra invita al espectador a entrar en contacto directo con gente que habla en una multiplicidad de idiomas, de manera simultánea, dando lugar a una yuxtaposición de voces, músicas y sonidos. A pesar de que las emisoras se ajustan a un volumen mínimamente audible, con este trabajo el artista consigue promover una experiencia vívida del costado ensordecedor de la comunicación global, materializando una propuesta crítica de las tensiones que supone el vínculo entre lo local y lo global. Moacir Dos Anjos señala que

Así, pues, el oyente queda alienado del discurso de los demás, no tanto por escasez cuanto por exceso de información, lo cual provoca un éxtasis radiofónico negativo. Este es un éxtasis que reduce las diferencias no dando mayor transparencia a lo que se comunica, sino más bien, por el contrario, indiferenciando en gran medida todos los discursos que aspiran a afirmar que son únicos (Dos Anjos, 2008: 172)

Reflexiones finales

El artista instalador proyecta y materializa estructuras tridimensionales para construir un espacio privilegiado, para *crear un mundo* al servicio de una propuesta artística (Larrañaga, 2001: 60). Esta intencionalidad demiúrgica se hace presente en las obras de Meireles, a través de una persistente exploración de las posibilidades formales y simbólicas de los materiales, así como mediante el cuestionamiento de los modos normalizados de percepción.

Pero la materialización de las ideas a través de un marcado énfasis en lo real — característico de las propuesta conceptualistas latinoamericanas — no impide al artista deslizarse de la dimensión terrenal a la espiritual. Como se observa en las obras analizadas, la resignificación de los objetos cotidianos, y la manipulación de su bagaje semántico, así como la alusión a la simbología y a la tradición religiosa, operan como elementos constitutivos de una poética afianzada sobre preocupaciones ideológico-políticas, que promueven estrategias de resistencia e invitan a transitar espacios subjetivos de reflexión.

Referencias

- Alberganñi, A. (2013) *De l'art de l'installation. La spacialité immersive*. Paris: L'Harmattan.
- Brett, G. (ed) (2009) *Cildo Meireles* Catálogo de la exposición en Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Primera edición española, Barcelona: MACBA.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: a critical history*. Londres: Tate.
- Dos Anjos, M (2008). "Dónde están todos los lugares". En Brett, G, *Cildo Meireles* Catálogo de la exposición en Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Primera edición española, Barcelona: MACBA.
- Fernandes, J. (2013) "Cildo Meireles. En busca de lo que no se ha perdido". En *Cildo Meireles* [Catálogo de la muestra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]. Madrid: MNCAR.
- Larrañaga, J (2001) *Instalaciones*, Guipúzcoa: Nerea.
- Zamudio-Taylor, V. (2006). "Historia y estrategias conceptuales". En Hatje Cantz Verlag (ed.). *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meirles, Ernesto Neto*. Zürich: Daros Latinoamérica AG.

Paisagem e espaço: elucubrações sobre o sagrado e o sublime

*Landscape and space: reflections about
the sacred and the sublime*

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA*

Artigo submetido a 07 setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Brasil, Artista visual, professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Brasil. Doutorado em Educação, na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, Unicamp. Mestrado em Artes, Unicamp, 1997. Licenciatura e bacharelado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Unicamp.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Rodovia D. Pedro I, km 136, Parque das Universidades, Campinas — SP. CEP: 13086-900, Brasil. E-mail: almozara@gmail.com

Resumo: O artigo realiza uma reflexão sobre as questões do sagrado e sublime a partir de relações metafóricas associadas à paisagem e ao espaço, por meio da paradigmática obra do artista brasileiro Marcelo Moscheta (1976).

Palavras-chave: Paisagem / espaço / sagrado / sublime / Marcelo Moscheta.

Abstract: *The paper develops a reflection about the concept of the sacred and the sublime through metaphorical relationships associated with the landscape and the space from the paradigmatic work of Brazilian artist Marcelo Moscheta (1976).*

Keywords: *Landscape / space / sacred / sublime / Marcelo Moscheta.*

Pensar a paisagem como um “constructo”, como afirma Maderuelo (2006: 17), implica em considerar que aquilo que determinamos hoje como questões eminentemente paisagísticas estão ligadas a diversas outras possibilidades culturais, sociais, estéticas e antropológicas e, em épocas mais remotas, a “uma

primitividade da paisagem” que “precede toda uma instituição” e na “qual estamos no quadro de uma experiência muda, ‘selvagem’” (Besse, 2006: 80), uma expressão da espiritualidade primitiva associada às relações simbólicas e às imanes entre homem e natureza (Armstrong, 2005).

Não se pretende, no entanto, imprimir a ideia de paisagem como sinônimo restrito de natureza ou mesmo de espaço, mas determinar a possibilidade de ligações metafóricas que abarcam situações estéticas concentradas *no e pelo* constructo “paisagem”, tomando para isso o princípio de alteridade e de manifestações do sagrado e do sublime que permeiam nosso inconsciente coletivo e que são revisitados na arte por estratégias e construções poéticas que se valem, não apenas de elementos presentes na natureza, mas que utilizam a ideia de experiências de deslocamentos sgnicas “como um espaço objetivo de existência” (Besse 2006: 21).

Desse modo, as relações entre paisagem/homem, espaço/experiência são mecanismos por meio dos quais há condições de se pensar sobre a emanação do “sagrado”, ou manifestação de um elemento supra real, no qual “Deus” torna-se uma ideia abstrata, implícita, e que pretende determinar uma incessante busca de entendimento da condição de vida humana e de suas idiossincrasias vitais.

Dentro dessa discussão, o “sublime”, que se caracteriza como um elemento aparentemente anacrônico, está presente de uma forma elementar para ressaltar como certos processos artísticos valem-se do deslocamento e do embate com o espaço/lugar como estratégia de criação, colocando o ser humano diante de uma situação geográfica especial, capaz de provocar sensações de arrebatamento e finitude, suplantando a premissa de um mundo completamente conhecido, dominado, seguro e delimitado.

Quando observa-se a paradigmática obra do artista brasileiro Marcelo Moscheta (1976) tem-se, nos detalhes, uma exata medida das conexões significativas imbricadas entre paisagem e ser, espaço e devir e as estratégias poéticas criadas. Essas que operam por meio de referências nas quais elementos da paisagem natural são constantemente explorados, segundo o próprio artista, como forma de “medir” a si mesmo “em relação à paisagem, na escala das coisas” (Moscheta, 2013: 88)

Moscheta é um viajante incansável, seu trabalho visa ao processo de criação diante da possibilidade de transformar o mundo (ou uma visão de mundo) por meio da reordenação das coisas vistas. Aqui, a ideia do sagrado apoia-se em um processo de sacralização — impelido pela reordenação — na qual objetos aparentemente banais são transmutados em contentores mnemônicos. O artista explora ainda a grandiosidade dos espaços percorridos, evocando a insignificância do ser humano perante a paisagem e o arrebatamento diante do



Figura 1 · Marcelo Moscheta. *Contra.Céu*, 2010. Desenho em grafite sobre chapa de PVC, ferro, madeira e aço inoxidável. Formato 330 x 500 x 270 cm, 2010. Capela do Morumbi São Paulo, Brasil. Fonte: <http://www.marcelomoscheta.art.br>



Figura 2 · Marcelo Moscheta. Detalhes da montagem de *Contra.Céu*, 2010. Capela do Morumbi São Paulo, Brasil. Fonte: <http://www.marcelomoscheta.art.br>

desconhecido como potências expressivas que impelem a uma relação imanente entre espaço e homem.

Trata-se de um esforço de observação subjetiva e empírica do lugar, que determina uma tentativa de pertencimento e que é, em um primeiro momento visualmente marcada, no trabalho do artista, por uma situação de investigação, na qual processos eminentemente científicos, como anotações de coordenadas, recolha de espécimes, inscrições e relatos em cadernos/diários, são convertidos em processos de mediação dialógica — em uma luta silenciosa, interna e articulada — entre emoção e razão. Essa impressão é sustentada pelo modo como Moscheta sutilmente se vale das histórias dos lugares em que ele se encontra e de formas simbólicas associados a elementos como as nuvens, as montanhas, as árvores, as pedras, e que são igualmente formas primitivas conectadas a uma expressão material que aspira ao sagrado.

Suas obras realizadas em residências artísticas e *sites specific*s ressaltam, como afirma o artista (e como é observado de modo geral em sua obra), a “função das ambiguidades da qual somos formados, terra e paraíso, o bem e o mal” em um espaço que estabelece “o diálogo profundo entre o motivo e o *locus*” (Moscheta, 2014).

Pode-se considerar nesse caso a existência de estratégias poéticas que determinam uma situação na qual “o espaço é um híbrido de forma e conteúdo” (Santos, 2012: 24):

visto em sua própria existência, como forma-conteúdo, isto é, como uma forma que não tem existência empírica e filosófica se a considerarmos separadamente do conteúdo, e um conteúdo que não poderia existir sem a forma que o abrigou (Santos, 2012: 24).

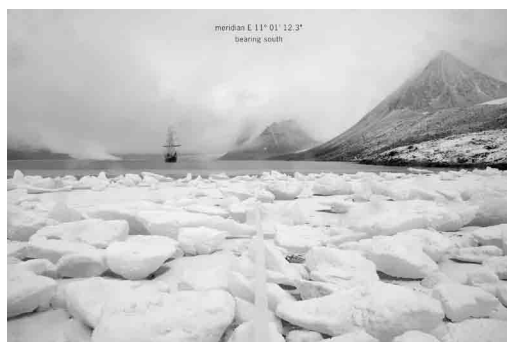
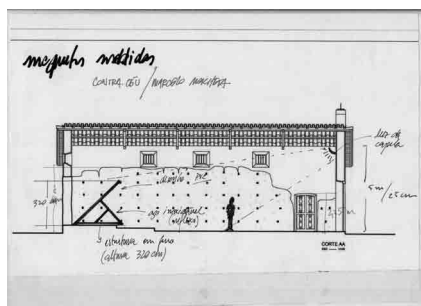


Figura 3 - Marcelo Moscheta. Projeto *Contra.Céu*, 2010. Capela do Morumbi São Paulo, Brasil. Fonte: <http://www.marcelomoscheta.art.br>

Figura 4 - Marcelo Moscheta. *NORTE*. Vista geral da exposição realizada no Paço Imperial no Rio de Janeiro em dezembro 2012. Fonte: <http://www.marcelomoscheta.art.br>

Figura 5 - Marcelo Moscheta. *A LINE IN THE ARCTIC*, 2012. Impressão lambda em metacrilato e isopor® set de 4 imagens — 50 x 80 cm cada. Fonte: <http://www.marcelomoscheta.art.br>

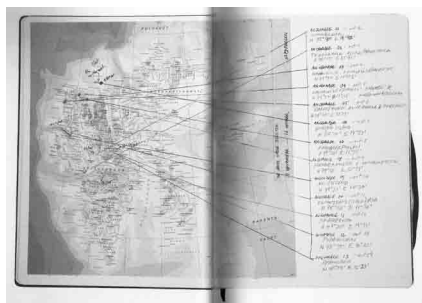


Figura 6 - Marcelo Moscheta. *caderno*, 2012. Residência artística "The Arctic Circle", Polo Norte, arquipélago de Svalbard. Fonte: Moscheta, 2013: 22.



Figura 7 - Marcelo Moscheta. Marcelo Moscheta. *caderno*, 2012. Residência artística "The Arctic Circle", Polo Norte, arquipélago de Svalbard. Fonte: Moscheta, 2013: 25.

Contra.Céu (Figura 1), *site specific* realizado em 2010 na Capela do Morumbi na cidade de São Paulo (Brasil) revela como esse diálogo “entre o motivo e locus” é entendido pelo artista. Neste trabalho, a predominância de um dos elementos mais caros ao artista, o desenho de nuvens, estabelece a ideia fundamental de representação da transitoriedade e da irrefreável passagem do tempo a qual o ser humano é submetido, revelando por conseguinte sua pequenez diante do que, possivelmente, seria a própria descoberta de sua humanidade no embate com elementos da natureza.

O desenho feito em grafite sobre chapa de PVC, aparentemente frágil e efêmero (Figura 2), concentra em sua materialidade e na forma escolhida, algo essencial, uma epifania — como constantemente ressalta o artista — e provocada, antes de mais nada, pela experiência de proximidade das coisas, pois a composição desvela em sua estrutura (Figura 2, Figura 3) a tensão entre duplos, não apenas conceituais, mas materiais. O desenho colocado na parte superior da estrutura e construído por um laborioso e paciente processo manual converte-se em um reflexo visualizado por meio do metal polido, sólido e perene, colocado em ângulo e, assim, criando um simulacro da imagem original que paira sobre a cabeça do observador. Embora perfeita, a imagem projetada é tão somente um reflexo por si imaterial, intocável, inconspicível.

Deliberadamente, o artista «oferece» sua obra ao espaço do sagrado e ao da comunhão: o altar principal da antiga capela. Aqui «a paisagem é o espaço do sentir, ou seja, o foco original de todo o encontro com o mundo» (Besse, 2006: 80).

Marcelo Moscheta, em sua trajetória, determina, de modo contundente sua vocação como artista-viajante. Seu interesse pelas grandes expedições do pas-

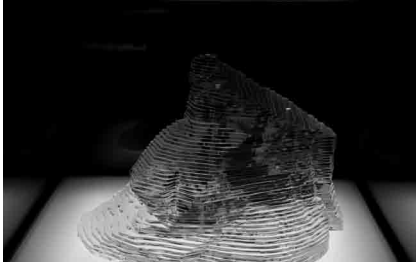


Figura 8 · Marcelo Moscheta. “À Deriva”, 2012. Corte e gravação laser em acrílico, ferro, lâmpadas led e componentes elétricos. Dimensões aproximadas 34 x 48 x 136 cm. Fonte: <http://www.marcelomoscheta.art.br>

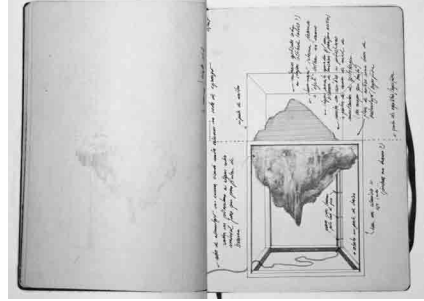


Figura 9 · Marcelo Moscheta. *caderno*, 2012. Residência artística “The Arctic Circle”, Polo Norte, arquipélago de Svalbard. Fonte: Moscheta (2013: 26).

sado parece convergir para questões vitais sobre os limites possíveis e impossíveis ao ser humano diante do desconhecido. O artista expressa visualmente tais inquietações, que são por si problemas existenciais, no esforço de entender o desejo humano pelo enfrentamento de uma natureza avassaladora, procurando uma aproximação com a ideia de sublime, como força extrema e transcendente diante do incomensurável.

Nesse contexto, Moscheta participa em 2011 do programa anual “The Arctic Circle” e empreende uma viagem ao Arquipélago de Svalbard no Polo Norte. Tal experiência é narrada em um diário de bordo que se transforma depois em livro e em exposição (Figura 4).

Troco o conforto do meu ateliê, em Campinas, pela dificuldade de estar longe do que é controlável. Lá, na paisagem, não detenho controle do tempo e do espaço e deixo-me, assim, aberto à experiência do maravilhamento com o entorno, para o encontro com a essência do lugar (Moscheta, 2013: 9).

Essa situação extrema provocou em sua narrativa de diário de bordo a constante menção as sensações de avassalamento, de ampliação da percepção pelo silêncio profundo, pela transfiguração das cores e dos reflexos causados por uma luminosidade abissal, “o espanto da alma” que “começou com o vento congelante no rosto” (Moscheta, 2013: 9), ali o artista-viajante transformou-se em um “discípulo tardio” dos corajosos desbravadores do passado (Figura 5). Em sua estratégia de construção poética, Moscheta meticulosamente estudou toda a história (Figura 6, Figura 7) do lugar refazendo e percebendo os “métodos exploratórios conectando presente e passado” (Moscheta, 2013: 16).

As relações implicadas no uso que o artista faz de referências e até de procedimentos científicos dialoga habilmente com aspectos subjetivos. O artista se debruça sobre o modo como a cultura científica pode ser manipulada, para eliminar uma objetividade racional e ascender ao plano emocional.

Talvez o trabalho mais emblemático apresentado a partir da experiência de viagem ao Circulo Polar Ártico seja o conjunto "À Deriva".

O artista elege um elemento da paisagem para que este seja uma espécie de contendor de memórias, assim, o processo é estabelecido a partir de fotos de icebergs.

Moscheta acaba por determinar um caminho que o leva à elaboração de um conjunto tridimensional, pautado por uma laboriosa modelagem das imagens dos icebergs em esculturas de isopor® (esferovite) que são segmentadas em uma espécie de escaneamento topográfico manual e reconstruídas finalmente em acrílico, luz e ferro (Figura 4, Figura 8).

A escolha dos *icebergs* revela não apenas seu contato com essas formações, mas uma questão importante dentro da poética do artista: a eleição de um elemento que por essência é potencialmente simbólico.

O elemento escolhido revela-se, pois, conectado à ideia de sacralização, ou seja um "objeto" que é retirado de seu contexto ordinário e alçado de modo representativo a uma nova categoria que lhe confere possibilidades de digressões metafóricas, para não dizer míticas.

Assim, o significado do conjunto é um detonador de conceitos em torno da própria constituição formal do iceberg como um elemento dual, composto, por uma «pequena» parte visível na superfície e uma grande parte submersa, desconhecida, invisível.

Na materialidade desses trabalhos, o artista determina, enfim, o vínculo entre o que está na superfície — o que é consciente, o que é tangível — e o que está na profundidade inalcançável, no inconsciente, na imaginação.

A experiência paisagística, nesse caso, é uma experiência que transcende a ordem do racional, na qual «o ser humano pode se apoderar das relações secretas que o unem ao *cosmo*, e sentir sua existência, por assim dizer, justificada" (Besse, 2006: 28)

Considerações finais

As elucubrações sobre o sagrado e o sublime a partir de relações metafóricas ligadas à paisagem e ao espaço na obra do artista Marcelo Moscheta podem muito bem servir-se da máxima, atribuída a Aby Warburg, na qual "Deus está no detalhes" e cuja a vontade é exprimir o inexprimível, uma vez que:

a paisagem significa participação mais que distanciamento, proximidade mais que elevação, opacidade mais que vista panorâmica [...] não há paisagem sem a coexistência do aqui e do além, coexistência do visível e do oculto, que define a abertura sensível e situada do mundo (Besse, 2006: 80).

Referências

- Armstrong, Karen (2005). *Breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 85-359-0731-9.
- Besse, Jean-Marc (2006). *Ver a terra: seis ensaios sobre paisagem e geografia*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 85-273-0755-3.
- Maderuelo, Javier (2006). *El paisaje, génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores. ISBN: 84-96258-56-4.
- Moscheta, Marcelo (2011). *Marcelo Moscheta*. São Paulo: BEI. ISBN: 978-85-7850-067-2
- Moscheta, Marcelo (2013). *Norte*. Rio de Janeiro: Ímã Editorial. ISBN: 978-85-64528-53-6
- Moscheta, Marcelo (2014). *Marcelo Moscheta*. [Consult. 2014/05/07]. Disponível em: <http://www.marcelomoscheta.art.br>
- Santos, Milton (2012). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp. ISBN: 978-85-314-0713-0

Geometria, perspectiva linear e escala teológica, pintura e contemporaneidade. Que futuro?

Geometry, linear perspective and theological scale, painting and contemporaneity. What future?

ANTÓNIO ORIOL TRINDADE*

Artigo submetido a 8 de agosto e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Portugal, pintor e professor. Licenciatura em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) Mestrado em Arte, Património e Restauro (variante de História da Arte), pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) Doutoramento Belas-Artes especialidade de Geometria Descritiva (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes. 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: orioltrindade@fba.ul.pt

Resumo: O presente artigo refere o impacto da tradicional perspectiva linear geométrica, como um forte instrumento conceptual em determinados trilhos do mundo das artes visuais, estabelecendo conexões e pontes teóricas e práticas, entre a sua utilização como escala teológica, operativa durante os séculos XV, XVI, XVII e XVIII, com determinadas manifestações na arte contemporânea, numa escala mais profana, na modalidade de pintura de cavalete mas também numa escala mais monumental. Nos

Abstract: *This article concerns the impact of the traditional geometric linear perspective, as a strong conceptual tool in certain tracks in the world of visual arts, establishing connections and theoretical and practical bridges, between its use as a theological operational scale during the XV, XVI, XVII and XVIII centuries, with certain manifestation ways in the contemporary art, in a more profane level, in the form of easel painting but also on a more monumental scale. In the various historical periods, comprising contemporaneity, we can*

vários tempos históricos, que compreendem a contemporaneidade, verificamos, apesar das diferentes técnicas, a utilização de alguns princípios comuns, sobretudo nas pontes teóricas lançadas no século XVIII, com algumas propostas do século XX.

Palavras-chave: Geometria / Perspectiva / Anamorfose / *Trompe l'oeil*.

verify, despite the different techniques, the use of some common principles, especially in theoretical bridges launched in the XVIII century, with some proposals of the twentieth century.

Keywords: Geometry / Perspective / Anamorphosis / *Trompe l'oeil*.

Introdução

A aplicação da perspectiva linear ainda se verifica em determinados caminhos trilhados na contemporaneidade, surgindo como um médium ou um veículo do conhecimento eficaz na concepção de determinadas mensagens significantes e produtoras de significados. O legado histórico, mostra que a perspectiva linear operando de forma conceptual na pintura, do Renascimento até aos dias de hoje, soluciona ainda hoje determinadas ideias artísticas, onde é verificável no estado actual da arte o aproveitamento dos respectivos conteúdos teóricos operativos desta ciência. Sobrevivendo em novas propostas estéticas, persiste a memória e a forte herança da *costruzione legittima* atribuída a Brunelleschi/Alberti. Nesta herança cultural, estabelecem-se pontes entre a perspectiva linear enunciada numa escala teológica operativa anterior com alguns percursos da contemporaneidade, que compreendem, por exemplo, a temática da pintura metafísica e transcendental figurativa de Jorge Pinheiro, mas sobretudo a questão do *trompe l'oeil* e da anamorfose, dois ramos da perspectiva, como são os casos da obra do francês Georges Rousse e do suíço Felice Varini, onde em relação a este último faremos referência em particular.

1. Geometria, perspectiva linear e a pintura de cavalete O caso de Jorge Pinheiro

A verificabilidade da perspectiva linear plana tradicional, antes também já servira de instrumento da propaganda da fé na própria pintura de cavalete, modelando e agrupando figuras e temas religiosos nas composições. No entanto, os ecos dessa escala perspectica, anteriormente teológica, detectam-se ainda hoje curiosamente na pintura de cavalete. São exemplos paradigmáticos alguns desenhos e pinturas de Jorge Pinheiro (Pinharanda, 1996: 113-153). Este autor, num determinado período recorre a uma matriz neoclássica, apoiando-se numa forte estruturação composicional do espaço da representação, reforçada pela força e robustez das linhas geométricas, operando com a geometria plana, com a geometria descritiva e com o método da perspectiva linear. Estas

pinturas de forte carga mística e transcendental trazem a memória da pintura religiosa de séculos anteriores, sobretudo do Renascimento, do Barroco, do Classicismo e do Neoclassicismo. Tal é o caso da composição “*Porquê*”, de 1991, onde o autor solidifica e equilibra a composição através da geometria implícita do retângulo de suporte, considerando as medianas, as diagonais e o triângulo equilátero como elementos de coesão geométrica que condicionam e seguram a robustez das figuras representadas (Figuras 1 e Figura 2). Por outro lado, a perspectiva linear modela na perfeição as formas geométricas do pavimento onde se situa o volume arquitectónico onde assentam as duas figuras, cujo ponto de fuga principal coincide com o centro do retângulo. A geometria e particularmente a perspectiva geométrica sustentam assim fortemente a obra figurativa — e também a abstracta — metafísica e citacionista de Jorge Pinheiro, de uma carga simbólica e semântica que envolve uma escala transcendental evidente e de grande impacto visual.

2. Geometria, perspectiva linear, escala teológica e contemporaneidade

Noutros caminhos, na abordagem da perspectiva, quer na geométrica, quer na orgânica, mediante os seus ingredientes geométricos e gráficos, como as linhas, a cor, a textura e a sobreposição, já referidos por Manuel Couceiro (Couceiro, 2003: 22), a perspectiva pode e tem uma função importantíssima, pois para além de intervir isoladamente na pintura de cavalete, ela torna-se um poderoso instrumento de concepção e de ligação de áreas artísticas aparentemente separadas. Neste sentido, assistimos a uma ponte, na questão da grande escala monumental, entre o legado histórico da perspectiva linear teológica, que estruturava esses grandes tectos e abóbadas dos espaços tridentinos, com a geometria e a perspectiva que também intervêm na contemporaneidade em espaços e ambientes diversos de grande monumentalidade, aplicando quer no interior, quer no exterior, o mesmo conceito de anamorfose.

No Renascimento, mas sobretudo no período Barroco depois da Contra-Reforma, com as representações ilusórias em tectos e abóbadas, a perspectiva adquiriu uma escala teológica surpreendente. Foi o tempo das grandes representações em tectos e abóbadas das grandes igrejas, a que Portugal não é excepção. A ciência geométrica da perspectiva linear difunde-se agora numa escala verdadeiramente teológica, sobretudo no século XVIII, que é alargada em inúmeros tratados de pintura e arquitectura, curiosamente quase todos eles realizados e compilados por monges, a maior parte deles jesuítas. Mas esta perspectiva e geometria difundida nos tratados e colocada na prática por artistas que muitos

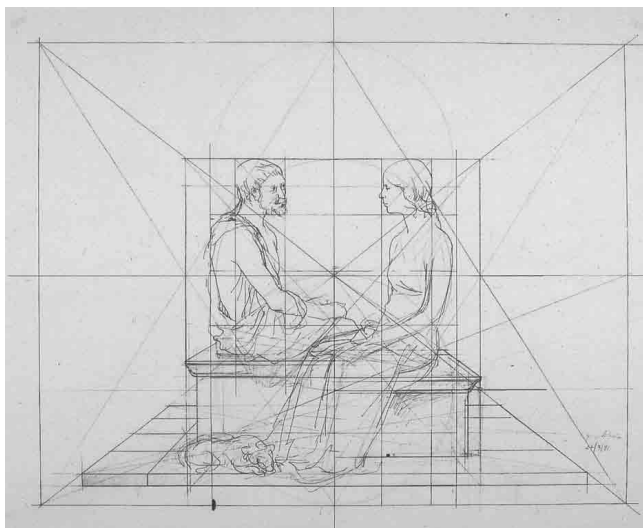


Figura 1 · Jorge Pinheiro, estudo para o quadro “Porquê?”, 27/03/91, finta da china sobre papel, colecção particular. Fonte: referida por Pinharanda (1996).

Figura 2 · Jorge Pinheiro, “Porquê?”, Março de 1991 a 2 de Fevereiro de 1992, óleo s/tela, 130 × 162 cm, colecção particular. Fonte: referida por Pinharanda (1996).

deles conheciam, servia agora de instrumento de propaganda da fé cristã e dos valores tridentinos. O ponto de fuga único ou principal, anteriormente visível nas pinturas de cavalete, da renascença italiana e transalpina, serve ou coincide agora com o ponto de fuga da eternidade. Era e foi essa a aspiração e o objectivo do pintor e tratadista jesuíta Andrea Pozzo, que na sua obra *Perspectiva Pictorum* (Pozzo, 1693) e nas suas realizações artísticas, como é o caso paradigmático da pintura ilusionista da abóbada da igreja de Santo Inácio em Roma, nos lega uma obra de forte impacto visual, seduzindo ou tentando seduzir novos fiéis ao convite da fé católica com o auxílio da ciência da perspectiva (Figura 3 e Figura 4). A convergência das linhas compositivas da perspectiva linear simbolizava o caminho eterno e materializava-se no ponto de fuga único pozziano que simbolizava esse encontro com a figura eterna de Deus. A ciência geométrica servia assim a propaganda dos ideais da fé e da igreja. A escala perspectica tradicional encontra a escala teológica.

3. A perspectiva linear na pintura integrada e algumas questões técnicas

No campo da representação e de criação de novos *trompe l'oeils* e anamorfozes geométricas, os modernos projectores de luz também são de uma grande utilidade para a criação dos efeitos destas imagens, pois substituem alguns métodos antigos como é o caso, entre outros, das antigas lanternas mágicas, para além de permitirem economizar tempo relativamente aos cálculos geométricos dos desenhos preparatórios e com a vantagem de a luz que erradia da fonte do projector não ser tremula. Esses projectores funcionam como cones ou pirâmides visuais automáticos, que, uma vez accionados com uma imagem-referente que se pretende projectar, mediante a acção da respectiva fonte luminosa, permitem projectar com grandes distâncias de projecção, imagens em qualquer tipo de superfícies. Deste modo, com a utilização destes instrumentos, as imagens ou referentes são projectados frontalmente ou obliquamente em superfícies planas, curvas, tridimensionais, mistas, ou compostas, obtendo as anamorfozes. Para efeitos de restituição da imagem, o lugar da fonte de luz do projector que cria a imagem ilusória projectada deverá situar-se no lugar do ponto sublime, ou ponto de vista ideal, a que os operadores plásticos do Barroco designaram de "olho príncipe". Com este mesmo princípio, poderemos de forma simples também criar anamorfozes nas variadíssimas superfícies possíveis. Tal é o caso dos artistas George Rousse e Felice Varini. Assim, as quadriculas de linhas ortogonais utilizadas pelos antigos, a utilização de fios de prumo e a respectiva transformação em linhas e grelhas trapezoidais e curvilineas (Danti, 1583: 89; Pozzo, 1693.a: 214-215; Bibiena, 1732: 58), como as que certamente foram utili-

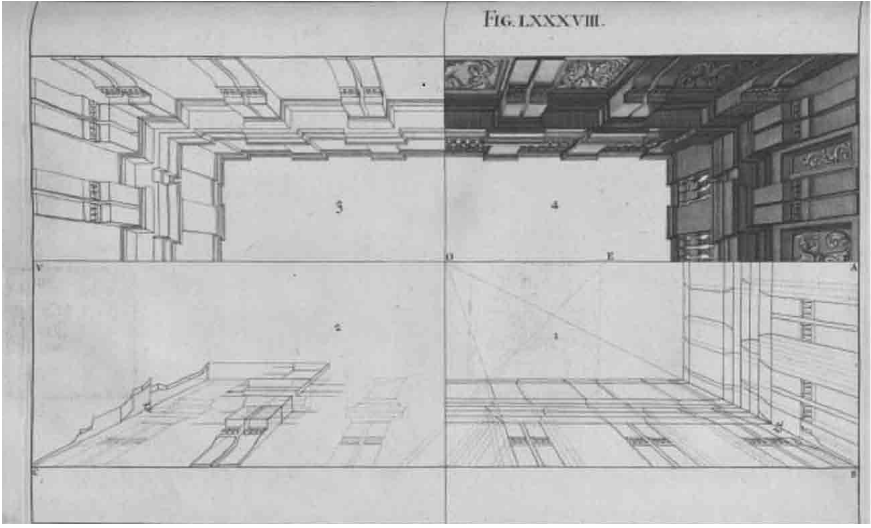


Figura 3 · Andrea Pozzo, Perspectiva de uma balastrada a partir do registo da perspectiva da planta e do perfil ou alçado lateral, em quatro fases. Fonte: Andrea POZZO, *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, 2 Vols., Roma, Stamperia di G.G.Komarek.

Figura 4 · Jorge Pinheiro, "Porquê?", Março de 1991 a 2 de Fevereiro de 1992, óleo s/tela, 130 x 162 cm, colecção particular. Fonte: referida por Pinharanda (1996).

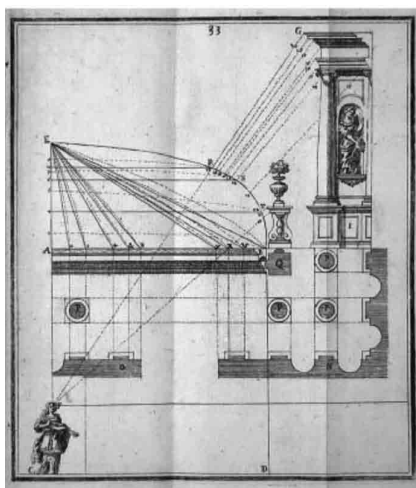
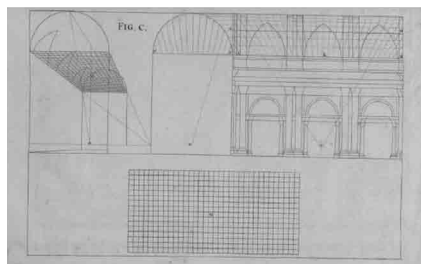


Figura 5 · Utilização de uma quadrícula auxiliar para o transporte de um desenho para uma abóbada por Andrea Pozzo. Fonte: Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1693.

Figura 6 · Planta e alçado de uma arquitetura ilusória que se pretende representar numa abóbada cilíndrica, representada em corte. Fonte: Ferdinando Galli Bibiena, *Direzioni della Prospettiva Teorica...*: 58, Prática 41, lâmina 33.

Figura 7 · Andrea Pozzo, anamorfose no corredor da Casa Professa de Gezù, Roma, 1680. À esquerda, vista correcta, num enquadramento visual obliquo, a partir do ponto de observação situado no pavimento, não representado na figura; à direita, vista frontal em relação à superfície da parede onde está representada a anamorfose, que neste enquadramento se apresenta deformada. Fonte própria.

zadas por vários autores (Figura 5 e Figura 6) e certamente por Andrea Pozzo, por exemplo, na criação das anamorfozes planas realizadas cerca de 1680 e que hoje verificamos nas superfícies das paredes do corredor da Casa Professa de Gezù (Figura 7 e Figura 8) (Luca, 2000: 51-58; Fazolo, 2004: 149-154; Migliari, 2000: 71-81), podem agora ser readaptadas, na criação de novos projectos. Substituindo esses antigos métodos pelos modernos projectores de luz de grande alcance, onde o lugar do posicionamento da fonte de luz corresponderá sempre ao lugar do ponto de observação correcto, tal como Pozzo pensava, estamos em condições de criar anamorfozes de uma grande escala para espaços públicos de grandes áreas e dimensões. Basta, para tal, projectar o referente, que uma vez introduzido no projector, permite que a respectiva imagem de dimensões reduzidas se projecte agora em qualquer tipo de superfície, plana, curva, poliédrica ou mista, numa escala de grandes dimensões, dependendo também da abertura ou da amplitude do cone de luz-sombra que irradia do projector. A intersecção das rectas luminosas que transportam a imagem do referente do slide com as superfícies que se encontram no seu caminho determinam a perspectiva linear procurada. Para registar o desenho final nas superfícies, basta riscar, com um meio gráfico qualquer, as linhas das formas projectadas nas superfícies pelo projector de luz.

4. Perspectiva linear, monumentalidade e contemporaneidade

Na contemporaneidade, as obras de escala monumental de Georges Rousse, mas sobretudo de Felice Varini, são paradigmáticas na continuação da aplicação da perspectiva linear, mais especificamente de dois ramos daquela ciência, ou seja, nas variantes das anamorfozes e dos *trompe l'oeils*. Varini cria anamorfozes e *trompe l'oeils* geométricos numa escala monumental e com os princípios já atrás referidos, ilustrados nas obras e na tratadística antiga, embora agora com outros recursos mais actuais. Segundo Roberta Mazolla (Varini, 2007; Mazolla, s.d.), Varini valoriza a construção das anamorfozes de forma semelhante aos antigos mas utilizando novas tecnologias, valorizando de igual modo o ponto de vista, a respectiva colocação deste último e o enquadramento da peça que o autor pretende projectar, onde o artista aborda, na complexidade da sua obra, as relações entre a realidade estética, influenciado pela arte minimalista, e a realidade geométrica, perceptiva. Como refere a autora:

Varini utilise l'image lumineuse d'un dessin projetée dans l'espace, calquée «de manière picturale», comme une copie, l'impression d'une diapositive, entraînant le renversement de la projection illusoire et attribuant à l'espace le rôle d'écran, de lieu d'une visibilité (Varini, 2007; Mazolla, s.d.).

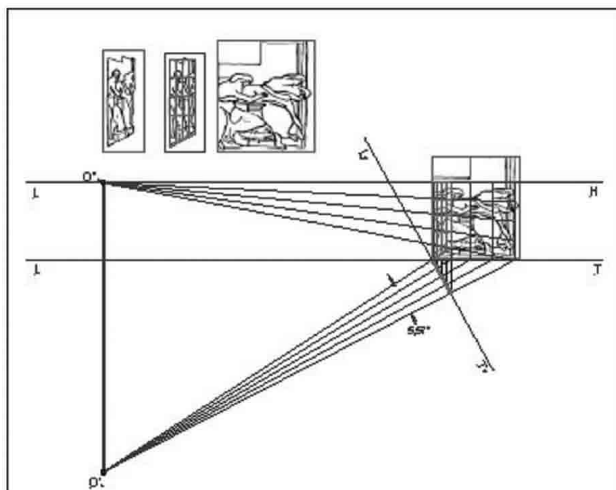


Figura 8 · Representação em dupla projecção ortogonal da reconstrução geométrica conjectural de uma das anamorfozes de Andrea Pozzo nas paredes do corredor da Casa Professa de Gezù. O centro de projecção **O** foi assinalado por Andrea Pozzo sobre o pavimento. A imagem do referente situada num plano perpendicular ao eixo óptico, representado por L1T1 e o observador **O'** determinam uma amplitude visual próxima dos 5,57°. Desenho do autor assistido por computador, utilizando o *software* Autosketch 9.

Figura 9 e 10 · Felice Varini, anamorfose de elipses concêntricas em Cardiff Bay Barrage, País de Gales, 2007. À esquerda, visão da anamorfose a partir de um ponto de vista inadequado ou fora do lugar do ponto sublime. À direita, visão da anamorfose no enquadramento correcto a partir do lugar do ponto sublime, o qual corresponde ao lugar onde foi colocado o projector, precisamente na posição e no local correcto de observação. Fonte: <http://www.varini.org/doshpdv/dos2007/03hd.html>.

A obra de Varini, entre muitas outras, constitui um caminho possível da aplicabilidade da ciência da perspectiva linear, neste caso, na criação de modernas anamorfoses em espaços públicos e arquitectónicos pré-existentes, sendo ao mesmo tempo bem representativa da herança cultural, da respectiva evolução e, mais especificamente, da apropriação, da importância e da aplicação da ciência geométrica no estado actual da arte (Figura 9 e Figura 10).

Conclusões

No cenário actual, concluímos que a perspectiva passou de um anterior instrumento técnico e simbólico, oscilando entre uma escala teológica e profana, a um poderoso instrumento técnico e estético, adquirindo na contemporaneidade, tal como no Barroco tridentino, embora com outros objectivos, uma escala pública e lúdica ainda mais monumental, igualmente com resultados surpreendentes. Tal é o caso da obra do artista Felice Varini, que embora servindo-se de novas tecnologias, não deixa, no entanto, de reciclar e de reaplicar os mesmos princípios básicos divulgados por, entre outros autores, Egnatio Danti, Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena nos seus tratados e obras seiscentistas e oitocentistas, valorizando e recorrendo ainda ao conceito de “olho-príncipe”. Noutros caminhos da contemporaneidade, Jorge Pinheiro recorre ao simbolismo da perspectiva, mas numa escala de menor monumentalidade, onde a ciência da geometria e da perspectiva linear constituem igualmente fortes instrumentos conceptuais estruturantes que enunciam uma transcendentalidade e um misticismo que são latentes no seu trabalho correspondente à última fase figurativa.

Referências

- Couceiro, Manuel (2003), "Perspectiva Topológica — O Conceito", in *Boletim da Aproved*, N°21, Porto: 21-32.
- Couceiro, Manuel (1992), *Perspectiva e Arquitectura. Uma Expressão de Inteligência no Trabalho de Conceção*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- Danti, Egnatio (1583), *Les Deux Règles de la Perspective Pratique de Vignole 1583*, com tradução e edição crítica de Pascal Dubourg GLATIGNY, inclui a edição facsimilada romana de 1583, Paris, CNRS Editions, 2003. ISBN 2-271-06105-9.
- Fasolo, Marco (2004), "La Galleria di Sant'Ignazio alla Casa Professa del Gesù. Problema Teorico circa la Prospettiva della parete di Fondo", in *L'Architettura dell'Inganno. Quadraturismo e Grande Decorazione nella Pittura di età Barocca*, catálogo relativo às actas do Congresso Internacional de Estudos, realizado em Rimini, Palazzina Roma, Parque Federico Fellini, Novembro de 2002, a cura di Fauzia FARNETI, Deanna LENZI, Firenze, Alinea Editrice: 149-154. ISBN 88-8125-695-9.
- Felice Varini (2007), site do artista, disponível na Web: <http://www.varini.org>.
- Galli Bibiena (1732), Ferdinando, *Direzioni della Prospettiva Teorica. Corrispondente a quelle dell' Architettura. Istruzione A' Giovanni Studenti di Pittura e Architettura*, 2 Vols., Bologna, Lelio dalla Volpe.
- Georges Rosse (1981-2008), site do artista, disponível na Web: <http://www.georgesrousse.com>.
- Luca, Maurizio de (2000), "Tecniche di trasposizione del disegno nei dipinti murali", in *La Costruzione dell'Architettura Illusoria.*, a cura di Riccardo Migliari, Contributi di Mario Docci, Riccardo Migliari, Maurizio De Luca, Paolo Violini, Marco Fasolo, Andrea Casale, Laura De Carlo, Laura A. Carlevaris, Daniele Di Marzio, Graziano Mario Valenti e Alida Mazzoni, Roma, Gangemi Editore, Vol.II: 51-58. ISBN 88-7448-987-0.
- Mazzola, Roberta (s.d.), "Castelgrande", in <http://www.varini.org/04tex/txa10.html>, texto da autora sobre as anamorfoses do artista, disponível na Web, mais especificamente no site de Felice VARINI, <http://www.varini.org>.
- Migliari, Riccardo (2000), "Geometria e mistero nelle prospettive di frate Pozzo alla casa professa del Gesù", in *La Costruzione dell'Architettura Illusoria*, a cura di Riccardo Migliari, Contributi di Mario Docci, Riccardo Migliari, Maurizio De Luca, Paolo Violini, Marco Fasolo, Andrea Casale, Laura De Carlo, Laura A. Carlevaris, Daniele Di Marzio, Graziano Mario Valenti e Alida Mazzoni, Roma, Gangemi Editore, Vol.II: 71-81. ISBN 88-7448-987-0.
- Pinharanda, João Lima (1996), *Jorge Pinheiro*, Lisboa, Asa. ISBN — 972-41-2814-8.
- Pozzo, Andrea (1693.a), *Perspective in Architecture and Painting*, reed. facsimilada do 1ºVolume da edição latina e inglesa de 1707, do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, London/ New York, Dover, 1989. ISBN 0-486-25855-6.
- Pozzo, Andrea (1693.b), *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, 2 Vols., Roma, Stamperia di G.G.Komarek.

El diálogo del artista contemporáneo y la iglesia católica

The dialogue of the contemporary artist and the Catholic Church

PABLO LÓPEZ RASO*

Artículo completo enviado el 7 de septiembre e aprobado a 23 de setembro de 2014

*España, artista visual e professor. Doctor en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Francisco de Vitoria (UFV), Facultad de Comunicación. Ctra. M-515 Pozuelo-Majadahonda Km. 1,800. 28223 Pozuelo de Alarcón (Madrid) España. E-mail: p.lopez@ufv.es

Resumen: Análisis y expectativas de un nuevo escenario en el arte contemporáneo caracterizado no sólo por el renovado interés en lo relacionado con lo trascendente por parte de ciertos artistas, también por la actitud dialogante de una iglesia católica que invita en el contexto del denominado Atrio de los gentiles, a que artistas no creyentes expresen su personal visión de lo espiritual. Un ejemplo: el pabellón del Vaticano en la Bienal de Venecia 2013.

Palabras clave: arte contemporáneo / arte y espiritualidad / arte sacro.

Abstract: *Analysis and expectations of a new stage in contemporary art characterized, not only by the renewed interest in relation to the transcendent by certain artists, but also by the attitude of dialogue of the Catholic church that invites, in the context of so-called Court of the Gentiles, artists who are not believers to express their personal vision of the spiritual. An example: Vatican pavillion at the Venice Biennale 2013.*

Keywords: *Contemporary art / art and spirituality / sacred art.*

Introducción

La modernidad revolucionaria de hace un siglo hizo desaparecer del arte todo lo que pudiera vincularse con la creencia en lo religioso, pues en su actitud hostil contra la tradición, no pudo evitar asociar a la fe y a la institución eclesiástica



Figura 1 · Entrada al pabellón del Estado Vaticano, Bienal de Venecia 2013. Fuente: propia.

Figura 2 · Studio Azzurro. *In Principio (e poi)* (2013) — detalle. Pabellón del Estado Vaticano, Bienal de Venecia 2013. Videoinstalación interactiva 530 x 1110 x 1110 cm. Fuente: propia.

con lo reaccionario y la vetusta tradición. Un ambiente intelectual claramente anticlerical en la cultura de la última modernidad de los años sesenta y setenta del siglo pasado, ha ido dejando paso, en un contexto de revisión de la radicalidad moderna, a una gradual reconciliación con los postulados espirituales que proceden de una Iglesia modernizada en el Concilio Vaticano II.

La posmodernidad de final del siglo XX, en su indiferencia y relativismo, en su insatisfacción dentro de una sociedad del bienestar — que una vez alcanzada — no parecía responder a cuestiones como las relacionadas con lo existencial, ha propiciado que ciertos artistas expresen con un lenguaje poético y lleno de sensibilidad sus más profundas inquietudes espirituales, o que miren a los templos cristianos y a sus santos como estimulante posibilidad y prometedor soporte de algo nuevo.

1. Contexto

Muchos críticos y expertos han sido testigos de esta nueva actitud artística en la última década. Se hace necesario citar como ejemplos más notables a revistas como *EXIT Express*, que dedicaba su nº 39 (noviembre 2008) al tema: En el nombre del arte. Religión y arte contemporáneo. O la monografía de J. Elkins (2004) *The Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York: Routledge. También el capítulo de E. Heartney (2008) “Arte & espiritualidad. El renacer de la trascendencia” en *Arte & Hoy*, London, Phaidon, y de la misma autora E. Heartney (2004) *Postmodern herethics: The catholic imagination in contemporary art*. New York, Midmarch Arts Press, así como a A. Vega. (2010) *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela, y por supuesto, el presente número de la *REVISTA ESTUDIO* cuyos artículos giran en torno al título DIOS.

Del estudio de la bibliografía citada, y de la que aporto al final de este artículo, se infiere que la inquietud por lo espiritual no desapareció realmente en la modernidad, más bien se fortaleció una postura anticlerical contra la institución religiosa, pero en realidad artistas como por ejemplo Matisse, Rothko, Beuys, Klein, Tapies, Chillida... entre otros, citaron en su obra de una manera u otra su inquietud por lo trascendente. Tal y como asegura Mírcea Eliade, Dios nunca ha dejado de estar presente en el arte, ni en momentos como el de las vanguardias del XX, aunque fuera bajo una presencia aparentemente formal (Eliade, 1995: 142).

Y en un panorama más actual la lista de artistas se incrementa, ya sin complejos de referir su obra a lo espiritual, con ejemplos como Barceló y su capilla del Santísimo en la Catedral de Palma de Mallorca (2006), Luc Tuymans y su *Cristo* (1998), Wallinger y su *Ecce Homo* (1999), Los hermanos Gao: *The Execution of Christ* (2009), Marina Abramovich fascinada por la figura de Santa Teresa en su proyecto *The Kitchen* (2012). Landy y sus *Saints alive* (2013) y muy

recientemente Bill Viola y sus *Mártires* (2014) exhibidos en la Catedral de San Pablo en Londres... sin contar a muchos otros artistas que generan en el espectador inquietudes sobre el sentido de la existencia y el más allá sin citar específicamente lo religioso, como por ejemplo Olafur Eliasson y su instalación *The Weather Project* exhibida en 2003 en la sala de turbinas de la Tate Modern, y en la que el visitante no podía evitar experimentar la romántica melancolía que produce *lo sublime* mediante la enorme y ardiente esfera solar expuesta.

Y no podemos dejar de citar la reciente colectiva comisariada por Gloria Moure en Santiago de Compostela, cuyo asunto no era otro que un homenaje a la peregrinación de San Francisco de Asís ocho siglos atrás a la ciudad compostelana, que con el título *On the Road* (2014) reunió a 35 artistas en cuatro sugerentes espacios entre los que se contaban la Iglesia de Santo Domingo Bonaval con instalaciones de Mario Merz, Nam June Paik, Roni Horn y videos de Annika Kahrs y Lothar Baumgarten. También el parque y cementerio de Bonaval formaban parte de la muestra, donde podíamos contemplar un árbol de los deseos de Christian Boltansky y la intervención de Jorge Barbi *En el final del camino* en el que los nichos del cementerio se convertían en colores puros que transformaban el espacio.

2. Una paradoja

Y la paradoja surge cuando vemos que esta nueva inquietud observada en ciertos artistas actuales, coincide en el tiempo con otra inquietud surgida en el seno de la iglesia católica relacionada con el reencuentro con los artistas, que durante el periodo moderno citado han rechazado frontalmente relación alguna con esta institución. Muy elocuente en este sentido es la famosa *Carta a los Artistas* en la que Juan Pablo II proponía un *diálogo renovado* con una cultura actual que sin tener que crear específicamente arte sacro, puede generar con sus imágenes una experiencia religiosa (Juan Pablo II, 1999).

Más recientemente, Benedicto XVI también expresó este deseo de renovar la relación con los artistas contemporáneos:

Con este encuentro deseo expresar y renovar la amistad de la Iglesia con el mundo del arte, una amistad consolidada en el tiempo, dado que el cristianismo, desde sus orígenes, ha comprendido bien el valor de las artes y ha utilizado sabiamente los multiformes lenguajes para comunicar su inmutable mensaje de salvación. Esta amistad debe ser continuamente promovida y sostenida, para que sea auténtica y fecunda, adecuada a los tiempos y tenga en cuenta las situaciones y los cambios sociales y culturales (Benedicto XVI, 2009).

Un mes después de pronunciar estas palabras, en diciembre de 2009, Benedicto XVI hacía una propuesta, que se convierte en la actualidad en la base y el

contexto necesario para que tenga lugar el encuentro entre artistas e Iglesia. Me refiero a su propuesta de crear el denominado *Atrio de los gentiles*, o lo que es lo mismo; abrir el diálogo con los no creyentes y ateos, pero que se preguntan por la existencia de Dios. Hay un aspecto interesante y valiente en este atrio, pues excluye fundamentalismos tanto de fieles como de ateos, creando unas interesantes condiciones para el diálogo:

¿Cómo llevar a cabo concretamente este diálogo? Este tipo de diálogo excluye de antemano los fundamentalismos de ambos bandos, tanto al ateísmo panfletario e irreverente que se mofa de la cuestión de Dios, la actitud jactanciosa e insolente que piensa haber liquidado a Dios con frases de ingenio o pacotilla pseudocientífica, como también a quienes piensan que de los ateos no hay nada que aprender y que lo único que tienen que hacer es convertirse o desaparecer (Sanchez de Toca, 2011: 319).

En realidad la Iglesia católica, en esta misma *línea* y con anterioridad (2006), ya venía promoviendo la experiencia estética como posible ámbito de diálogo con los no-creyentes desde el Pontificio Consejo para la Cultura con el documento *La Via Pulchritudinis, camino privilegiado de evangelización y de dialogo* (AAVV, 2008).

3. Un ejemplo

Así, desde este *Atrio de los gentiles* y desde el espíritu de respeto y honestidad intelectual que lo inspira, echó a andar una de las más novedosas intervenciones de la iglesia en el escenario cultural contemporáneo: la presencia del Vaticano en la última Bienal de Venecia (1 de junio — 24 de noviembre 2013) con un pabellón en el que se invitaba a artistas sin relación directa con la institución religiosa — no creyentes — a reflexionar sobre el libro del Génesis en la Biblia, bajo el título de *In Principio*. La iniciativa fue impulsada por el Cardenal Ravasi, presidente del Pontificio Consejo para la Cultura, que delegó en una comisión técnico-científica, para seleccionar a los artistas. El comisario de la muestra fue Antonio Paolucci, Director de los Museos Vaticanos (AAVV: 2013).

Estructurado el pabellón en tres partes: *creación, dekreación y recreación*, se concedió a los artistas libertad absoluta para interpretar cada una de estas propuestas. El propio Cardenal Ravasi declaró en la inauguración de la Bienal: “No hemos pedido a los artistas crucifijos o vírgenes” (Cabrejas, 2013) haciendo alusión a ese diálogo respetuoso, que busca inquietudes comunes sin imposición alguna en el mensaje o en la forma. El Génesis sin duda se presentaba como oportunidad para reflexionar sobre aspectos existenciales que preocupan y unen a todos los hombres: quiénes somos, adónde vamos... la posibilidad del bien en un paraíso, la existencia del mal que destruye, la esperanza...

A la entrada del pabellón del Vaticano en la Bienal de Venecia nos recibía una

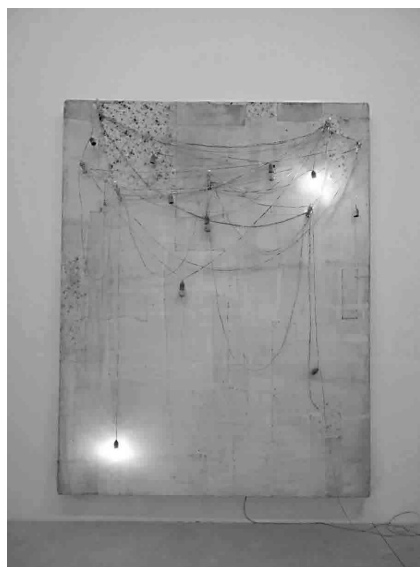


Figura 3 · Josef Koudelka. Vista de la sala *De-creazione* con la serie de fotografías *Caos* (1986-2006). Pabellón del Estado Vaticano, Bienal de Venecia 2013. Fuente: propia.

Figura 4 · Lawrence Carroll. S/T (2013) de la serie *Another Life*. Pabellón del Estado Vaticano, Bienal de Venecia 2013. Óleo, cera, tela, cable eléctrico, bombillas. 310 x 245 x 20 cm. Fuente: propia.

Figura 5 · Lawrence Carroll S/T [*Freezing Painting*] (2013) de la serie *Another Life*. Pabellón del Estado Vaticano, Bienal de Venecia 2013. Hielo, óleo, cera, lienzo sobre tabla, aluminio, acero, plexiglás, dispositivo de refrigeración. 310 x 245 x 20 cm. Fuente: propia.

interpretación de *La Creación* de Miguel Ángel realizada por Tano Festa (Figura 1). Para la sala de la Creación, el grupo milanés Studio Azzurro, con el título *In Principio (e poi)* [*Al Principio (y después)*] proponía una videoinstación interactiva de cuatro enormes pantallas –en un misterioso ambiente de penumbra– en las que el espectador era testigo, tocando los soportes con sus manos, de las apariciones espectrales de hombres y mujeres que evocaban a sus antepasados recitando una genealogía que relacionaba memoria e identidad (Figura 2).

En otro panel surgía el lenguaje, que es comunicación y es dominio de una realidad, con el que el hombre vive en comunidad y con el que designa con nombres a sí mismo, y a los animales y las cosas que le rodean. El espectador tenía la posibilidad de grabar bajo la luz de un foco cenital su mano, que inmediatamente era reproducida en el suelo de la sala como un bucle que sugería una galaxia, un eco del pasado en el que las personas dejamos huella, y a la vez el espectador se convierte en parte de la obra.

La segunda sala, dedicada a la *decreación*, fue encargada al fotógrafo Josef Koudelka. Imágenes fotográficas en formato panorámico y en blanco y negro, rodean apoyadas en el suelo al espectador, que en su paseo por la sala entendía dramáticamente la capacidad de destrucción que el hombre ha demostrado a través de la historia en su constante choque entre civilizaciones. Dieciocho imágenes tomadas entre 1986 y 2006, y que con el título *Caos*, retratan las cicatrices de destrucción que dejan yermo el paisaje, y sin esperanza al hombre (Figura 3).

El tercer y último espacio está protagonizado por la vida, por el triunfo de esa esperanza perdida. Lawrence Carroll expresa en sus cinco enormes paneles la regeneración, la posibilidad de volver a empezar de cero tras el desastre, y lo hace con los procedimientos de ecos *povera* que le caracterizan. Sus cinco monumentales paneles realizados con materiales de deshecho, pero manipulados con cariño y cuidado, acababan por rememorar en el espectador algo familiar, que formaba parte de lo usado, visto y sentido en nuestras vidas, y en los que se superponen retales de hules y otras telas, con bombillas y otros materiales que en conjunto niegan la aparente decadencia, para reivindicar una belleza sencilla y pura rematada por unas bombillas de vulgar casquillo y cableado visto (Figura 4) que nos invita a tener fe en nuestra regeneración. En el mismo sentido, otro de sus paneles –con una técnica que denomina *freezing painting*– exhibe una superficie viva y congelada que cambia y se altera continuamente, como la vida misma (Figura 5).

Conclusión

La paradoja se convierte en oportunidad y de esta manera se abre una etapa prometedora de iniciativas y experimentación entre creadores que exploran el

sentido de la existencia más allá de sí mismos, y una institución eclesíástica que sale al encuentro de las inquietudes del hombre actual. Pero a la vez entraña sus riesgos, y tal relación no prosperará a no ser que por ambas partes se trabaje con respeto y honestidad intelectual. Es el momento de dejar atrás diferencias, prejuicios y desconfianzas del pasado, y producir con arrojo creativo e ilusión compartida un arte espiritualmente comprometido, en el que los artistas recuperen el ámbito abandonado de lo sacro. Allí está la Iglesia católica ofreciendo sugerentes espacios llenos de oportunidades a todo artista dispuesto a proponer proyectos sugerentes con lenguajes artísticos actuales, que puedan ayudar a unos a encontrarse con Dios y a otros a plantearse su existencia, pero que sobre todo pueda satisfacer — en creyentes y no creyentes — ese *ansia metafísica* que late en nuestro interior, más allá de raza, condición o ideología:

Cada uno de los estilos sagrados expresa una determinada vivencia religiosa. El ansia metafísica es tan antigua como la humanidad y tan nueva como cada hombre nuevo con quien nazca el deseo de dar sentido a ese eterno misterio que es la vida (Westheim: 63).

Referencias

- AAVV. (2008) En el nombre del arte. Religión y arte contemporáneo en *EXIT Express*, n° 39. ISSN 1697— 5405
- AAVV. (2008) *La Via Pulchritudinis: camino de evangelización y de dialogo*. Madrid, BAC. ISBN 978-84-7914-893-5
- AAVV. (2013) *In Principio*. Catálogo de la muestra del pabellón del Vaticano en la Bienal de Venecia 2013. Bologna, FMR-Arte. ISBN 978-88-87915-83-9
- Benedicto XVI. (2009) Discurso a los artistas: La belleza camino hacia Dios (21 de noviembre) Consultado el 6 de septiembre de 2014 en: <http://www.es.catholic.net/comunicadorescatolicos/730/2300/articulo.php?id=44224>
- Cabrejas, C. (2013, 31 de mayo) Vaticano sorprende en su debut en Venecia con su visión laica del Génesis. *Agencia EFE en El Confidencial*. Consultado el 6 de septiembre de 2014 en: <http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2013/05/vaticano-sorprende-debut-venecia-vision-laica-20130531-153118.html>
- Eliade, M. (1995) *Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo. El vuelo mágico* y otros escritos sobre simbolismo religioso. Madrid, Siruela, ISBN: 8478442936
- Elkins, J. (2004) *The Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York, Routledge, ISBN 0-415-96988-3
- Heartney, E. (2008) *Arte & espiritualidad. El renacer de la trascendencia en Arte & Hoy*. Londres, Phaidon. ISBN 9780714859279
- Heartney, E. (2004) *Postmodern herethics: The catholic imagination in contemporary art*. Nueva York, Midmarch Arts Press, ISBN 1-877675-50-4
- Juan Pablo II. (1999) Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los artistas. Consultado el 6 de septiembre de 2014 en: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists_sp.html
- Sánchez de Toca, M. (2011) El Atrio de los gentiles. *Razón y fe*. Noviembre 2011, 307-322. ISSN: 0034-0235
- Vega, A. (2010) *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid. Siruela, ISBN: 9788498413663
- Westheim, P. (2006) *Arte, Religión y Sociedad*. Mexico DF, Fondo de cultura Económica. ISBN: 968-16-7809-5

Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem: reflexão acerca da gestualidade místico- sonora na obra para piano, orquestra e eletrônica de João Pedro Oliveira

*Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem:
reflection about mystical and gestural ideas in
João Pedro Oliveira's work for piano,
orchestra and electronics*

ANA CLÁUDIA DE ASSIS*

Artigo submetido a 07 de Setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Brasil, intérprete / pianista. Bacharel em Piano, Mestre em Práticas Interpretativas da Música Brasileira, Doutora em História Social da Cultura, Pós-Doutoramento na área de Musicologia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Música, Departamento de Instrumentos e Canto, Av. Antônio Carlos, 6627, Campus Pampulha, CEP 31270010, Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: anaclaudia@ufmg.br

Resumo: O objetivo deste trabalho é refletir sobre a gestualidade místico-sonora na obra *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem* do compositor português João Pedro Oliveira (1959). Partimos do pressuposto que a obra, inspirada na percepção do compositor da trajetória alma-vida-eternidade, constituiu-se como mimesis sonora de tal trajetória. Como interlocutor, recorremos ao trabalho de Mário Vieira de Carvalho (2005) sobre a teoria da interpretação de T. Adorno.

Palavras-chave: Gesto Musical / João Pedro Oliveira / Obra para Piano / Orquestra e Eletrônica.

Abstract: *The objective of this paper is to discuss the mystical and gestural ideas in the work Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem by the Portuguese composer João Pedro Oliveira (1959). We assume that this work, inspired by the composer's perception of the soul-life-eternity trajectory, is constituted as a sound mimesis of this trajectory. As a theoretical basis for our analysis, we resorted to the discussion of the theory of interpretation by T. Adorno done by Mário Vieira de Carvalho (2005).*

Keywords: *Musical Gesture / João Pedro Oliveira / Work for Piano / orchestra and electronics.*

Introdução

*E o pó volte à terra como o era,
E o espírito volte a Deus, que o deu.*
— Eclesiastes, 12:7

A obra para piano, orquestra e eletrônica *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem* (O Abismo Ascendente para o Brilho Eterno) do compositor português João Pedro Oliveira (1959) foi composta em 2005 e estreada dois anos após, em 2007, pela Orquestra Gulbenkian de Lisboa, tendo como solista a pianista Ana Telles. Conhecido como um dos mais importantes compositores de sua geração, João Pedro Oliveira apresenta em seu catálogo de obras uma expressiva variedade instrumental, percorrendo desde instrumentos solistas, passando por formações camerísticas (com ou sem eletrônica), ópera, orquestra, obras eletroacústicas até, e mais recentemente, a criação de vídeo experimental. Seu catálogo de obras e muitos de seus registros em áudio podem ser consultados no site do compositor, em: www.jpoliveira.com.

A obra que aqui será discutida e a qual passo a denominá-la *Abyssus*, teve como inspiração a percepção mística de Oliveira sobre a existência humana, como nos revelou algumas notas de programas concedidas pelo compositor, e sintetizadas na citação abaixo:

De acordo com o misticismo hebraico, o Céu está dividido em sete reinos. Araboth, o Sétimo Céu, é o mais sagrado de todos pois alberga o Trono de Glória. Debaixo dele está a Câmara de Guf (em hebraico: corpo) que é a casa de todas as almas ainda não nascidas. No Novo Testamento, Jesus refere-se ao lugar de conforto e felicidade após a morte, como o Seio de Abraão. A força que nos leva desde a descida do Guf até à existência terrena, e nos transporta finalmente ao Seio de Abraão, após a morte, é a Fé. Esta é descrita por

Simone Weil como um Abismo Ascendente. É abismal porque puxa o ser humano para um estado de maior perfeição. É ascendente, pois o seu vórtice desagua numa esfera superior, o Brilho Eterno (Oliveira, 2007. Notas enviadas à autora).

A imagem de gestos ascendentes e descendentes descrita nesta citação, vê-se também refletida na estrutura da obra. Partindo, portanto, do pressuposto de que o compositor cria uma gestualidade místico-sonora como alegoria do percurso vida-morte-eternidade, pretende-se, no âmbito deste trabalho, refletir sobre a forma como Oliveira mimetiza, através de gestos musicais, sua percepção mística da existência humana e divina na obra em questão.

Embora a natureza multidisciplinar do conceito de gesto nos coloque diante de uma encruzilhada epistemológica, no âmbito deste artigo tentaremos tratá-lo sob a visão adorniana a qual a “música, como linguagem, é a única de todas as artes que realiza a pura objetivação do impulso mimético, tanto livre da concreção como da significação”, assim, “ela não seria outra coisa senão o gesto elevado a lei”, gesto “acima do mundo corporal” e, ao mesmo tempo, “gesto sensorial” (Carvalho, 2005: 212).

1. Os signos musicais como imagens de gestos

Um dos grandes temas problematizados por Adorno em sua teoria da interpretação musical é a relação entre música e linguagem, reiterando constantemente suas conexões pelo fato de ambas se constituírem como sistemas de signos. Entretanto, a ausência de um complexo de significações que distingue a linguagem musical da linguagem verbal, serve a Adorno como argumento para sua tese de que a música é “uma linguagem não-intencional”. Ao operar esta ruptura entre ambas as linguagens e ao perceber a desvinculação dos signos musicais com a “intencionalidade” da linguagem verbal, resta-lhe então estabelecer a conexão entre a linguagem musical com outro elemento igualmente não intencional — o elemento mimético (Carvalho, 2005: 212). A notação musical seria, nesta perspectiva, mimesis de gestos e que na tradição moderna, herdada da antiga notação neumática, se deixa visualizar no espaço da partitura. Se, por um lado, a partitura é elemento regulador da tradição e neste sentido, inimiga da expressão, por outro ela se converte em “cópia opticamente rigidificada dos gestos musicais”, portanto, em “concreção musical” (Carvalho, 2005: 215).

Mesmo concordando com esta linha de argumentação, ainda assim somos levados, em nossa análise, a buscar o diálogo entre o som e a notação, entre a partitura de *Abysus* e sua interpretação em áudio. Nos valem da gravação da Orquestra Filarmonia das Beiras sob regência do maestro Antonio Lourenço,

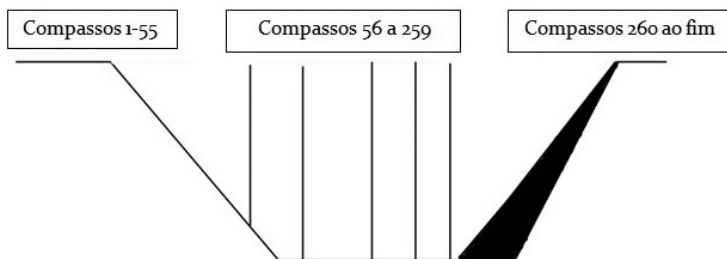


Figura 1 · Macro-gestualidade da obra *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem* de João Pedro Oliveira, 2007.

com a participação da pianista Ana Telles e que pode ser ouvida no site do compositor, indicado acima. Ao confrontarmos estes dois tipos de fontes — partitura e áudio —, bem como as entrevistas cedidas pelo compositor, a pertinência do argumento elaborado por Adorno torna-se ainda mais interessante.

A gestualidade musical grafada por Oliveira na partitura de *Abyssus* é denotativa de uma “intenção” não necessariamente verbal mas, sem dúvida, de sua “intenção” em criar movimentos (ou gestos sonoros) capazes de mimetizar, por meio da dupla concreção musical (a da partitura e a do fenômeno sonoro), uma imagem da descida da alma à terra, seu percurso terreno, pleno de ligações com o mundo espiritual, e sua subida de volta ao brilho eterno.

Ainda assim, a notação musical nunca é idêntica à obra mas, o fato é que, o texto musical notado, segundo Adorno, traz simultaneamente o “enigma insolúvel” e o princípio da “resolução do enigma” (Carvalho, 2005: 211) seja para o trabalho interpretativo e/ou analítico, seja para a fruição estética.

1. Interpretando a gestualidade de *Abyssus*

O “enigma” abaixo, figura que representa a macro-gestualidade de *Abyssus*, é elucidativa da relação entre a estrutura musical da obra e seu ciclo místico-religioso correlato: alma — vida — eternidade. Antes de examinarmos a partitura da obra, é importante mencionar que todos os exemplos musicais aqui apresentados e analisados foram previamente discutidos com o compositor, e estão disponíveis para escuta em http://anaclaudiaassis.com/Ana_Claudia_de_Assis/Articles_%28Audio%29.html. Recorremos ainda, como suporte às análises, ao livro *Teoria Analítica da Música do Século XX*, escrito pelo próprio compositor (Oliveira, 1999).

Traduzindo a imagem acima, podemos dizer que a primeira parte da obra (compassos 1 a 55) constitui-se por um gesto largo que simboliza a descida da alma,

Figura 2 · João Pedro Oliveira, *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, 2007. Filigranas do piano. Permanência no agudo. Compassos 1 a 4.

Figura 3 · João Pedro Oliveira, *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, 2007. Filigranas do piano. Descida e ênfase na região grave do instrumento. Compassos 21 a 24.

Figura 4 · João Pedro Oliveira, *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, 2007. *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, 2007. Contraste entre o grave e acordes agudos. Compassos 92-96

do *Guf até à terra* como comentado na Introdução, e sonoramente é construída por meio de filigranas do piano em combinação com a eletrônica, que vão progressivamente do agudo até ao grave, como podem ser vistas na Figura 2 e Figura 3.

A segunda parte da obra (compassos 56 a 259), onde o *tutti* orquestral inicia e que corresponde à base do enigma da Figura 1, representa, segundo o compositor, a vida terrena. Esta contém em si várias ligações espirituais ao eterno, manifestadas pela religiosidade inerente à alma terrena, e que são representadas, na Figura 1, pelas linhas verticais em direção ao agudo. Na partitura isso ocorre, por exemplo, nos compassos 92 a 96 onde o grave do piano se contrasta com os acordes agudos em *fff*.

Outro procedimento denotativo da relação entre a vida terrena e o plano espiritual é assistido em momentos em que ocorrem reminiscências do gesto largo inicial do piano. Na Figura 5, compassos 182 a 190, esta reminiscência encontra-se reduzida ao máximo, apenas uma nota agudíssima no piano, posteriormente acompanhada por pequenas heterofonias nos violinos, em analogia à origem da alma.

A terceira parte da obra retoma o grande gesto inicial porém, desta vez, em sentido contrário, do grave ao agudo, grafado em negrito na Figura 1. Na partitura, ela tem início no compasso 260 quando um acorde formado exclusivamente pelo intervalo de 3ª Maior (Dó-Mi), distribuído por todos os registos sonoros orquestrais e duplicado pela eletrônica, vai se transformando gradativamente por meio de um glissando da orquestra, partindo dessas notas e progredindo em direção ao agudo, enquanto a eletrônica mantém as notas originais, como demonstra a figura abaixo.

Trata-se, portanto, de uma representação da alma (glissandos das cordas) que se separa do corpo (eletrônica) em direção ao brilho eterno. A seção em negrito da Figura 1 representa essa dualidade; enquanto uma parte do ser humano permanece na terra e vai voltar ao pó que a formou, outra parte separa-se e inicia o seu caminho em direção ao Seio de Abraão. A partir desse momento o piano propõe uma gestualidade em direção ao agudo, baseada numa nova reiteração dos elementos iniciais da obra, apresentados entre os compassos 275 a 283 da partitura, essencialmente sob a forma de acordes alternados.

O último gesto da obra inclui um *glissando* rápido de harmônicos nos instrumentos de cordas em direção ao agudo, terminando com um acorde final do piano. É o fim da trajetória da alma terrena e o início da eternidade espiritual.

Conclusão

Observando a produção musical de João Pedro Oliveira, não é difícil perceber sua estreita vinculação com temáticas religiosas. Em *Abysus Ascendens ad Aeternum Splendorem* esta vinculação se dá não apenas como argumento ou

Figura 5 · João Pedro Oliveira, *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, 2007. Compassos 182 a 190.

Figura 6 · João Pedro Oliveira, *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, 2007. Intervalo de 3^o M (Dó-Mi) distribuído por todo conjunto orquestral, e posteriormente, mantido na eletrônica enquanto a orquestra se separa gradativamente Compassos 260 a 265.

Figura 7 · João Pedro Oliveira, *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, 2007. Reminiscências do gesto inicial do piano. Compassos 278 a 283.

inspiração prévia, ela, de fato, se traduz em gestos musicais. Não se trata de um poema sinfônico ou música programática oriundos da tradição clássico-romântica, trata-se aqui, de conceber a linguagem musical (não intencional) como espaço de mimesis, como experiência que transcende a própria linguagem verbal (intencional).

Os gestos selecionados por Oliveira na obra em foco, tornam-se revestidos de uma significação outra que extrapola o estritamente musical e até mesmo o estritamente mimético, uma vez que a música se dá exatamente neste entre-lugar, entre o mimético (partitura) e o significacional (percepção).

Referências

- Carvalho, Mário Vieira (2005). "A partitura como `Espírito Sedimentado`: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno". In Rodrigo Duarte (org.), *Theoria Aesthetica — Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos. 381 páginas. 859-833-424-3.
- Oliveira, João Pedro (1999). *Teoria Analítica do Século XX*. Lisboa: Fundação

- Gulbenkian. ISBN 978-972-31-0805-7.
- Oliveira, João Pedro (2005). *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*. Partitura musical. [Consult em 2014-09-07] Em: http://www.jpoliveira.com/Site/Abyssus_Ascendens_files/Abyssus%20Ascendens.pdf.
- Oliveira, João Pedro (2007). [Notas avulsas de Programas de Concertos fornecidas pelo compositor.]

Hein Semke: Fé, Certeza, Erro ou Necessidade?

Hein Semke: Faith, certainty, error or certainty?

JOANNA LATKA*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Polónia, artista plástica, investigadora de gravura. Mestrado em Educação das Artes Plásticas no Instituto das Artes, na Universidade de Pedagogia em Cracóvia, Polónia, (2003), Pós-graduação em Ilustração pelo ISEC (2006).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Instituto de História da Arte. Alameda Universidade 1600-214 Lisboa, Portugal. E-mail: jolatka@gmail.com

Resumo: Pretende-se neste artigo apresentar o projecto de Hein Semke “Fé — Certeza — Erro Ou Necessidade?”, e sobretudo o seu livro de artista “Der Gekreuzigte und ich” (O Crucificado e eu), onde o artista debate a questão da fé e da sua possibilidade no mundo moderno. Semke expressa as suas reflexões sobre o problema não só através de imagens (monotipias/aguarelas), mas também de palavras (textos filosóficos).

Palavras-chave: Hein Semke / Monotipia / Livro de artista / Deus / Fé.

Abstract: *The aim of this article is to present Hein Semke’s project “Faith — Certainty — Error Or Need?” and especially his artist’s book “Der Gekreuzigte und ich” (The Crucified and I), where the artist discusses the issue of faith and its possibility in the modern world. Semke expresses his reflections on the subject not only in images (monotypes/watercolours), but also in words (philosophical texts).*

Keywords: *Hein Semke / Monotype / Artist’s book / God / Faith.*

1. O Crucificado e eu...

Pretende-se neste artigo referir o projeto *Fé — Certeza — Erro Ou Necessidade?* e sobretudo o livro de artista *Der Gekreuzigte und ich* (O Crucificado e eu), de um

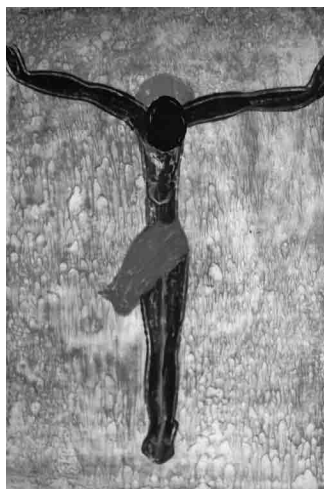
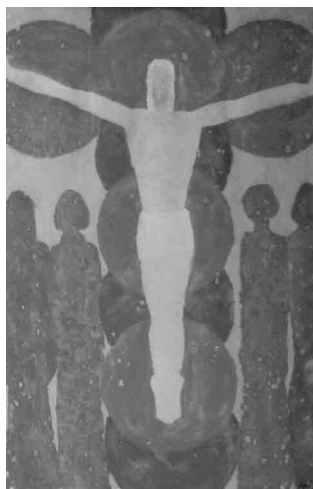


Figura 1 · Hein Semke, Monotipia, s/t, 100 x 70 cm. Fonte: Teresa Balté.

Figura 2 · Hein Semke, Monotipia, s/t, 100 x 70 cm. Fonte: Teresa Balté.

Figura 3 · Hein Semke, Monotipia, *Estudo*, 176,5 x 139,5 cm. Fonte: Teresa Balté.

Figura 4 · Hein Semke, Monotipia, s/t, 100 x 70 cm. Fonte: Teresa Balté.

escultor estrangeiro residente em Portugal: Hein Semke (1899, Hamburgo — 1995, Lisboa). Este artista místico, *alemão domiciliado em Lisboa* (Valdemar, 1966), abordou frequentemente desde o início da sua carreira a problemática de Deus. Criador e pensador profundo, desenvolveu ao longo da vida um diálogo muito pessoal e próprio com Deus, uma reflexão artística e filosófica, a partir das experiências, algumas bem dolorosas, da sua existência: morte da mãe, Primeira Grande Guerra (combatente na Ucrânia, França e Flandres), revoluções políticas, seis anos de prisão solitária, graves problemas de saúde, emigração, entre outros. Diálogo que documentou falando quase sempre *unicamente como artista da forma, como um indivíduo que todos os dias precisa de nova matéria moldável para poder exprimir o que está em constante — renovação —*. (Semke, 1969). As suas obras foram realizadas em diversas modalidades plásticas, tais como: a Escultura, a Cerâmica, a Pintura, a Gravura e o Livro de Artista. Tais manifestos artísticos, no entanto, nem sempre foram (ou são) compreendidos conforme a intenção do escultor. Lembramos que Semke (educado na fé luterana) centrava a sua atenção na figura de Cristo sobretudo como exemplo moral.

A criação de dogmas à volta do = Crucificado = só é importante no sentido negativo de um endurecimento e portanto de uma neutralização do desejo fundamental deste Crucificado. Ele, o Crucificado, não queria uma hierarquia — não queria senhores — nem súbditos. Ele, o grande irmão de todas as coisas e de tudo o que acontece, queria apenas realizar a grande fraternidade humana que ainda hoje continua a ser uma utopia. (Semke, 1969)

2. Quando Deus criou o homem...

Um dos mais fortes testemunhos desta maneira de pensar do artista ficou patente ao público português na exposição que intitulou *Fé — Certeza — Erro Ou Necessidade?*, realizada no Palácio Foz, em Dezembro de 1967, fruto de um trabalho de cerca de trinta meses. A produção, apoiada durante um ano pela Fundação Calouste Gulbenkian, somou setenta e sete obras, a maioria de grandes dimensões: colagens escultóricas sobre madeira, pinturas e monotípias.

Nesta mostra, que considerou resultado de uma tentativa de autocrítica humano-artística, Semke apresentou a sua visão da religião: quer usando o simbolismo cristão como suporte da narrativa autobiográfica, quer revelando a sua interpretação mística do mundo e da arte.

Primeiro que tudo há que fixar o que é arte: Quando Deus criou o homem deu-lhe uma pequeníssima partícula da sua centelha divina ou força de renovação. Esta centelha do vivamente criador que se manifesta com enorme variedade, é o que nos liga a Deus. Cada pessoa traz dentro de si esta centelha. E é dentro dela, que nos lembramos do tempo em que Deus criava do Nada. E é assim, que o artista também tem que dar forma ao que não existiu até agora, ao que até aí não fora criado. (Semke, 1953, s/p).

Posteriormente, em 1969, Semke decidiu reunir algumas tiragens das monotipias expostas no Palácio Foz no livro de artista *Der Gekreuzigte und ich* (O Crucificado e eu). Sob este título *arrogante* — como observa na introdução —, junto aos elementos gráficos e pictóricos um texto alemão manuscrito onde tenta esclarecer os leitores.

Certo é que as referências ao = Crucificado =, que hoje se designa por = Jesus Cristo =, só surgiram quase 100 a 150 anos depois dele. Quantas alterações da verdade não poderão ocorrer num período de 150 anos em que todos os nossos actuais métodos de registo e de verificação eram desconhecidos? (Semke, s/p, 1969)

Neste prefácio o escultor aborda as questões principais da nossa existência e da consciência humana e interroga-se sobre se no mundo de hoje ainda é possível acreditar:

O problema se hoje em dia nós (eu) ainda podemos acreditar, as ideias desta procura, fixaram-se na questão, no motivo da dúvida ou da fé em Cristo, o Crucificado. — Não no Crucificado que os depoimentos lendários dos apóstolos e de Paulo rotularam deliberadamente como Deus. Mas no = Crucificado = que como personalidade consciente e autoconsciente tentou e conseguiu a = harmonia = entre um tu e o outro tu. E por isso teve de morrer na cruz como um criminoso. — Como indivíduo isolado — como irmão de todos — ele rompeu todas as castas — raças — vínculos étnicos ou nacionais. Como indivíduo isolado — como irmão — agiu contra os privilégios do domínio e do poder de uma sociedade há muito estabilizada que respondia, ou melhor, punia, qualquer tentativa de influência (boa ou má, justa ou injusta) com a aniquilação radical. (Semke, 1969, s/p)

A terminar, longe de estar *com isto a criar um dogma — a erigir uma torre do universalmente válido* (Semke, 1969), o artista conclui a título pessoal sobre a necessidade da “fé”.

O livro compõe-se de 30 gravuras de 100 × 70 cm (páginas ímpar), realizadas em 1967, e de 30 aguarelas de iguais dimensões (páginas pares), pintadas em 1969, montadas em forma de livro. A técnica das gravuras é a monotipia, e a utilização de tintas de offset, com a sua consistência e espessura específicas, permitia a Semke fazer mais do que uma impressão. O artista conseguia deste modo obter entre 3 e 5 provas diferentes e únicas da mesma matriz.

Penso menos na chamada verdade histórica — que nunca é comprovável em absoluto — do que no = possível = que a minha vivência artística pessoal me mostra. Sei que nas imagens explicativas que se seguem se aponta para coisas historicamente = incomprováveis =, mas será o historicamente = comprovável = a verdade que revela os reais fundamentos de um acontecimento? (Semke, 1969)

Foram exatamente as gravuras que “sobraram” da exposição, que Semke aproveitou para criar este seu livro. Nas provas gráficas podemos observar interessantíssimos efeitos das texturas, muito ricas e originais, resultantes da

manipulação da tinta com diluente, secante e petróleo. Semke aproxima-se assim esteticamente da sua produção em cerâmica, disciplina a que se dedicou maioritariamente até 1963, quando teve de abandoná-la devido a uma silicose. Visualmente as gravuras mostram uma paleta cromática intensa, associada a uma forte linguagem de cariz expressionista — que sempre foi uma das marcas características de Semke e que nestas monotipias nos parece ainda mais acentuada e com um traço mais livre. O mesmo acontece com as aguarelas.

Planeei acrescentar a cada uma das gravuras do Crucificado algumas palavras sobre a minha posição. Depois de ordenar as páginas impressas, como me propusera, verifiquei que as palavras nem sempre exprimiam aquilo que eu vivi — senti — experimentei quando fiz as gravuras do Crucificado. — Peguei no pincel e tentei através da cor e da forma aproximar-me, fazer justiça ao conteúdo das gravuras. Se o consegui, quem as vir que decida. (Semke, 1969)

3. *Ele, o grande irmão de todas as coisas e de tudo o que acontece*

Para finalizar lembramos que o nosso objetivo não foi apenas fazer uma contextualização da temática da obra “religiosa” de Hein Semke. Gostaríamos de chamar à atenção para o projeto *Fé — Certeza — Erro Ou Necessidade?* e sobretudo para o livro *Der Gekreuzigte und ich* (O Crucificado e eu), que revela, para além do lado filosófico do artista, a sua grande riqueza em áreas menos conhecidas da sua atividade como a Gravura e o Livro de Artista (Semke produziu ao todo 34 livros). Esperamos despertar assim o interesse dos leitores para estas obras, sem dúvida merecedoras de maior atenção.

Como artista — como artista estreitamente circunscrito ao individual, apontarei só a minha verdade, a que surgiu dentro de mim, que é, pode ou devia ser mais autêntica do que qualquer chamada verdade histórica. Só existe uma verdade autêntica, a do nosso próprio eu, a da nossa própria vivência — a do meu exclusivo reconhecimento do que acontece dentro de mim. (Semke, 1969, s/p)

Desejo agradecer à Dr.^a Teresa Balté ter-me facultado a informação necessária à elaboração deste artigo e por toda a sua preciosa ajuda.

Referências

- Balté, Teresa (2009) *A Coragem de Ser Rosto*, 2^o ed., Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda. ISBN: 978-972-27-1640-6.
- Balté, Teresa (s/d) Ficha técnica: tradução completa — *Der Gekreuzigte und ich* (O Crucificado e eu), (s, n), Arquivo de Teresa Balté.
- Semke, Hein (1969) *Der Gekreuzigte und ich* (O Crucificado e eu), Livro de artista. Hein Semke.
- Valdemar, António (1966), Um encontro com Hein Semke o artista que expôs no Palácio Foz uma centena de monotipias síntese das várias modalidades plásticas que praticou ao longo da sua carreira, *Diário de Notícias*. (3/3/1966).

Adaptación estética y conceptual de la imaginería del siglo XXI en la obra escultórica de Juan Manuel Miñarro

Aesthetic and conceptual adaptation of the 21th century religious sculpting of the sculpture by Juan Manuel Miñarro.

GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*España, Escultor, Profesor. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. c/ Laraña, 3. CP 41003 Sevilla, España. E-mail: gmartínez@us.es

Resumen: La producción escultórica del profesor Juan Manuel Miñarro López supone para la imaginería del siglo XXI, un punto de partida donde se conjugan la ciencia y el arte, basándose en la de representación veraz de la Síndone. Aportando con su obra un resultado de alta calidad artística adaptada a su tiempo.
Palabras-clave: Imaginería / Sabana Santa.

Abstract: *The artistic production of lecturer Juan M. Miñarro sets a milestone in 21th century religious sculpting, where art and science meet each other. His work, based upon an accurate reconstruction of the Holy Shroud, is a best quality sample of contemporary artistic excellence.*

Keywords: *Religious sculpture / Holy Shroud.*

Introducción

La ciudad de Sevilla cuenta con una larga tradición en arte sacro, donde la imaginería juega un importante papel en su historia. La Semana Santa hispalense no está limitada a un tiempo concreto, por el contrario, se hace presente de forma cotidiana durante el año. De ello se desprende que la imaginería sea una opción clara para muchos escultores que vinculan su creación artística con la representación de lo sagrado.

La imaginería ha sufrido evoluciones que han ido adaptándose a los gustos de cada época, alcanzando su mayor esplendor en el siglo XVII, tal será su alcance, que en la Sevilla actual se siguen repitiendo los mismos esquemas iconográficos arraigados en la estética barroca, realizando una tipología de arte sacro que se ha denominado neo-barroco.

La aportación que hace el escultor Juan Manuel Miñarro (Sevilla, 1954), es la incorporación de un concepto basado en la representación científica a través de la imaginería. Para llevarlo a cabo, parte del estudio y la investigación de la Sabana Santa, lo que le permite configurar una obra personal que impacta con crudeza en la retina del espectador, aglutinando conceptos tradicionales de la escultura al servicio de una forma de expresión adaptada a su tiempo.

1. La imaginería actual y su contextualización

Desde los primeros balbuceos arte y religión han caminado juntos, donde la representación artística se ha adaptado a cada época enfatizando en su significado.

Es necesario matizar que entre las tres grandes religiones monoteístas, sólo la religión católica permite la representación y uso de imágenes para devoción de sus fieles (Sancho, 2001).

La materia por encima de su significado, se manifiesta cuando el espectador, necesita verse reflejado en una obra artística con el objeto de establecer una conexión espiritual con lo sagrado.

La imaginería actual revive constantemente los prototipos del pasado que tanta repercusión alcanzaron. Es por ello que nos planteamos un problema de significación en cuanto a la imaginería contemporánea, estéticas de otros tiempos destinadas a la sociedad actual, una sociedad con valores y vías de comunicación diferentes. Es posible que la imaginería actual neo-barroca, solo ofrezca un aliento de belleza sin profundizar en el sentido de su esencia.

2. Evolución y búsqueda de la representación de Jesús de Nazaret

Todo artista sufre en su desarrollo una evolución, más aún, si tiene como objetivo la representación de la imagen de Jesús, es el caso del escultor Juan Manuel Miñarro.

Desde el siglo XVI se observa una unicidad en los criterios de representación del rostro de Jesús. Éstos responden a una tipología reconocible en oriente y occidente, con unos rasgos faciales de pómulos marcados, rostro alargado, nariz prominente, barba partida y pelo largo. Partimos de la base, de que en el s.VI no cabe pensar que hubiese ningún concepto etnológico o de raza a tener en cuenta en las representaciones artísticas, aun así, la imagen de Jesús se sigue representando siguiendo la misma tipología o esquema.

Para un escultor formado académicamente, influenciado por las obras barrocas de su ciudad natal y las directrices marcadas en él por su maestro Francisco Buiza, en la ya desaparecida "casa de los Artistas". Le provocan una necesidad de búsqueda que lo llevará hasta la Sindone, del mismo modo que sucedió con tantos otros artistas que tomaron esta fuente como referente (Zambrana y Miñarro, 2010).

Su producción como profesional de la escultura comienza en la primera mitad de la década de los años ochenta, elaborando una imaginería arraigada en los prototipos neo-barrocos. Las primeras influencias de la Sabana Santa en su obra se evidencian ya en su producción posterior a 1988 (Figura 1).

En este momento comienza a estudiar sobre el tema y contactar con investigadores, historiadores, antropólogos y forenses especializados en el Sudario de Turín.

Será a partir del año 2004 cuando la influencia de sus estudios se radicaliza en su obra de manera evidente. Pues comienza a trabajar e investigar de forma directa sobre la Síndone, formando parte del equipo de investigación del Centro Español de Sindonología (CES).

En consecuencia, no es el primer artista que se involucra en profundidad en el estudio de esta enigmática reliquia, otros artistas con anterioridad a él ya lo hicieron, pero quizás sea reseñable destacar que en su escultura se han aplicado todos los conocimientos que de su investigación han ido modelando su concepto de imaginería. Una imaginería que no deja impasible al espectador, pero que como él mismo reconoce; *la Síndone ya impresionaba antes*.

3. La objetividad en la representación de Jesús

A lo largo de la historia se han hecho numerosas interpretaciones de la Sabana Santa, interpretaciones que responden a meras copias, dado que su lectura resulta realmente compleja al no disponer del concepto su visión en negativo.

Es evidente el cambio iconográfico que se produce con la aparición del primer negativo fotográfico, realizado en 1898 Secondo Pía, podemos afirmar que con anterioridad a este suceso, las representaciones que se hacen de la Sabana son simplemente imitaciones. Posteriormente a ser fotografiada, ofrece una



Figura 1 · Juan Manuel Miñarro. Jesús de la Humildad. Sevilla (2004). Fuente: artista.

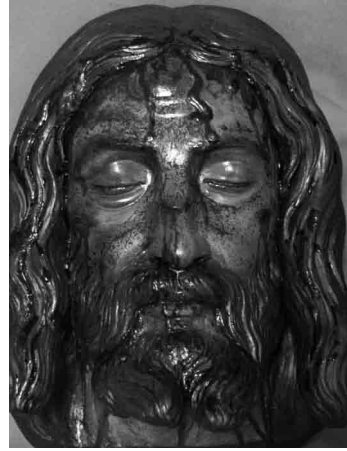


Figura 2 · Juan Manuel Miñarro. Mascarilla del hombre de la Síndone. Sevilla. (2006). Fuente: propia.

nueva lectura más real y comprensible, lo que favorece a su vez, a la representación del *Hombre de la Síndone*. Como ejemplo encontramos una de las primeras pinturas que se hicieron del rostro sindónico por la carmelita Celíne Martín, que obtuvo indulgencia del Papa Pio X, al contemplar maravillado el inquietante rostro allí plasmado (Corsini, 2004).

Para Juan Manuel Miñarro, la línea de partida comienza con el Sudario de Turín, pero la investigación le ha ido deparando nuevos elementos en los que basar su estudio, como es el caso del sudario de Oviedo. Éste le ha ofrecido nuevos datos que aportar a su trabajo, no en referencia a la fisonomía, pero si en relación a medidas perimétrales que no reflejaba la Síndone.

A través de su elaborada investigación analiza las manchas de sangre y su ubicación sobre las diferentes zonas del cráneo, haciendo reconocible un rostro con el pómulo derecho inflamado, la nariz torcida hacia la izquierda, heridas de incisiones múltiples en el perímetro craneal. Gracias a todos estos datos métricos, posibilita enormemente la reconstrucción proporcional del cuerpo, a través de los cánones anatómicos de Richer.

Actualmente su producción escultórica cuenta con obras muy importantes en cuanto a la aplicación de su investigación sobre la Síndone y el Sudario de Oviedo. Claro ejemplo de ello lo encontramos en la imagen del Cristo de las siete palabras que realizó en 2014 para la ciudad de Zaragoza. En el que prima la preocupación de las medidas reales del cuerpo del crucificado (Figura 2).

No obstante, la obra que evidencia con más claridad la influencia de la Sabana Santa es el Crucificado de los Estudiantes de la ciudad de Córdoba, realizado en el año 2010.

Se puede considerar una obra muy significativa dado el alto valor que tiene al enlazar el concepto de la imaginería tradicional en una configuración científica basada en el estudio de la Síndone. La imagen muestra de un modo veraz, un tratado de heridas de diferentes tipos que responden a cada momento de la pasión, estudios hematológicos que representan la sangre, el suero, los hematíes, la sudoración, etc. Todo realizado a través de las técnicas de la policromía y abalado por expertos en la materia. Todo ello sobre un modelado que no oculta los relieves de las heridas y las deformaciones que se manifiestan en el Sudario de Turín.

Juan Miñarro no pretende con su obra provocar conmoción, como puede suscitar la visión de la espalda flagelada de un Cristo de Gregorio Fernández, o los recursos empleados en imágenes del barroco que exaltan los detalles portando postizos como uñas realizadas con asta de toro, pieles desgarradas fabricadas con pergaminos, etc.

Su objetivo es otro, con su obra pretende hacer una representación veraz ante los ojos de la comunidad científica mediante las técnicas de la imaginería tradicional. No obstante, para la persona que contempla su obra sin tener conocimientos de esta naturaleza, seguirá percibiendo la interpretación de una imagen religiosa.

4. Equipo de investigación y método de procesos

Los miembros del equipo de investigadores de la Síndone, están diseminados por diferentes países y abarcan áreas diferenciadas. Esto no impide que mantengan una estrecha comunicación y actualización de datos constante.

El seguimiento que se hace de las aportaciones plásticas realizadas por Juan Miñarro, las cuales son estudiadas y valoradas por el resto de investigadores.

Sirva de ejemplo, las pruebas de imitación y representación del comportamiento de la sangre humana estuvieron bajo la supervisión del hematólogo Dr. Antonio Petit Gancedo, que además estuvo recopilando material fotográfico de autopsias para el estudio de las heridas, comportamientos de la sangre, etc. Con todos estos datos el escultor ha trabajado en la recreación fiel de los diferentes elementos a representar.

Como profesional de la escultura, Juan Manuel Miñarro domina las técnicas de la policromía de manera sobresaliente, es por ello, que a través de la investigación ha incorporado y experimentado con nuevos materiales, muchos de ellos creados para usos distintos de ser aplicados como parte de una obra artística.



Figura 3 · Juan Manuel Miñarro.
Cristo de los Estudiantes. Córdoba (2010).
Fuente: propia.



Figura 4 · Juan Manuel Miñarro.
Detalle del rostro del Cristo de los Estudiantes
de Córdoba. (2010). Fuente: propia.

A través de la investigación, ha conseguido emular de manera fiel los diferentes tipos de heridas que se recogen en la topografía del cuerpo de la Síndone. Por otra parte, abre un camino hacia la investigación sobre el comportamiento y perdurabilidad de los métodos y materias empleados en su trabajo.

En todo momento el escultor establece una clara diferenciación entre las obras realizadas para documentar la investigación del equipo CES, en relación a su obra puramente religiosa. Cuando habla de las piezas expuestas en la exposición Internacional de la Sabana Santa, él mismo lo denomina como “Hombre de la Síndone”. Caso contrario sucede cuando se trata de una obra de imaginaria destinada al culto, que la denomina “Cristo” (*sabanasantaexpo.com*, 2014)

Conclusión

Ante la elaboración de una imagen adaptada a la representación sindónica Juan Miñarro se despoja de todo tipo de prejuicios, de lo contrario surgirían numerosas dudas en cuanto a la aceptación o no de la obra. Es por ello, que esta cuestión no sea un elemento prioritario, pues nos encontramos ante una nueva

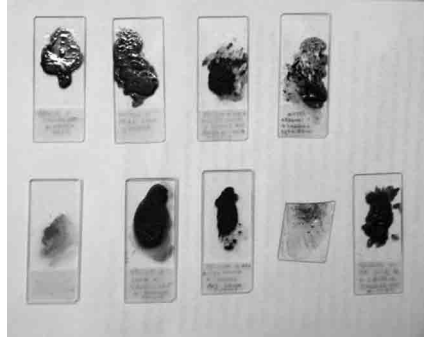
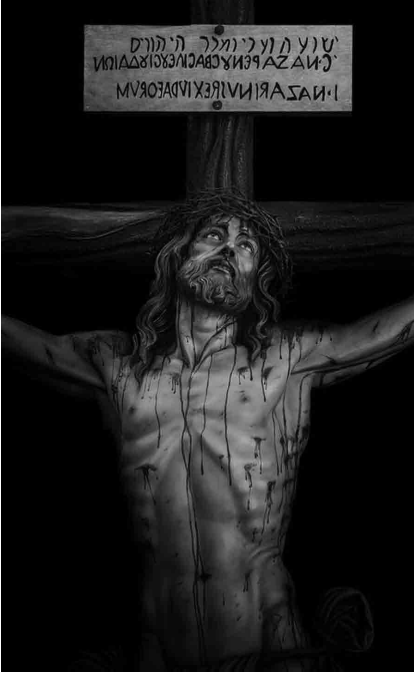


Figura 5 · Juan Manuel Miñarro. Cristo de las siete palabras. Zaragoza (2014) Fuente: propia.

Figura 6 · Juan Manuel Miñarro. Detalle del rostro del Cristo de las siete palabras. Zaragoza (2014). Fuente: artista.

Figura 7 · Pruebas de representación de la sangre según su estadio partiendo de las muestras de sangre humana analizada. Fotografía del autor.

concepción de la imagería fundamentada con base científica, tomando como referente la reliquia más investigada y controvertida de la historia.

Por lo general, la interpretación que hacemos al contemplar una imagen sagrada, la establecemos con el sentimiento, creemos que pasión es sentimiento, pero el verdadero significado de la palabra pasión extraída del griego significa sufrimiento. De ahí que la representación de Cristo en la obra de Juan Miñarro no oculta el dolor del plano humano de Jesús. Acentúa de una manera real su significado con la intención de que llegue el mensaje a quien contempla su obra.

Podemos decir que el corazón del hombre de hoy está endurecido por la violencia que lo rodea. La representación de Cristo a partir del Concilio de Trento ofrece una visión piadosa en su iconografía, el artista del momento estaba obligado a hacer una obra con una función didáctica, adornando la crudeza y el dolor para llevar la interpretación a un plano más humano y dulce. Es evidente que una persona del siglo XVII haría una lectura de la imagen muy diferente a la que podemos hacer nosotros cuatro siglos después.

Las consecuencias de repetir la imagería del barroco hasta nuestros días, han derivado en la creación de una serie de arquetipos en los que prima la belleza andrógina, donde el dolor se atenúa y la expresión se limita a un gesto de aflicción sin importar que momento de la Pasión de Cristo se esté representando.

En conclusión, el escultor representa en su obra el plano humano de Jesús, incorpora a sus procesos todas las aportaciones que se desprenden de la investigación realizada sobre el hombre de la *Síndone*. No encontramos en sus imágenes semblantes blandos y apenados, por el contrario, expresan dureza de carácter, tal y como corresponde a un ser extraordinario como fue Jesús de Nazaret, y de este modo queda materializado en la imagería de Juan Manuel Miñarro.

Referencias

- Corsini, Manuela (2004), *Historia de la Sabana Santa*. Madrid. Ewditorial Rialp. ISBN 9788432134838
- Sabanasantaexpo.com, (2014) [Consult 2014-09-07] <http://sabanasantaexpo.com/la-exposicion/>
- Sancho, Ángel (2001), " Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación." Fundación Félix Granda. *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Encuentro, pp. 103 ISBN-84-7490-622-9
- Zambrana M, Dolores, Miñarro Juan (2010), *Escultores entorno a la casa de los artistas: Juan Manuel Miñarro*. Sevilla. Editorial Padilla. ISBN 9788484345152

Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara

Sinval Garcia and incessant flows in Samsara

CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO*
& ORLANDO FRANCO MANESCHY**

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Brasil, Fotógrafa e Pesquisadora. Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará e Bacharelado em Artes Visuais pela mesma Universidade.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPA) Av. Presidente Vargas, S/N, Praça da República — Belém — Pará, CEP: 66017-060, Brasil. E-mail: cinthyamnascimento@gmail.com

**Artista Visual, Curador independente e professor pesquisador Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (ICA/UFPA)

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPA) Av. Presidente Vargas, S/N, Praça da República — Belém — Pará, CEP: 66017-060, Brasil. E-mail: orlandomaneschky@gmail.com

Resumo: Sinval Garcia (1966-2011) desenvolve a série Samsara (1997) buscando discutir os limites entre as relações do ciclo de vida e morte, tendo como vetor o corpo e suas representações na arte, utilizando as perspectivas da fotografia manipulada para relacionar conceitos sobre arte/vida por meio de intervenções pictóricas empregadas na fotografia para constituir cenas e personagens com seus dramas particulares. **Palavras-chave:** Sinval Garcia / vida/arte / transcendência.

Abstract: *Sinval Garcia (1966-2011) develops the Samsara (1997) series attempting to discuss the limits of the relationship between life and death cycle, as a vector having the body and its representations in art, using the perspectives of manipulated photography to relate concepts about art / life through pictorial interventions to be employed in the photograph scenes and characters with their private dramas.* **Keywords:** *Sinval Garcia / life/art / transcendence.*

A ciência supõe a fé perceptiva e não a esclarece.

— Maurice Merleau-Ponty

Introdução

Quando a arte propõe uma reflexão do mundo é possível perceber quais os limites entre vida, percepção e relações de transcendência, a partir do momento em que se adentra o estado de percepção sobre o outro e seu universo simbólico. O artista paulistano Sinval Garcia (1966-2011) desenvolveu rica obra artística que discute essas percepções entre arte e transcendência durante a construção da série *Samsara* (1997), tendo parte significativa de sua produção autoral produzida durante a década de 1990 e os anos 2000, período em que viveu em Belém do Pará, no norte do Brasil. Este projeto artístico constitui-se no interstício entre a fotografia e pintura, destacando reflexões acerca da representação, dos limites entre linguagens, bem como deflagra questionamentos sobre o lugar da imagem na cultura visual, amplificando discussões sobre corpo e imagem ao longo da história da arte.

As reflexões sobre os limites entre fotografia e pintura são os temas norteadores para um estudo sobre a obra de Sinval Garcia. Entre os seus conteúdos de observação estão composições que transitam entre o exercício do artista sobre um suporte fotográfico manipulável e direcionado para um resultado pré-estabelecido, que transformava suas experiências em expressivas realizações foto-pictóricas. e propõem relacionar uma reflexão do mundo sobre o termo que cede nome à exposição, em que os limites das percepções humanas estão sendo descobertos em experiências sensíveis, e as fotografias discutem o percurso da vida em imagens em que o corpo, com suas tensões e desejos são trabalhados de forma intensa.

Sinval Garcia expõe pela primeira vez em Belém na Galeria Theodoro Braga, no subsolo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (CENTUR, Belém/PA). A proposta busca desenvolver um trabalho fotográfico que revele as múltiplas instâncias das experiências humanas, a partir do estudo de “deuses” e “demônios” que influenciam os ciclos do *Samsara*, re-significado, por meio da imagem o conceito que cede nome à exposição, cuja origem vem do sânscrito e significa o ciclo contínuo da vida e da morte para várias filosofias presentes na Índia, como o Hinduísmo, o Budismo, etc. O desenvolvimento do *Samsara* acontece durante os sucessivos renascimentos da alma humana, englobando todos os ciclos do renascimento do “indivíduo” e sua alma, que dependendo de como o sujeito constitui seu percurso, pode torna-se uma “prisão”, um Karma, após os ciclos incessantes de renascimento.

Na obra de Sinval Garcia a leitura da alma é proposta com a presença da figura

humana em diversas perspectivas e posições, revelando emoções e angústias ressaltadas ao longo do processo, em cada escolha do modelo que irá fotografar, na construção da luz para a fotografia, na direção das poses e expressões, bem como no trabalho posterior, em que o artista desencadeava um processo de intervenções que destaca as noções de luz e sombra, dentro e fora do laboratório fotográfico, para, a partir daí, utilizar-se da pintura, evidenciando detalhes, sombreando áreas e modificando essas imagens, dialogando com referências da história da arte e pensando o corpo humano e seu lugar no mundo (Figura 1).

A fenomenologia pode ser uma abordagem para este estudo da obra do artista Sinval Garcia ao discutir a série *Samsara*. Ao mergulharmos nos processos constitutivos das escolhas de modelos e das “representações” com as quais o artista desejava dialogar, observamos que este instaura um campo sutil de referências articuladas que atravessam desde a escolha dos tipos, com suas características físicas, passando pela iconografia da história da arte e da fotografia, estabelecendo um território pulsante entre o pensamento e a forma, rico em suas complexidades.

Sinval Garcia transformava seus personagens em criaturas que extrapolavam sua imaginação. O criador proporcionava vida a densos personagens, gerando imagens para aludir sensações, emoções e passagens presentes na vida e também na morte, e que se manifestam no hinduísmo e no budismo, dentro de sua interpretação do *Samsara*. Dessa forma o artista amplia a discussão sobre transcendência, por meio da imagem, constituindo um discurso com o qual articula das noções de um pensamento que vai do existencial ao transcendente, elaborando relações por meio da presença da figura humana para falar de estados d’alma, aquela que está sempre à procura do sentido de seu lugar no mundo e em busca de sua própria existência.

As manipulações que Sinval Garcia propõe na busca do resultado fotográfico em seu trabalho estão diretamente relacionadas com a Pintura, seja no uso dos químicos no laboratório, seja quando intervém pictoricamente sobre suas cópias após o processo de manipulação laboratorial das cópias fotográficas. Essas relações são evidenciadas nas exposições que o artista realiza ao desenvolver as duas técnicas, naturalmente atravessando possíveis limites entre Fotografia e Pintura. Dessa forma constrói imagens através de desconstruções, em um processo contínuo de experimentação.

Em seus processos o artista trabalha cada imagem fazendo com que o observador não consiga distinguir os limites entre a Fotografia e a Pintura, revelando um campo presente no interstício das linguagens, que ultrapassa o lugar da técnica, reportando-se a uma história da imagem na cultura.

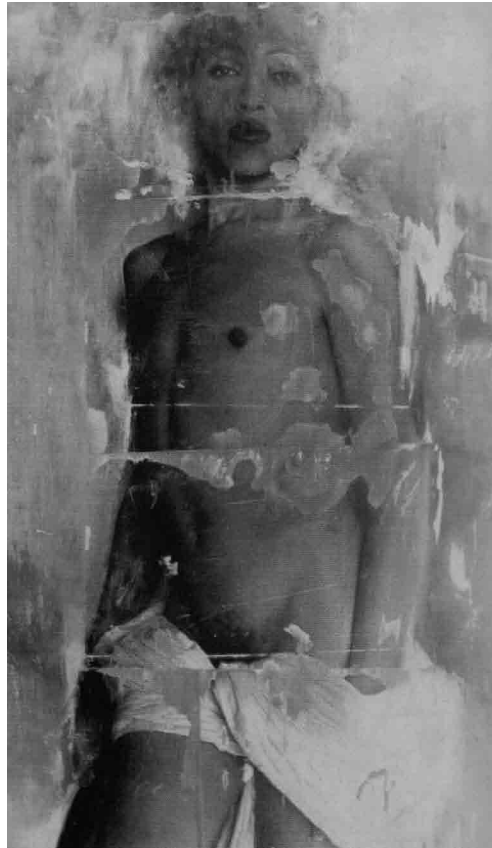


Figura 1 · Sinval Garcia, *Samsara*, Brasil (1997). Fotografia.

Figura 2 · Sinval Garcia, *Samsara*, Brasil (1997). Fotografia.

1. Sobre o corpo pictórico como local do espírito

Sinval Garcia oferece o corpo das suas fotografias para o mundo de *Samsara*, um universo repleto de imagens e imaginação. Para construir este ambiente o artista contextualiza através das fotografias os ciclos de vida e morte em matéria do visível, construindo possibilidades de visualidades para os corpos que fotografa. Ao intervir pictoricamente sobre os retratos, o artista rompe com o dado de real, destaca expressões para que seus personagens estejam em um lugar além do humano. Merleau-Ponty afirma no texto *O Olho e o Espírito* que "... o pintor, qualquer que seja, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão." (Merleau-Ponty, 1964)

A busca pelo que está imerso nos sentimentos é articulada pela pintura, destes corpos em preto e branco que ganham, cor pela pintura na série *Samsara*, parece-nos dar pistas de que a fotografia em película preto e branco pertence ao mundo do imaginário apesar de sua aparência real (Figura 2). Com cores se constrói o mundo e a natureza, e ao inserir tinta colorida nas imagens impressas Sinval Garcia constrói outro mundo, um lugar em que a espiritualidade se torna cognitiva, no sentido de permanecer além do que é vivo e aquém do que os olhos conseguem ver. Dessa forma evidencia-se que o gesto de olhar é um ato físico, mas a possibilidade de ver exige cognição dos atos do sensitivo.

Talvez agora se perceba melhor todo o alcance dessa pequena palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do ser, término da qual somente me fecho sobre mim. (Merleau-Ponty, 1964)

Para construir a realidade fantasiosa de *Samsara*, Garcia precisou observar o mundo além da sua visibilidade, e ao construir suas fotografias manipula a realidade em prol da construção de um universo complexo que rege. Para poder reconhecer que a visão é um espelho, mas não do real, e sim reflexo de seu universo imaginário. Para tal é paradoxal perceber que o visível no sentido profano cria suas premissas para recriar uma visibilidade e liberar os rostos e corpos presentes em *Samsara*. A construção de fotografias com figuras humanas oferece a Sinval Garcia uma possibilidade de autonomia maior sobre o ato criador, no que tange o sentido de revelação desses corpos e rostos, permanentes na matéria do sensível.

O visível no sentido profano esquece suas premissas, repousa sobre uma visibilidade inteira a ser recriada, e que libera os fantasmas nele cativos. Os modernos, como se sabe, liberaram muitos outros, acrescentaram muitas notas surdas à gama oficial de nossos meios de ver. Mas a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo. (Merleau-Ponty, 1964)



Figura 3 · Sinval Garcia, *Samsara*, Brasil (1997). Fotografia.

Para refletir o homem é necessário observar o seu reflexo e espelhar uma possível projeção de “realidade” em que o seu corpo é substância para o corpo do outro, dos personagens de *Samsara*, com todas suas cargas de paixões, medos, desejos e aspectos de transcendência presentes no ciclo da vida e morte. Ao construir as imagens Sinval Garcia as insere no lugar do intermediário daquele que olha: estar morto ou vivo é uma prerrogativa que intercepta os dois lados do ciclo de *Samsara*. As imagens aludem ao permanecer em contínua transição sobre diversos aspectos da existência (Figura 3).

Conclusão

O corpo é aquilo que o torna visível, no sentido de estar no mundo, para ser visto, e o pintor oferece seu corpo para transformar o mundo em pintura, porque o corpo é vidente e visível, ele se olha, se vê é visível e sensível para si mesmo. Fotografia e Pintura constituem os interstícios presentes nesta série, e *Samsara* é visualizada a partir da constituição de retratos com os quais Sinval Garcia procurava investigar a alma humana.

Discutir sobre as diferenças entre pintura e fotografia não é o que interessa aqui: cabe falar a respeito das interseções existentes entre as duas técnicas na obra do artista, que experimenta na exposição *Samsara* (1997) um caminho em suas experimentações para uma relação maior com a imagem do que com o índice da técnica fotográfica.

Observar as relações em *Samsara* permite analisar o contexto em que faz uso da linguagem como forma de expressão, e perceber a discussão dos limites

da manipulação entre fotografia e pintura, no que tange a manipulação do aparelho fotográfico e suas experimentações que resultam em obras potenciais para a observação e análise. Sua produção artística revela um atento pesquisador, instigado pela arte que busca esgarçar os limites da fotografia enquanto linguagem, desenvolvendo pesquisas extensas sobre a imagem e a representação, constituindo uma obra cuja beleza não se encontra apenas nas imagens, mas na conduta séria, dedicada. Garcia constituía por meio da fotografia um espaço de pensamento e de conduta, que se desdobrou entre sua arte e sua vida. Um artista numa busca contínua que deixa um legado para pensarmos o papel da fotografia no mundo contemporâneo. Nesse fluxo do tempo, em que seguir não é permanecer no mesmo lugar, o olhar acompanha os ciclos de *Samsara*. Sinval Garcia talvez não saiba, mas existem traços de transcendência em sua obra, no reflexo desse corpo, aquele que está em constante mutação, figura o seu próprio caminho em busca da eternidade.

Referências

Maneschy, Orlando (2007) *Sequestros:*

Imagem na arte contemporânea paraense.

Belém, PA: Edufpa. ISBN 978-85-247-0405-5.

Merleau-Ponty, M. (2004) *O olho e o espírito.*

São Paulo: Cosac Naify. ISBN 978-85-405-0354-0

Oliveira, Adelaide (2012) *Imagens do corpo e da sensualidade na arte contemporânea paraense: o erotismo masculino nas fotografias de Sinval Garcia e Orlando Maneschy.* Universidade Federal do Pará: Mestrado Acadêmico.

Como um grão de areia. Sobre uma obra de Regina de Paula

*As a grain of sand. About one work
by Regina de Paula*

ZALINDA CARTAXO*

Artigo completo recebido a 4 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Brasil, artista visual. Graduação em Artes Plásticas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Mestrado em História e Crítica de Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Artes, Universidade de São Paulo (USP) e Doutorado em Artes Visuais, UFRJ. Professora Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Av. Pasteur, 436 (fundos) — Urca — Cep 22290-240 Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

Resumo: Tomar-se-á como aporte para reflexão sobre Deus, história e origem, a obra fotográfica *Como um grão de areia*, de 2014, da artista visual Regina de Paula. As nove imagens alternadas pela presença/ausência de uma Bíblia sob uma superfície de areia oferecem leitura que tangencia, por exemplo, as questões da afinidade eletiva de que nos fala Walter Benjamin, quando localiza a História como configuração, em que os tempos se sobrepõem em infinitos 'agoras'. A história anti-historicista referida pelo autor, a partir da enunciação da categoria de origem, vemos aqui formalizada numa estética do devir.

Palavras-chave: Artes visuais / fotografia / origem.

Abstract: *The photographic work "As a grain of sand" by Regina de Paula operates as a starting point for a reflection on God, History and origin. The presence/absence of a Bible alternated nine times on a surface of sand can be read. For example, as the issues of elective affinity that Walter Benjamin uses to define History as an overlapping of time in a succession of "nows". This anti-historicist History referred by the author via enunciation of the category is origin is formalized, in de Paula's work as a devir aesthetics.*

Keywords: *Visual Art / photography / origin.*

Segundo Walter Benjamin (1987: 239), “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.” Ao fazê-lo, “não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação” (Benjamin, 1987: 239). A latente vontade de discernir entre o *objeto do saber* e o *objeto da verdade*, a partir de uma estética *em devir*, tomaremos aqui, como exemplo, na obra *Como um grão de areia*, de 2014, da artista visual Regina de Paula. Trata-se de uma fotografia com nove imagens alternadas pela presença/ausência de uma bíblia sobre uma superfície de areia. O objeto-bíblia possui um corte central quadrangular que, na seqüência fotográfica, ora está preenchido pela areia, ora revela-se pela sua ausência. O objeto-bíblia utilizado pela artista é parte da sua performance *Sobre a areia*, de 2014, quando é banhada nas águas do mar.

Mais do que associar o objeto cristão, nascido da crença em *Deus*, ao ato do batismo, esta obra reflete sobre uma temporalidade que transcende qualquer religiosidade. A bíblia, aqui, alinha-se ao conceito de mitologia, uma espécie de *história das verdades humanas* que repete a dinâmica mística e, principalmente, cultural, de tantas outras religiões e fatos, de qualquer tempo, lugar ou *Deus*. O objeto-livro eleito, a bíblia, constitui-se, aqui, como afirmativa do humano e de sua história. A sua eleição indica vontade de revelação da sua *verdade* imanente, a vontade de restauração, em todas as suas instâncias, do seu conteúdo temporal.

O objeto-bíblia da fotografia *Como um grão de areia* (Figura 1; Figura 2), é potencialmente *temporal*: guarda, em si, além do próprio tempo da história, o tempo recente da intervenção performática da artista. Tal compêndio, após sua imersão no mar, tornou-se, quase, massa disforme incapaz de representar com exatidão a história. Contêm vários ‘agoras’. Com a subtração de parte da bíblia, visível pelo cubo vazio, e, quando lançada ao mar, ora retendo água, ora areia, cria uma espécie de *anamnesia material*, em que uma nova forma surge conciliando temporalidades e lugares diversos. Para Georges Didi-Huberman (2009: 57), ao referir-se à escultura, “a forma que se erige do material será concebida como o resultado de uma escavação [...] e este, por sua vez, será concebido como uma dialética do substrato, do vazio e da carne que cava...”. De acordo com o autor (Didi-Huberman, 2009: 58), fazer uma escavação “é fazer a anamnese do material que foi submerso pela mão: o que a mão extrai do material não é outra coisa que uma forma presente onde se aglutinam, se inscrevem, todos os *tempos do lugar* concreto, de onde extrai seu ‘estado nascente’”. Ainda para o autor (Didi-Huberman, 2009: 59), o escultor se apodera de todos os sentidos do tempo: “escavar não é somente cavar a terra para tirar dela coisas mortas há muito tempo. É também preparar, na terra

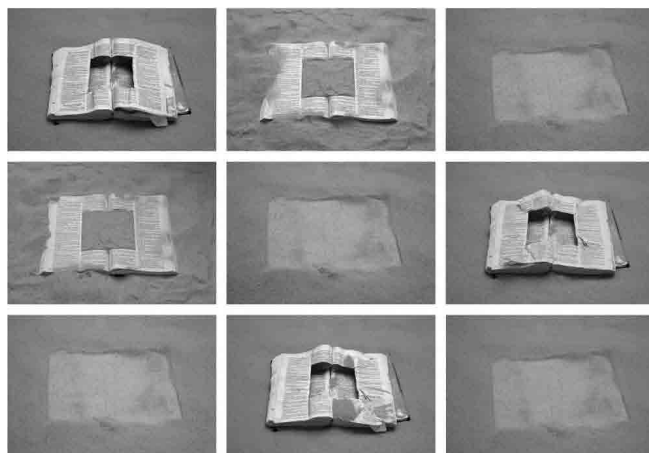


Figura 1 · Regina de Paula. *Como um grão de areia*, 2014. Fotografia Wilton Montenegro.

Figura 2 · Regina de Paula. *Sobre a areia*, 2014. Fotografia Wilton Montenegro.

aberta [...], um passo para formas que tenham em si mesmas a memória do seu devir, do seu nascimento ou crescimento futuros.” Huberman (2009: 61) finaliza afirmando que a arqueologia do material não é concebida, senão, pelo confronto com uma arqueologia do sujeito, indagando: “consistiria, então, a arte do escultor em cavar galerias, em escavar na memória da sua própria carne e de seu próprio pensamento?” Cumpre-se a sentença de Benjamin (1987: 239), “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.”

O ‘estado nascente’ referido por Didi-Huberman podemos comparar ao conceito de ‘origem’ tratado por Walter Benjamin. Para o autor, existe um desacordo entre o *objeto do saber* e o *objeto da verdade*. Através da *origem* é possível a reflexão sobre a totalidade e, dessa forma, representação da *verdade dos objetos*. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (1989: 285), existem três aspectos que definem o conceito de *origem* em Benjamin: como oposição ao conceito de *gênese*; como restauração *inacabada e aberta*; e, ligada ao conceito de *destruição*. No primeiro, localizamos a ruptura com o tempo linear, cronológico, favorecendo o diálogo das estruturas do presente com o passado; no segundo, a remissão ao passado, pela intermediação da lembrança, produz efeito de reprodução, isto é, a consciência da perda; no terceiro caso, a recuperação da origem ocorre pela *dispersão e reunião*, pela *destruição e construção*.

As imagens contidas na obra *Como um grão de areia* apresentam um objeto simbólico, a bíblia, que, de algum modo, crê revelar a origem do homem e do mundo. Contudo, sua mera presença não é suficiente para ativar aquilo que potencialmente lhe é imanente. Foi necessário confrontá-la com os resíduos do real (o mar e a areia) que fazem parte, inclusive, do seu discurso simbólico. O próprio título da obra foi retirado de um trecho da bíblia.

A *origem*, enquanto fenômeno, não é encontrada em sua totalidade. Ela revela-se pela sua incompletude, visto que é inevitável o seu confronto com a pré e a pós-história. *Coisa* e *verdade* tornam-se indissociáveis indicando a necessidade de comprovação dos fatos para constituir-se como *origem* e desenhar a história. Segundo Benjamin (1984: 45), “cabe ao investigador examinar a estrutura, que no final da análise desemboca na origem, revelando o solo que nasceu a idéia.” Para o autor (Benjamin, 1984: 45), “a investigação filosófica consiste pois em representar a idéia (atualizá-la) através da descrição dos fenômenos, graças a uma análise estrutural, que uma vez concluída revela a origem.” Podemos localizar na reflexão estética de Regina de Paula uma prática formalizada e metafórica da busca da *origem*. A incisão promovida pela artista no interior do objeto-bíblia através do exercício da escavação, página após página, repetidamente, reflete a fala anterior de Benjamin: “‘fatos’ nada são além de camadas

que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação”. Aparentemente a escavação do objeto-bíblia chegou a um vazio, um oco quadrangular no interior do compêndio.

Segundo Victor Burgin, antes da perspectiva de ponto de fuga surgir no Renascimento não existia a ‘ausência’, em que o “horror vacui” era manifesto na filosofia aristotélica, nas cosmologias clássicas, onde o espaço era plenitude e na Idade Média, em que Deus manifestava-se como totalidade. Com o surgimento da perspectiva no quattrociento o sujeito depara-se, pela primeira vez, com a ausência no campo de visão. O vazio transforma-se em objeto de abjeção (grau zero da espacialização). [...] Para o autor, o conceito de abjeto poderia corresponder à separação entre ‘sujeito’ e ‘objeto’, contudo está na história do primeiro sendo anterior a esta dicotomia. Tem início com a expulsão do sujeito pela sua mãe pré-édipica, em que o corpo procriador da mulher biológica é o primeiro objeto de abjeção. O “corpo da mulher recorda aos homens a sua própria mortalidade” (BURGIN, 2004, p. 91). Para Lacan, a esfera das cosmologias clássicas representa o espaço físico onde o sujeito, repetidamente, renasce e o vazio central nela contida, o lugar do objeto perdido, assim como, da morte do sujeito (CARTAXO, 2012: 87).

O vazio presente no interior do objeto-bíblia podemos comparar àquele próprio da disciplina arquitetura. O prefixo ‘ar’ de arquitetura que tem sua raiz no grego ‘arché’ também está presente na palavra ‘arro’ (ocos), daí o significado do termo arquitetura: *construção de ocos*. Por sua vez, a palavra Arca (que significa grande caixa) é proveniente do latim ‘arcère’ (cortar, delimitar) colaborando na compreensão que temos do espaço arquitetônico como aquele que define os espaços interno (finito) e externo (ilimitado). Tal conflito pensado a partir do objeto-bíblia remete à categoria estética do *sublime*, quando a finitude da matéria é vencida pela infinitude da Alma como nos indica o compêndio. A arquitetura Ocidental tem seu começo alinhado ao surgimento da prática projetual, através, especialmente, da descoberta da perspectiva de ponto de fuga, cuja base principal está na afirmação do *sujeito*. No âmbito da cidade, a perspectiva revelou a consciência do *ser-no-mundo* do homem, à medida que a caixa arquitetônica convergia para a linha do horizonte, o *lugar* simbólico da nossa existência. A experiência do sujeito no espaço perspectico, ou, de outro modo, no interior da caixa-cubo arquitetônica, foi pensada nas suas infinitas possibilidades por Alberti que a concluiu numa síntese de sete itinerários: os movimentos para cima ou para baixo, para a esquerda ou para a direita, avançando ou retrocedendo e, finalmente, girando. De modo análogo, as axialidades do corpo humano definem uma orientação septenária no espaço tridimensional: o corpo em pé refere-se ao eixo vertical da gravidade; o rosto representa a frontalidade, que, com sua bilateralidade simétrica define a direita e a esquerda e seus respectivos hemisférios; a posteridade como região topológica do atrás; e, por último, o ‘espaço interior’ do homem, em que pela rotação e circularidade de seus membros determina a esfera da ação. Tal concepção

espacial orientada para o homem reflete o espírito humanista-renascentista na valorização da consciência e da individualidade do mesmo. Conciliar o vazio quadrangular, quase 'malevitchiano', ao universo bíblico de uma história supostamente reveladora da nossa *origem* significa afirmar uma temporalidade *ambígua* fundada numa estrutura em *devir*. Segundo Fernando Pessoa (1994: 211),

... as coisas são como que cúbicas; a nossa sensação delas plano-quadrada. Cada sensação pode dizer-se cúbica porque envolve um triplo: a coisa-em-si (seja ela o que for), a nossa percepção individual, e nossa percepção extra-individual, [...] metafisicamente falando, este último gênero de percepção é o comum a tudo o que existe, a quanto é universo de quanto é universo.

O espaço cúbico no interior do objeto-bíblia, regular, ortogonal e geométrico contradiz a 'situação' em que o compêndio é apresentado: espécie de massa disforme, recorrente da sua imersão no mar, ora envolto e preenchido por areia, ora ausente (fisicamente) / presente (imanência). A imersão do objeto-bíblia na areia, assim como a inserção da areia 'dentro' dele, rompe com os limites entre obra e espaço, entre coisa e lugar. O *informe* (*formless*) teorizado pelos críticos Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois a partir da formulação de Bataille, de 1929, buscou superar a dicotomia forma/conteúdo. Dos quatro conceitos que tratam do *informe* (*formless*), apresentados pelos autores — a *horizontalidade*, a *pulsação*, o *baixo materialismo* e a *entropia* —, o que melhor representa o *estado das coisas*, é o último. A *entropia* rompe com o purismo modernista que exigia limites específicos para a obra de arte. A partir da lógica de Bataille, da experiência como excesso fundada numa estrutura de *deslimites*, os autores refletem sobre as novas práticas contemporâneas. A dissolução do objeto-bíblia no seu entorno-areia, e *vice-versa*, a ruptura dos limites, aqui, históricos, geográficos, ideológicos, estéticos etc., repercutem as dinâmicas temporais que, por sua vez, retomam o conceito de *origem*. Obra cumulativa de tempos e espacialidades, *Como um grão de areia*, constitui-se como objeto de potência. Como nas palavras de Benjamin (1985: 229-30), "a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'."

Referências

- Benjamin, Walter (1984) *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (1987) *Rua de mão única*. Rio de Janeiro: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (1985) "Sobre o Conceito de História." In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense.
- Cartaxo, Zalinda (2012) *Pintura e Realidade*. Realismo arquitetônico na pintura contemporânea. Adriana Varejão e José Lourenço. Rio de Janeiro: Apicuri.
- Gagnebin, J. M. (1989) *Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin*. 34 Letras, n. 5/6, set.
- Pessoa, Fernando (1994) *O Cubo das Sensações: textos filosóficos*. Lisboa: Edição Ática, vol. 2,

En búsqueda de la redención: El infierno según los Chapman

In search of redemption. Hell according to the Chapman Brothers

FERNANDO SÁEZ PRADAS*

Artigo completo submetido a 5 e aprobado a 23 de setembro de 2014

*Espanha, artista visual e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, C/ Laraña, 3, C.P. 41003, Sevilla, España. E-mail: fsaez@us.es

Resumen: Para este artículo nos centramos en uno de los lugares más misteriosos de nuestra cultura: el infierno. Tratamos el concepto desde la perspectiva más cercana a la creación artística y haciendo un recorrido por diversos artistas que han abordado su iconografía. Centramos la máxima atención en Francisco de Goya y los Hermanos Chapman, valorando la importancia y el compromiso con el que se han acercado a la materia.

Palabras-clave: infierno / redención / transcendencia / horror.

Abstract: *In this article, we focus our attention in one of the most mysterious places in our culture: Hell. We deal with this concept from the perspective of the artistic creation and we set a path towards a few artists who have developed its iconography. We look thoroughly into Francisco de Goya and the Chapman Brothers, assessing the importance and the compromise they gave to this topic.*

Keywords: *hell / redemption / transcendence / horror.*

Introducción

En contraposición al edén, entendido como extensión del paraíso, encontramos un lugar donde el sufrimiento será eterno, el castigo y la venganza de las fuerzas divinas caerán como espada de Damocles sobre los pecadores. Hablamos

del infierno. Aquí se hará justicia a todas las barbaries cometidas por los seres humanos a ojos de Dios. Dependiendo de la religión y diferentes factores culturales hablaremos de infierno, del Tártaro, o de Gehena, para referirnos a un mismo espacio, un lugar terrible donde el dolor no cesará.

Hansido numerosos los artistas que han trabajado sobre esta iconografía, destacando al Bosco como paradigma de la antigüedad y señalando a los hermanos Chapman como el último eslabón significativo de una iconografía en la que Goya también se involucró de lleno, convirtiéndose en referente para futuras generaciones.

Estos dos artistas británicos, que pertenecen a la generación de los *Young British Artists* de la *Saatchi Collection*, tienen entre su prioridad la representación del castigo que sufrirán los pecadores y los amoraes durante La Segunda Guerra Mundial. El holocausto nazi fue la gran inspiración para llevar a cabo su proyecto. Destacamos la obra *Hell*, (2000) una de sus piezas más conocidas que consta de nueve partes dispuestas a modo de esvástica. Nueve maquetas-dioramas en los que se representan las mayores atrocidades que el imaginario más sádico pudiera revelar. Aquí, el castigo del Apocalipsis se materializa. Decapitaciones, torturas y canibalismo son solo algunos de los ejemplos donde la perversión no tiene límites. En ella vemos lo peor del ser humano, una especie de castigo infinito al que el espectador es sometido, parecido al que Prometeo sufrió por robar el fuego, cuando fue encadenado en el Cáucaso y donde cada día, un águila le devoraba el hígado, órgano que cada noche se le regeneraba.

Una dicotomía se apodera de este trabajo que habla de una crueldad exagerada, representada con un proceso minucioso, laborioso y delicado.

1. Aproximación al concepto

El infierno, lugar de suplicio para los condenados, donde las almas vagan después de la muerte, espacio para la discordia y donde el malestar reina. Lo encontramos bajo numerosos nombres según la cultura y la religión; Averno; Báratro; Érebo; Calderas de Pedro Botero etc. son solo algunos de los calificativos que lo nominan. Alusiones literarias se han sucedido durante la historia, muy especialmente en libros sagrados como la biblia y otros no tanto, por citar algún ejemplo, como la Divina comedia, de Dante.

Un concepto muy amplio y mutable que ha ido adquiriendo cuantiosos significados a lo largo de la historia y aunque hay matices que diferencian unos de otros, todos comparten un mismo fin: el dolor y la angustia que supone el castigo eterno.

¿Pero dónde está ese lugar?, la historia del arte ha dado muestra del interés que ha suscitado, un interés oscuro y generador de universos ocultos. Diversos

artistas han encontrado en esta iconografía la posibilidad de abrir puertas cerradas, acceder a mundos personales y terribles, bajar al inframundo y usarlo como una vía de escape con carácter moralizante. A veces, estas representaciones han resultado tan desgarradoras como pedagógicas.

El miedo ancestral a quedar atrapados en el infierno y no poder disfrutar del paraíso prometido ha hecho del ser humano un individuo con conciencia y moral — entre otros factores que no entraremos a valorar en este artículo —. Esta amenaza espiritual ha hecho al hombre tener un continuo diálogo consigo mismo, haciéndose preguntas sobre el bien y el mal que le han llevado a cuestionarse su actividad en el mundo. Cuando este diálogo se rompe aparecen los fantasmas, tormentos que serán capaces de convertir al ser humano en el más vil de los animales, pudiendo trasladar el infierno, como metáfora de un lugar terrible, a la propia vida terrenal, con guerras y hambrunas. Ejemplo ilustrativo de ello, la obra *El sueño de la razón produce monstruos* 1799 (estampa nº 43 de la serie *Los Caprichos*), de Francisco de Goya, o algunos de los pasajes del Marqués de Sade, donde explicaba desde la soledad de la prisión, los abominables lamentos que lo asfixiaban. Una solitaria tristeza que tanto Sade como Goya vivieron atrapados en mundos que los oprimían, uno por vivir encerrado en distintas prisiones y el otro por padecer una absoluta sordera (Bataille, 2007a; 2007b). Con esta obra de Goya, se abre una vía de creación importante para el futuro. Corrientes como el expresionismo, el surrealismo o el dadaísmo encontraron aquí un importante punto de partida.

2. El caso de Goya

El infierno no está en el más allá, está aquí, entre nosotros, y de ello se dieron cuenta artistas como El Bosco, Luca Signorelli, Peter Huys, Goya o el caso llamativo y más reciente de los Hermanos Chapman. En todos estos artistas vemos un aviso a navegantes para aquellos que cometen atrocidades, representaciones diabólicas se plantean ante los ojos de todos de un modo muy literal.

Para Goya fue la Guerra de la Independencia Española el motivo para una de sus series de grabados más importantes. La denuncia: un acontecimiento sin precedentes que había que mostrar, o mejor dicho, un hecho que le sirvió para enfrentar al espectador con lo peor de sí mismo, un antecedente del *Duelo a garrotazos* (1819-1823) —una de sus pinturas negras—, aunque en este caso la lucha se encontraba entre la propia obra y quien la observa. Nos referimos a *Los desastres de la guerra* (1810-1815), un conjunto de 82 grabados donde Goya refleja las barbaries cometidas durante la contienda entre ambos bandos. Dentro del conjunto encontramos estampas como la nº 33 *¿Qué hay que hacer más?*

Donde se ve como soldados franceses intentan serrar por la mitad a través del eje axial, comenzando por el pubis, a un hombre desnudo, con las piernas hacia arriba y la cabeza hacia abajo. Imágenes dolorosas y despiadadas que quedan reflejadas del modo más cruento posible. En el conflicto hubo batallas terribles. La desolación, el hambre, la ruina, la pestilencia se extendieron por todas partes, dejando a la muerte como único remedio posible (Corral, 2005).

A través de Goya pudimos adentrarnos en los territorios del pecado, y es ahí, donde el sueño angustioso de la desolación permanece impasible, donde los hermanos Chapman, encontraron el eslabón de una cadena que parece no tener fin.

3. The Hell: el infierno de los Hermanos Chapman

El pronóstico se había cumplido y el sueño de la razón produjo monstruos. El dormir del sentido común y la sinrazón produjo el mayor monstruo jamás pensado: el Holocausto nazi. La gran crisis económica del 29 y la consecuente retirada del mercado exterior por parte de EEUU acabó convirtiéndose en un buen caldo de cultivo para la ascensión al poder de las dictaduras europeas. Una autopista sin peaje para el partido nazi, que se alzó con el poder instaurando en Alemania un Tercer Reich y aunque había indicios suficientes de la ideología de hitleriana, nadie podía imaginar en torno a 1943 lo que el futuro más inmediato le deparaba a Europa.

Este horror fue a lo que los Hermanos Chapman llamaron *The Hell* (el infierno) y sobre el que trabajaron en varias ocasiones, haciendo menciones y referencias muy claras a Goya. La obra a la que aquí hacemos referencia trata directamente sobre el tema de la masacre nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Realizada en el año 2000, consta de nueve piezas colocadas a modo de esvástica — si la observamos desde un plano cenital — Se presenta cada una de las piezas con un cristal protector, en cuyo interior apreciamos una especie de gran portal de Belén de los horrores. En estas nueve piezas se narran diferentes situaciones como si de un *via crucis* se tratara. Su título es claro: "el infierno", aquí suceden sanguinarias escenas: canibalismo, asesinatos, muertes, incendios, penuria... una sucesión de acontecimientos donde se nos muestran las consecuencias de la barbarie. "Las cabezas cortadas y colgadas, la venganza, la ira, la violación, las ejecuciones en masa, los campos sembrados de cadáveres, el castigo y la muerte que Goya supo describir con un realismo que recogía todo el dramatismo de la barbarie humana" (Francés, 2004: 15). Cada una de las escenografías y todas las figuras que la componen han sido elaboradas a mano siendo el nivel de detalle bastante alto para el diminuto tamaño de algunas de ellas. Un nivel de precisión que aumenta el realismo en la recreación de

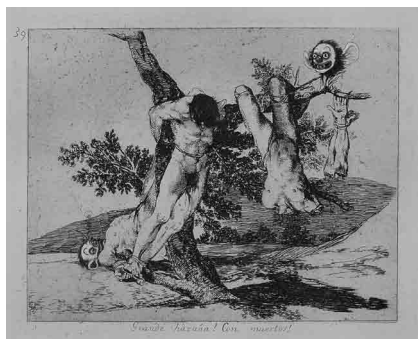


Figura 1 - Bosch. *El infierno* (detalle de *El Jardín de las Delicias*). Óleo sobre tabla, 220 x 389 cm. Museo del Prado, Madrid. 1500-1505h.

Figura 2 - Jake & Dinos Chapman. *Great Deeds - against the dead!* Intervención sobre estampa original. Aguafuerte sobre papel, 2003. 17,2 x 222 cm.

las escenas, “una pretendida minuciosidad en el proceso creativo que exagera y ralentiza la crueldad. Obliga al espectador a detenerse en cada hueco, en cada detalle para desde lo mínimo, imaginar y reflexionar sobre el tema principal” (Francés, 2004: 15).

El destino parecía que estaba escrito para el fin de esta obra. La pieza se perdió en el incendio del almacén en el que se encontraba, devorada por las llamas. Un final premeditado que no hizo más que cerrar el círculo conceptual que se había iniciado con su título. La pérdida generó gran estupor pues supuso la destrucción de obras de varios artistas (Gary Hume, Damien Hirst, Gilbert & George), entre otros.

3. Figuras



Figura 3 - Jake & Dinos Chapman. *Nobody knows why*. Intervención sobre estampa original. Aguafuerte sobre papel, 2003. 17,2 x 222 cm.

Figura 4 - Francisco de Goya y Lucientes. *Duelo a garrotazos*. Óleo sobre muro traspasado a tela. 123 x 266 cm, Museo del Prado.



Figura 5 · Jacke & Dinos Chapman. *Hell* (detalle). Técnica mixta. 2000.

Figura 6 · Jacke & Dinos Chapman. *Hell* (detalle). Técnica mixta. 2000.

Figura 7 · Jacke & Dinos Chapman. *Hell* (detalle). Técnica mixta. 2000.

Conclusión

La consecuencia de Goya ha sido fundamental para la historia del arte. Fue capaz de trascender en lo que refería a la tendencia dominante — adentrándose en mundos expresionistas — y al marco temporal en el que se encontraba (Garrido, 2008). Para los Hermanos Chapman fue decisivo el contacto con el trabajo de Goya. Las intervenciones que hicieron sobre las estampas originales del artista aragonés o las instalaciones que realizaron basándose en grabados de éste, han ido marcando el camino de los artistas británicos (Francés, 2004). Una iconografía tan dura que ha jugado a provocar un daño irreparable en el subconsciente. Ambos se dieron cuenta de una cuestión importante, para alcanzar la armonía y el sosiego y evitar así que los estragos de las quimeras nos devorasen, solo había un medio posible: la paz. Como ya dijo Mahatma Gandhi, la paz es el único camino útil. La única vía de evitar el infierno y el castigo de que cada noche tengamos nuestra particular rapaza que nos devore las entrañas.

Referencias

- Bataille, G. (2007a). *El erotismo*. Madrid: Tusquets.
- Bataille, G. (2007b). *Las lágrimas de Eros* (Cuarta ed.). (D. Fernández, Trad.) Barcelona: Tusquets Editores.

- Corral, J. L. (2005). *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Barcelona: Edhasa.
- Francés, F., & Collings, M. (2004). *Jake & Dinos Chapman. The Marriage of Reason and Squalor*. Málaga: CAC Málaga.

Dios en la Naturaleza: el recorrido iniciático de Harry Chávez

*God in Nature: The initiatory journey
of Harry Chavez*

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 13 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014.

*Perú, artista visual. Licenciatura en Filología Románica, Universidad de Bucarest, Rumanía. Maestría en Literaturas Hispanoamericanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima). Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú).

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte, Campus PUCP, Avenida Universitaria 1801, Lima Lima 32, Peru. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: Harry Chávez (Lima, 1977), pintor peruano egresado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, da forma en sus obras a una cosmogonía de la unidad vital de la existencia, inspirada en la visión amazónica. Para expresarla, hace interactuar los repertorios visuales de las culturas precolombina y católica, la gráfica urbana y la representación amazónica del cosmos. Mito, magia y religión se unen en la búsqueda de lo sagrado en un aquí-ahora que se genera sobre los cimientos de la fusión de signos y técnicas expresivas, para la representación de la vitalidad de un mundo en permanente creación donde Dios es la conciencia absoluta.

Palabras-clave: Semiótica / enunciación / narrativa / discurso / cosmos.

Abstract: *Harry Chávez (Lima, 1977), Peruvian painter graduated from the Pontificia Universidad Católica del Perú, gives form in his works to a cosmogony of the vital unity of existence, inspired by the Amazonian vision. To express it, interacted visual codes of pre-Colombian and Catholic cultures, the urban graph and Amazon representation of the cosmos. Myth, magic and religion join in the search of the sacred in a here-and-now that is generated on the foundations of the fusion of signs and expressive techniques, for the representation of the vitality of a world in permanent creation where God is the absolute awareness.*

Keywords: *Semiotics / enunciation / narrative / discourse / cosmos.*

Introducción

“La belleza y el asombro son formas que Dios tiene para manifestarse y me gusta sentirlos”, comentaba Harry Chávez al referirse a su muestra “Cosmovisión”. ¿Cómo hacer que la emoción de lo sagrado sea susceptible de ser compartida por todos? Es posible integrar el espíritu dionisiaco con el espíritu apolíneo, la gozosa aceptación de la existencia con la necesidad de orden y proporción? La conjunción de estos dos impulsos fundamentales, para Nietzsche, sólo sería posible en la tragedia. Podría darse, en nuestros tiempos, por la fusión de visiones del mundo en un proyecto de comprensión de la existencia más allá de las diferencias culturales fundadoras de jerarquías y sistemas de articulación de lo sagrado con lo profano. Harry Chávez lo hace, acercándose al misterio de la divinidad como presencia creadora y protectora del mundo.

1. La semiótica de la creación manifiesta

Harry Chávez contempla en Dios a la conciencia absoluta que se encarga del mundo y se manifiesta en lo cotidiano a través de las experiencias de la belleza y del asombro. El impulso primordial de su proyecto artístico es el descubrimiento de la pulsión vital de la existencia humana, como parte del todo, lo que implica el acercamiento a lo divino, a un Dios Cósmico cuyos signos están en la Naturaleza. Resalta en este sentido la imponente presencia de la Amazonía y del ayahuasca; asimismo la simbología andina de la creación. La obra de arte sería la encarnación material de este significado espiritual, fundamentalmente antiguo; arte fluyendo de la naturaleza, expresión de un todo orgánico, cuyos elementos se hallan vinculados por la unidad sutil de la vitalidad de lo sagrado que fluye desde dentro.

Su proceso artístico integra prácticas que se generan en base a un proyecto de constitución y acción de las construcciones formales en el régimen afectivo; la relación entre la forma expansiva y la intensa afectividad contenida se ubica en el impulso primordial de la enunciación, en el cual conviven el deseo de recuperar visiones ancestrales de lo sagrado con la necesidad de participar en su revelación.

Su estructura fundacional proviene de la interacción de tres componentes: la narrativa, el discurso y el lenguaje expresivo. La narrativa en las obras de Harry Chávez cuenta historias de la creación manifiesta, fragmentaria o simbólica; el discurso propone un punto de vista y una interpretación sobre la vida y los valores que integra lo sagrado y lo profano en la comprensión de una dinámica permanente del acto y de la presencia de lo divino en el mundo; el lenguaje expresivo proporciona una forma perceptible al mundo creado, desde la individualidad creativa, con un enfoque dialógico, que apela a las tradiciones artesanales (Figura 1).

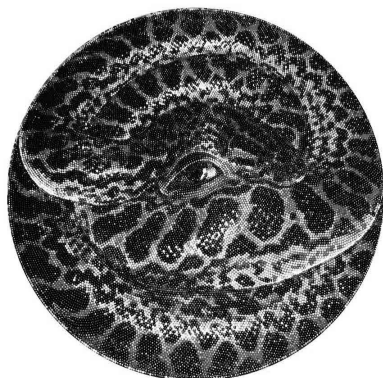


Figura 1 · Harry Chávez. *Maestra curandera* (en memoria a Herlinda Agustín Maestra Curandera Shipibo). Fuente: CDAPC.

2. La narrativa de lo sagrado

La narrativa de lo sagrado que funciona en las obras de Harry Chávez remite principalmente a las historias ancestrales de la Amazonía. El artista la ubica en este contexto, valorando su potencial de representación de las interacciones con la naturaleza y sus contenidos simbólicos. Las obras construyen sus narrativas sobre una estructura emocional: sus dispositivos de referentes se centran en la transferencia emocional más que en la representación de realidades. La técnica aporta a los significados de la narrativa su propia historia del proceso creativo: recomponer, una y otra vez, el relato primordial a partir de sus fragmentos simbólicos, pequeñas esferas de color, donde más allá del efecto ornamental está la forma simbólica del mundo (Figura 2).

Es un aprendizaje implícito a través del hacer. Se trata de recrear la esfera cósmica mediante la vitalidad de los signos emblemáticos del poder de la naturaleza cuyas imágenes se componen a partir de las pequeñas esferas que simbolizan el mundo. El ciclo de representaciones y significaciones que remite al cosmos a partir de un símbolo con existencia cotidiana configura una morfología de lo sagrado cósmico que se actualiza en la sintaxis del hacer humano, instalado en la composición final, que almacena el diseño de la comprensión y de la acción y lo completa con los actos y gestos secuenciales del recorrido del ser/hacer siguiendo las pautas del trazado y del aporte de los pequeños fragmentos que, en el final, lograrán re-componer la unidad del mundo. De esta manera, el artista re-hace el proceso de creación originario haciendo participar en la generación de sentido tanto la materia simbólica como las imágenes mentales del espíritu del mundo — poder de creación en permanente expansión (Figura 3).

La Amazonía aporta su visión constitutiva del mundo y su dinámica integracional. Resaltan la presencia mágica de la serpiente, el espíritu de cada planta

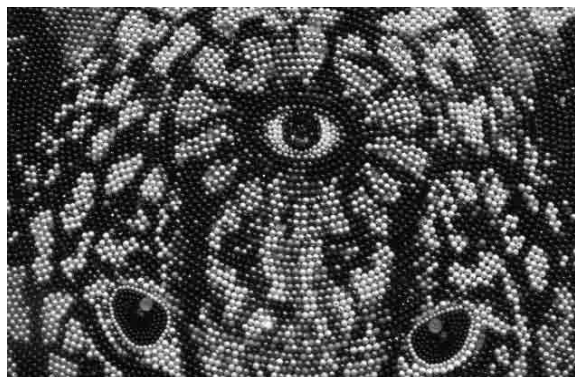


Figura 2 · Harry Chávez. Detalle *Sacerdote Chavin*. Fuente: CDAPC.

y la revelación de las conexiones entre la naturaleza y el ser humano. La obra de Harry Chávez explora los horizontes de percepción, comprensión y emoción del humanismo plenario de la Amazonía, donde el ser humano y la naturaleza son expresiones armónicas y naturales de la fuerza vital del cosmos, sagrado por su misma esencia dadora de vida y sentido. En la apropiación de sus signos culturales, con su propia trayectoria de significación, Harry Chávez, genera transformaciones de mayor o menor proporción en lo referente a la significación. Sus obras actualizan los signos de la memoria cultural amazónica pero también las huellas de las diferencias de la mirada urbana. Entre éstas está por ejemplo la hibridación cultural, que es evidente no sólo por la estética psicodélica y electrónica urbana sino también por la integración de signos de otras culturas ancestrales, como la cultura Chavín, con sus dioses zoomorfos y antropomorfos, con colmillos y formas felinas o de serpientes. El felino y la serpiente son animales míticos para la mayoría de culturas del Perú y su presencia funciona como una clave para el vínculo entre Naturaleza y Dios (Figura 4).

Estas diferencias influyen principalmente en el discurso resultante, que incorpora un enfoque crítico que se muestra en el énfasis semántico de los signos de la fuerza y del poder, que se imponen y desplazan la semántica de la unidad esencial del mundo de la visión amazónica.

3. El discurso del ser en el mundo

La narrativa lleva al discurso del ser en el mundo, del actuar comprendiendo — produciendo la unidad a través de la diversidad como acto de poder o solución. La obra se vuelve una reescritura, a partir de la lectura interpretativa del mundo



Figura 3 · Harry Chávez, *Cosmovisión*. Fuente: CDAPC.

Figura 4 · Harry Chávez, *Sacerdote Chavín*. Fuente: CDAPC.

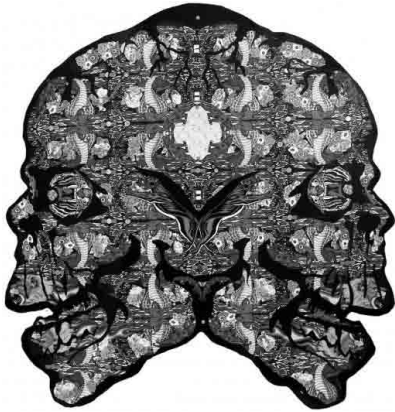


Figura 5 · Harry Chávez, *La mente*.
Fuente: Micromuseo.

como proceso y devenir. La libertad de rediseñar el sentido del mundo se proyecta como una convergencia de redes semánticas cuyos núcleos son el ser humano, la naturaleza, la vitalidad, las culturas originarias y su comprensión de los vínculos entre lo sagrado y lo profano. Funcionan en conjunto porque parten de lo conocido y construyen sus realidades simbólicas con los referentes de nuestra memoria y nuestro imaginario (Figura 5).

El carácter de discurso de la imagen requiere de una realización que se inserte en el imaginario colectivo para poder constituirse y funcionar como acto comunicativo, sustentado en una intención y un proyecto. Para ello, la obra de Harry Chávez se genera como construcción estratégica, contextualizada y dialógica, actualizando referentes y desarrollando opciones de selección / combinación de elementos y estructuras, a la vez que apela a estéticas y valores. Sus referentes recurrentes emergen no sólo de la cultura amazónica, sino también de la cultura prehispánica y de la gráfica popular urbana; son serpientes, felinos, calaveras, Jesucristo, el viaje místico. En el contexto actual, la necesidad de encontrar modos de expresar la visión de la unidad a partir de la diversidad y de la participación del ser humano en la creación del mundo se hizo patente por el aislamiento del ser humano del conjunto vital y por su sentimiento de crisis ante la unidad perdida. Las obras de Harry Chávez activan este sentimiento, por comparación. La fuerza vital que su obra trae ante nosotros no se agota en una valoración de las culturas ancestrales y/o populares sino que, al recoger sus signos y re-plantear sus visiones en una fusión de sentidos, formas y modos de expresión, nos hace experimentar nuestra cotidianidad de manera crítica. Es una experiencia que nos motiva y nos acondiciona para la vivencia retrospectiva de sus fuentes.

Figura 6 · Harry Chávez, *Emergencia*.
Fuente: CDAPC.



4. Signos y construcciones expresivas

En cuanto a la expresión, se evidencia la capacidad humana de exteriorizar su interior a través de signos que dan forma a un mundo — concepto — afecto — visión, mediante la de-construcción y re-construcción de las representaciones de la memoria del ser humano. Se provoca de este modo el deseo del observador de ingresar y descubrir este mundo que finalmente podrá confrontar con su propio mundo personal. Nietzsche decía que el sueño, al generar su mundo, nos permite conocernos mejor y así liberarnos de los límites que nos impedían ver. Crear un mundo propio, mediante la condensación de dinámicas expresivas que relacionan el exterior y el interior humano, se constituye siguiendo la misma necesidad del ser humano de comprender su existencia a través de la significación de sus experiencias almacenadas en la memoria. Para el artista, la experiencia del ayahuasca integra los diversos elementos culturales, para enfocar la permanencia de la revelación en lo cotidiano (Figura 6).

El proceso creativo no se reduce a una dinámica productiva de la pervivencia y articulación de una diversidad de signos, exponentes simbólicos de lecturas culturales de la divinidad. Aunque desde el inicio sorprende la modalidad escogida, el uso de piedras y perlas de fantasía, stickers, cuentas, mostacillas y otros elementos, que se ensamblan en un minucioso trabajo de armar imágenes, lo significativo es la razón de ser de esta modalidad y sus implicaciones. En el modo artesanal del ensamblaje perdura la importancia del acto creativo, en que concepto, emoción y dedicación manual son parte de un proceso de iniciación que el creador recorre, para llegar a la sensación de comprensión de la unidad en la diversidad, al enunciado fundamental de la existencia, en que ser de manera plenaria implicaría comprender la totalidad a través de la esencia. Pero no de manera abstracta, sintética y razonadora, sino de manera sensorial, desde el

manejo de los modestos elementos cotidianos del arte popular empleados tradicionalmente para la celebración de las fiestas de la comunidad. De esta manera, las obras exponen no sólo el resultado, las imágenes que representan y significan la vitalidad del mundo, sino también el proceso y el camino recorrido para llegar a experimentar la vivencia de la unión de lo sagrado con lo profano. La experiencia es integradora en muchos sentidos, incluyendo la unión del arte con la artesanía, de las diversas visiones culturales de la divinidad, de la naturaleza ejemplificada por el mundo de la Amazonía con la historia andina y la actual cultura urbana.

Conclusiones

Para Harry Chávez, el arte es la búsqueda de la naturaleza en el hombre, una manera de superar las divisiones y distancias; el ayahuasca es el medio para llegar a aquel estado de purificación en el que los símbolos y las emociones se integran en sentidos. El artista emprende su recorrido iniciático desde la cosmovisión amazónica, matriz de los demás signos y símbolos culturales, la cual aporta su espíritu integrador de lo humano, lo natural y lo cósmico, apoyado en algunas presencias fundamentales, como la serpiente y las plantas. El impulso primordial es el descubrimiento de la pulsión vital de la existencia humana, como parte del todo, lo que implica su acercamiento a lo divino, a un Dios Cósmico cuyos signos están en la naturaleza. Es un acercamiento paulatino, cuyo ritmo es proporcionado por el proceso creativo del ensamblaje artesanal de signos, una integración que recompone el vínculo cotidiano con lo sagrado desde el sentimiento plenario de la pertenencia a la Tierra.

Referencias

- Lyón, David (2000): *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fontanille, J. y Cl. Zilberberg (2004) : *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- García Canclini, N. (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Grimson, Alejandro (2000): *Interculturalidad y comunicación*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Martín-Barbero, J. (1989), *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Barcelona-México: Gustavo Gili.
- Mayoral, José Antonio, ed. (1987): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.
- Orozco Gómez, Guillermo (2002): *Recepción y mediaciones*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Rincón, C.(1995), *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América latina*, Bogotá: EUN Editorial.

Ruudt Peters: a materialidade do corpo e a espiritualidade da matéria

*Ruudt Peters: the materiality of the body
and the spirituality of matter*

ANA PAULA DE CAMPOS*

Artigo submetido a 06 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Brasil, artista joalheira . Bacharel em Desenho Industrial / Universidade Mackenzie (UM). Mestre em Educação, Arte e História da Cultura (UM). Doutorado em Artes, UNICAMP.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Cidade Universitária Zeferino Vaz — Barão Geraldo, Campinas — SP, CEP 13083-970, Brasil. E-mail: dcampos.anapaula@gmail.com

Resumo: De entre as razões do interesse humano na ornamentação encontra-se o desejo de transcendência, relacionado à temática místico-religiosa. Esse é o foco de Ruudt Peters, cuja produção em arte-joalheria é atravessada pela articulação vida-religião, aportando reflexões sobre o universo simbólico e conceitual desse objeto que permite dar visibilidade e expressão às subjetividades e sentidos atribuídos à existência. Em Peters religiosidade, espiritualidade e filosofia são conteúdos problematizados de modo poético no objeto-joia. Seu trabalho evoca reflexões sobre os fluxos entre a materialidade do corpo e a espiritualidade da matéria na contemporaneidade, abordadas aqui a partir das séries tematizadas pela alquimia e a cosmogonia de diversas culturas.

Palavras-chave: arte-joalheria / joia / alquimia / material / materialidade.

Abstract: Among the reasons of human interest in ornamentation we can find the desire for transcendence, related to the mystical-religious themes. This is the focus of Ruudt Peters work, whose production in art jewelry is crossed by connections between life and religion. He inviting us to a reflection on the jewelry's symbolic and conceptual universe, an object of visibility that gives expression to the subjectivities and meanings attributed to existence. In Peters religiosity, spirituality and philosophy contents are problematized poetically in the object-jewel. His work evokes reflections on contemporary flows between the materiality of the body and the spirituality of matter, addressed here from the series themed by alchemy and cosmogony of some cultures.

Keywords: art jewelry / jewelry / alchemy / material / materiality.

Introdução

A consciência da passagem do tempo revela a questão da finitude humana, evocando nosso desejo por um sentido para a vida. Tentativas de responder à questão — ou ao menos atenuar a aflição que ela evoca — vem sendo ofertadas pela filosofia, religião e arte. Mesmo na contemporaneidade, permeada pela hegemonia do pensamento científico, a produção artística aporta signos e símbolos relativos a essa eterna questão, remetendo inclusive a heranças e tradições arcaicas.

No território da joalheria a joia aparece como objeto mítico, uma forma de mediação entre as dimensões física e a espiritual, garantindo proteção nesta existência ou sinalizando a fé numa dimensão póstuma. Relacioná-la à vaidade e à ostentação consiste numa deformação de sua origem simbólica, vinculada ao conhecimento esotérico. Nas ciências ocultas as joias, sobretudo por sua materialidade “mais amadurecida (no sentido alquímico do termo), principalmente o ouro inalterável” (Chevalier, 2003: 522), simbolizavam o ctônico, aquilo que pertencia às entranhas da terra e, portanto, carrega sua força. Em Jung, esse significado simbólico esta relacionado às riquezas desconhecidas do inconsciente humano.

A joia, como signo de mediação entre mundos, será discutida aqui a partir do trabalho de Ruudt Peters, especialmente das series que ele desenvolveu tendo a alquimia como temática. Entretanto, antes de apresentar e analisar essa produção acredita-se na necessidade de contextualizar a arte-joalheria — campo da produção artística contemporânea no qual o trabalho do artista se insere — e problematizar o papel da materialidade neste universo.

1. Arte-Joalheria e Materialidade

Ainda que sob o cunho de arte menor, por séculos revela-se o pertencimento da joalheria ao território da arte. A própria definição do que é arte sofreu grandes transformações ao longo da história. Tomando-se o séc. XX como recorte temporal, nos vemos diante de um verdadeiro estado de ebulição do qual a joalheria não pôde se esquivar. Um resgate dos percursos históricos permite evidenciar momentos chave na transformação da joia para o que hoje se entende por joalheria contemporânea, em seus múltiplos contornos e definições. Volta-se ao final do séc. XIX e início do XX, com grandes mudanças formais emblematizadas na figura de René Lalique, que evidenciou a importância do desenho e da configuração da joia, independente do valor intrínseco dos materiais (Heiniger, 1974). Segue-se o surgimento das jóias de pintores e escultores das vanguardas modernas rumo a uma ruptura iniciada

no pós-guerra em países da Europa e EUA, culminando com a aparição de uma joalheria alinhada aos contextos da arte.

Essa última etapa tinha como proposta servir de reação a uma joalheria conservadora e cara e daí as experimentações buscavam assegurar uma relação dinâmica e interdependente entre ornamento e corpo (Dormer e Turner, 1985). Tornou-se recorrente o desprendimento de materiais preciosos, sendo empregados materiais pelo potencial de expressar conceitos e sensibilidades, sobretudo de produzir afetos/afetar. Nas palavras do historiador de arte Manuel Castro Caldas, "só faz sentido se o objeto criado estabelecer uma tensão entre a tradição (que valoriza ou desvaloriza) e o que está fora dela que são os elementos profanos, triviais, correntes, ou insignificantes", enfim as nossas preocupações e vivências. Ao trazer a tona e questionar seus significados simbólicos, a arte-joalheria deslocou a joia de um território articulado apenas em termos de forma-matéria, convocando a uma reflexão mais profunda sobre seu papel no cenário contemporâneo. Busca-se abarcar não só os significados inscritos no campo do valor, mas aqueles que transitam pelas relações do desejo engendradas pela joia.

Mesmo nesse contexto não se pode escapar da questão da materialidade, presente na própria definição da joia: ornamento em material precioso. A secular presença de ouro-pedras na joalheira tornou o material em si um sinônimo da coisa. Porém, historicamente, essa seleção de materiais sempre se vinculou a uma noção de preciosidade decorrente de associações simbólicas direta ou indiretamente construídas: o raro, escasso, singular ou o que representa o divino, a coragem, o eterno, o poder, ou seja, o material enquanto elemento capaz de dar visibilidade a aspectos imateriais significativos.

Nesse sentido a materialidade tem ocupado lugar de destaque nos questionamentos de muitos artistas joalheiros, que passaram a tomar sua importância pelo contexto de cada produção. Discutir materialidade no contexto da arte-joalheria significa abordar os aspectos presentes nos materiais que poderiam ser considerados relevantes do ponto de vista da percepção e significação da obra. Para os materiais tradicionais destacam-se as ideias de valor e preciosidade — especialmente no que concerne a problematização das relações de poder e à uma crítica ao materialismo e ao consumo exacerbado pelas práticas neoliberais — e de permanência e transcendência — articuladas em torno do desejo humano de conter a passagem do tempo e de se posicionar diante da fragilidade e efemeridade da vida, questão esta relacionada a produção de Peters.

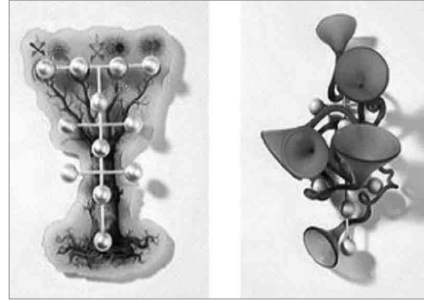
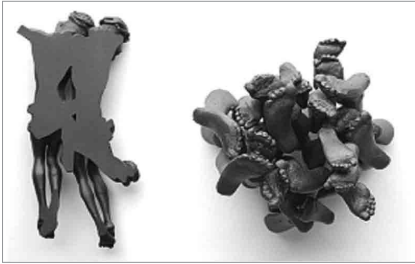


Figura 1 - Ruudt Peters, *PASSIO*, Antinoüs e Bassianus (1992) — Referência ao catolicismo e a ideia de purificação das pias de água benta. Fonte: <http://www.ruudtpeters.nl/>

Figura 2 - Ruudt Peters, *SEFIRO TH, Lullus e Nefresh* (2006) — estrutura em metal faz alusão à cabala judaica. Fonte: <http://www.ruudtpeters.nl/>

Figura 3 - Ruudt Peters, *CORPUS, Coax e Crus* (2011) — fragmentação da imagem do corpo de Cristo na cruz. Fonte: <http://www.artjewelryforum.org/ajf-blog/ruudt-peters-corpus>

2. O Artista e sua Obra

Ruudt Peters, premiado artista joalheiro holandês, formou-se na Rietvelt Academy sob a influência da geração dos anos 70. Iniciou sua produção com trabalhos em escultura e *performance*, mas encontrou um caminho singular quando emergiu em sua produção a importância de um background religioso (Bernabei, 2011). Afirmado-se inspirado pelas relações entre religião e vida, destaca-se o papel central dessa temática em sua obra.

Tudo o que faço em joalheria tem mais ou menos a ver com a vida e a morte. A coisa da religião é que posteriormente (a minha formação católica) eu fiz a minha própria religião. Não é que eu não sou um católico; eu acredito em Deus, mas eu pratico da minha própria maneira, não como a Instituição Católica quer. A questão da religião me traz muita potencia-energia, não no sentido de instituição, mas no sentido do poder das coisas místicas — no que poderia estar acontecendo; no que é a vida; o que é o cosmos; o que é o microcosmo e o macrocosmo? Meu interesse foi do Catolicismo para os Romanos e os Gregos e, em seguida, para trás, para o Egito e depois da Ásia, e agora eu estou estudando o budismo. É tudo religião; então eu sigo um caminho do que é a coisa mais importante para mim — a crença — mas tudo isso junto configura algo como uma espécie de religião própria (Bernabei, 2011: 153).

Algumas de suas séries estão pautadas por uma conexão direta com conteúdos e contextos religiosos (Figura 1, Figura 2 e Figura 3) e em outras isso



Figura 4 · Ruudt Peters, *LAPIS, Viriditas e Xanthosis* (1997) — colares com formas que remete a experimentos químicos, evocando ações de laboratório. Fonte: <http://www.ruudtpeters.nl/>

Figura 5 · Ruudt Peters, *ALBEDO, Adamica e Lapis Albedo* (1998) — colares mantem as formas da serie anterior, mas todas as peças são brancas e tem trazem materiais como gesso e parafina. Fonte: <http://www.ruudtpeters.nl/> e <http://www.galerie-chobot.at/temp/chobot/werk.php?id=6133>

Figura 6 · Ruudt Peters, *IOSIS, 22 e Rubedo* (2002) — broches formados a partir de diversos materiais como metais e tecidos, aglutinados por poliuretano e acrílico líquido despejados em moldes. Fonte: <http://www.ruudtpeters.nl/> Fonte: <http://www.jmgansw.org.au/jmgc-conference-2006/conference/speakers/ruudt-peters.html>

aparece de modo indireto como Ouroboros, ou Pneuma, que denotam uma conexão entre interior e exterior. Destacam-se ainda aquelas que têm na Alquimia uma espécie de *leitmotiv* para criação, e que serão tomadas como foco.

2.1 Alquimia e Ocidente

A Alquimia consiste numa prática milenar que fundia experimentos tecnocientíficos com componentes espirituais. Sua “linguagem de grande riqueza sugestiva, pelo recurso a alegorias, homofonias e jogos de palavras” (Roob, 1997: 11), corroborou com a aura de sagrado e mistério que mantém ao longo dos séculos. Seus objetivos mais conhecidos são a Transmutação dos Metais em Ouro e a Fabricação do Elixir da Longa Vida, ambos vinculados à obtenção de uma substância mística denominada Pedra Filosofal.

A ideia de uma maturação dos metais advém das relações do homem arcaico com a experiência de transformação dos estados da matéria nas substâncias minerais, compreendidas como de caráter mágico-religioso. “Encontramos muito cedo a ideia de que os minerais ‘crescem’ no ventre da Terra, como embriões” (Elíade, 1987: 8). Nesse sentido é que se constituíram os mitos, ritos e símbolos de diferentes culturas sobre a metalurgia, passando evidentemente pelas tradições alquímicas ocidentais e orientais que eram praticadas tanto no sentido concreto da transmutação de todos os metais em ouro, quanto no sentido metafórico de uma mudança na consciência, uma espécie de “ouro espiritual.”

Na trajetória de Ruudt Peters a temática alquímica emerge em 1997 com a série Lápis (Figura 4), referencia direta à Pedra Filosofal, *lapis philosophorum*. Nela o artista constrói peças com substâncias químicas, metais e pedras trituradas, reconfigurando-os numa espécie de receita como nas descritas em tratados de alquimia. No ano seguinte ele continua o trabalho nessa temática com a série Albedo (Figura 5), que representa a segunda fase da transmutação alquímica, na qual uma matéria escura se transforma em algo puro.

O ciclo continua com a série Iosis (Figura 6), que significa enrubescimento e faz menção à fase final do processo alquímico. Nela o artista explora uma estética crua, carnuda e sangrenta. Em Azoth, (Figura 7) a série é construída em torno de uma palavra formada pela primeira e última letra do alfabeto grego que evoca muitos significados, tais como o começo e o fim, mas também o nome de um elixir secreto pertencente ao vocabulário alquímico.



Figura 7 · Ruudt Peters, *AZOTH* (2004) — broches formados a partir de camadas de poliéster multicolor aplicadas sobre um prisma oco de prata oxidada partido ao meio, de forma que tudo se encontra aberto a quem vê.

Fonte: <http://www.ruudtpeters.nl/>

Figura 8 · Ruudt Peters, *LINGAM 1* (2008) — colares com falos esculpidos em diferentes materiais, como representações da divindade hindu Shiva, remetem a amuletos de poder e fertilidade simbolizando a energia masculina ANIMA Eva (2009) — broches com formas orgânicas fundidas a partir de desenhos feitos com cera derretida sobre água, como representações do inconsciente coletivo

e do inconsciente feminino Fonte: <http://www.ruudtpeters.nl/>

2.2 Alquimia e Oriente

Após 10 anos da investida na Alquimia Ocidental, Peters retorna trazendo elementos extraídos da Alquimia Oriental. Não foi necessariamente um salto, pois é possível observar que suas obras continuaram articuladas pela relação vida-religião, sobretudo quando começou uma prática de desenho cego, uma forma de desconectar-se do racional e entrar em contato com o inconsciente (Figura 8). Essa experiência ecoou em 2012, quando Peters esteve na China.

Lá conheceu a Alquimia Chinesa, que também se definia em sua origem pela crença “na transmutação dos metais em ouro e pelo valor ‘soteriológico’ das operações realizadas para obter esse resultado.” (Eliade, 1987: 89). Entretanto, ao aproximar-se do taoísmo dividiu-se em *Waidanshu* — Alquimia Externa (metalurgia e farmacologia) e *Neidanshu* — Alquimia Interna (espiritualidade). Esta última atingiu sua plenitude no séc. XIII, junto à escola zen, aproximando-se do Budismo e sendo substituída por ele. Nela os processos alquímicos orientaram-se para o próprio corpo do alquimista, por meio de práticas contemplativas, meditativas, técnicas de respiração e métodos de “fisiologia mística” (Eliade, 1987).

A série *Qi* (2013) é consequência da investida de Peters sobre esse universo da cultura tradicional chinesa, evidenciando novamente o interesse metafísico de sua criação artística. Baseada em desenhos cegos de seu diário de viagem, *Qi* está associado à energia primordial que dá origem a matéria. A série é subdividida em grupos de produtos com técnicas e aparência distintas (Figura 9 e Figura 10), cujas etapas do processo de produção foram realizadas em oficinas na China e Amsterdã. Observa-se a intenção de tornar a obra uma experiência coletiva, alinhando-a ao pensamento taoísta que ele buscou incorporar em seu processo artístico (Klimt02, 2014).

Conclusão

A obra de Peters nos revela o aspecto místico da joalheria para além da produção de objetos de culto e signos de uma religião, encontrando-se arraigado na origem do nosso desejo de mediação entre a dimensão física e espiritual.

Sem temer associar a joalheria ao místico e ao religioso seu trabalho carrega muito das inquietações do que se pode chamar de crise do homem contemporâneo com a fé. Imbuído do desejo de acessar o espiritual a partir de sua paixão pela materialidade, ele faz uma alquimia pessoal ao criar procedimentos, desconstruindo, destruindo e descobrindo materiais enquanto busca acessar sua preciosidade interior. Assim reconstrói o mundo do mesmo modo como faz sua própria religião.

Quando afirma “a joalheria é meu laboratório” (Besten, 2007) Peters dá pistas da conexão que busca estabelecer entre materialidade, invenção e vida, alcançada em transformações externas e internas. Sua vontade de

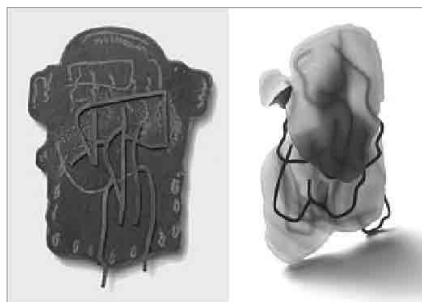


Figura 9 · Qi Hun (alma) *Purple Heaven zi xia* (2013) — broche em bluestone com aplicações de linhas em prata a partir de desenhos cegos / Qi SHEN (espírito) *Mao Pao de Fei* (2013) — broche em ágata cortada a laser com aplicação de linhas de prata. Fonte: <http://klimt02.net/jewellers/ruudt-peters>



Figura 10 · Qi Cun Zai (2013) — 99 esculturas em porcelana com interferências relacionadas a práticas de acupuntura, uma referência ao exército de terracota do imperador Jing Di. Fonte: <http://www.artjewelryforum.org/ajf-blog/ruudt-peters-qi> É possível ver um vídeo sobre esse trabalho em <https://www.youtube.com/watch?v=FlwNTq1Z28>

mudança, expressa na experimentação e descoberta de novos métodos e técnicas, configura uma busca por novas subjetividades e possibilidades de ser.

Ruudt Peters traz para si a tarefa do demiurgo (no sentido gnóstico), ou seja, considera como os alquimistas, que cabe ao homem a missão de organizar ou reorganizar o caos do qual somos feitos.

Referências

Art Jewelry Forum Online. Disponível em <<http://www.artjewelryforum.org/ajf-blog/ruudt-peters-qi>> [Acesso 25.08.2014]

Besten, Liesbeth den (2007) *Jewellery is my laboratory*. *Metalsmith Magazine* [sn] Numero 27 –July.

Bernabei, Roberta (2011) *Contemporary Jewellers: Interviews with European Artists*. Inglaterra: Berg Publishing.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (2003) *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Jose Olympio Editora.

Dormer, Peter & Turner, Ralph (1985) *The New Jewelry: Trends + Traditions*. Londres: Thames and Hudson.

Eliade, Mircea (1987) *Ferreiros e Alquimistas*. Lisboa: Relógio d'Água.

Galerie Chobot. Disponível em <<http://www.galerie-chobot.at/templ/chobot/werk.php?id=6133>> [Acesso 03.09.2014]

Heiniger, Jeanne e Ernest A. (1974) *Le Grand Livre des Bijoux*. Paris: Editora Lousaune.

Jmag Conference 2006 (site) Disponível em <<http://www.jmgansw.org.au/jmg-conference-2006/conference/speakers/ruudt-peters.html>> [Acesso 06.09.2014]

Klimt02 International Art Jewellery Online. Disponível em <http://klimt02.net/forum/index.php?item_id=36607> [Acesso 19.08.2014]

Peters, Ruudt. Disponível em <<http://www.artjewelryforum.org/ajf-blog/ruudt-peters-qi>> [Acesso 19.08.2014]

Roob, Alexander (1997) *Alquimia & Misticismo*. Londres: Taschen.

Religiosidad “contracultural” en la obra de Ocaña. Una reinterpretación de la religión a través de la homosexualidad en la transición española.

*Countercultural religiosity in Ocaña's work.
A reinterpretation of religion through
homosexuality in the Spanish transition.*

JOSÉ NARANJO FERRARI*

Artículo completo enviado el día 7 de septiembre e aprobado a 23 de setembro de 2014

*España, Artista visual-pintor. Doctor en Bellas Artes (especialidad pintura). Profesor en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Univerisdad Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Calle Lاراña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: jnaranjo@us.es

Resumen: La religión constituye un elemento clave en la vida y obra de Ocaña. Este artículo analiza la repercusión de la religiosidad popular en la formación del artista y la posterior reinterpretación conceptual y plástica que desarrolla en su trabajo a partir de la homosexualidad. Argumentamos esta insólita unión religión—homosexualidad, que dio lugar a una de las producciones artísticas más contraculturales y subversivas del periodo de la transición.

Palabras-clave: Ocaña / religión / homosexualidad / arte contemporáneo / transición.

Abstract: *Religion is an essential element in the life and work of Ocaña. This article analyzes the impact of popular religion in his formation as artist and then, the conceptual and plastic reinterpretation which is developed in his work from homosexuality. We argue that unheard union of religion—homosexuality which resulted one of the most counterculture and subversive artist productions from the transition period.*

Keywords: *Ocaña / religion / homosexuality / contemporary art / transition.*

Introducción

Reflexionamos sobre el polifacético artista José Pérez Ocaña (Cantillana, 1947-1983), una figura clave en el panorama social y artístico de la España de la Transición. Este desconocido artista, icono contracultural de la movida de Barcelona en los años 70, forjó su ideario durante la postguerra en el contexto rural andaluz y posteriormente desarrolló su producción artística en el ambiente libertario de la Barcelona de la transición; contextos antagónicos que definirán su personalidad.

En este artículo abordamos la religión como uno de los factores que condicionaron su vida y obra. El análisis de su biografía y cotejo del catálogo de obras, complementado con un exhaustivo trabajo de campo, nos ha permitido identificar y valorar en su legado artístico la huella de su fuerte formación católica y arraigada religiosidad popular que Ocaña supo entroncar con la exhibición de la homosexualidad más revolucionaria.

En primer lugar estudiamos el paso desde la religiosidad popular más tradicional a la utilización desacralizada de la temática religiosa como "fetiches" contraculturales, auspiciado en el convulso contexto histórico que le tocó vivir.

Seguidamente ahondamos en las diversas disciplinas artísticas desarrolladas por Ocaña y ponemos en valor su aportación al arte contemporáneo a través del análisis de su propuesta artística basada en la reactivación de los códigos religiosos tradicionales desde el prisma de la identidad homosexual, perpetuados en una producción multidisciplinar donde la pintura, escultura, instalación, performance, e incluso el cine, nos ofrece un discurso transgresor representativo del arte contracultural de la transición.

1. De la religiosidad a la contracultura

Comenzamos nuestro análisis teniendo en cuentas los antagónicos escenarios y contextos políticos y sociales donde Ocaña desarrolla su vida, así como tres caracteres comunes en toda su obra: la cultura popular, la homosexualidad y la religión que estarán interrelacionados unos con otros desde su infancia en Cantillana y posterior desarrollo artístico en Barcelona.

Desde niño Ocaña asumió estos factores de forma natural debido a las particularidades religiosas propias de su pueblo natal, que conformaron su identidad personal y artística. Ocaña fue educado en el nacionalcatolicismo bajo una fuerte influencia de la Iglesia. La religiosidad jugó un papel determinante en la sociedad de la postguerra española, por tanto durante la infancia de Ocaña fue su único referente ideológico, lo cual desarrolló su fuerte conciencia devocional y piadosa. La espiritualidad y los rituales religiosos fueron dando forma

al ideario iconográfico del artista, donde las devociones marianas de su pueblo suponen el más claro ejemplo de la unión entre la religión y la fiesta popular andaluza. La Iglesia, en un contexto rural como Cantillana, ofrecía un campo festivo y cultural como complemento a lo estrictamente religioso; bajo la religión, algunos jóvenes como Ocaña encontraban un ámbito de desarrollo y expresión donde podían canalizar la sensibilidad e inquietudes artísticas a través de las fiestas religiosas y los rituales sacros, que suponían un espectáculo estético para los sentidos por el que Ocaña queda fascinado.

Por otro lado, la religión suponía un símbolo de represión sobre su homosexualidad, lo cual lo llevará a invertir su fuerte religiosidad infantil en rechazo hacia la Iglesia y su moral. A pesar de la fascinación que el mundo de la religión supone para el artista, este reniega de sus principios y en su etapa barcelonesa rescata sólo la iconografía y elementos estéticos de la educación católica que marcó su infancia, a lo que él denominó “fetiches”.

La homosexualidad reprimida de su infancia, se torna en exhibición y reivindicación pública de su sexualidad cuando a partir de 1971 se instala en Barcelona buscando un nuevo escenario donde desarrollar sus inquietudes vitales y artísticas. Allí encontró un contexto libertario similar al que describe Cooper refiriéndose a los artistas homosexuales norteamericanos:

La rabia contenida explotó, tras años de actitudes represivas, y desembocó en la “liberación” de la presencia gay. [...] Los artistas que encontraron una aceptación más abierta de su homosexualidad y que deseaban plasmar esto en su obra, podían mirar de modo creativo hacia tradiciones y arquetipos del pasado y reformarlos según su punto de vista (Cooper, 1991: 307).

Ocaña encuentra en el panorama de incertidumbre y efervescencia política, social y cultural de la transición española el marco idóneo para desarrollar su bagaje cultural y convertirlo en el eje de su discurso creativo. Debido a su fuerte formación popular y religiosa, es consciente de la importancia de la identidad de su pueblo y en un ejercicio de modernidad, nos presenta la recuperación y puesta en valor de la cultura andaluza y la religiosidad popular como vanguardia, aspecto que se redimensiona al fusionarlo con la exposición de su homosexualidad, originando un producto artístico personal y universal a la vez. En la siguiente reflexión de Teresa Vilarós percibimos la similitud entre el caso norteamericano y la contracultura barcelonesa.

Desordenados, desmadrados y escandalosamente ruidosos, homosexuales, drogadictos, prostitutas, desposeídos, locos y marginales forman la “pluma” de la transición. Ellos son el nuevo cuerpo aparecido en la posdictadura franquista, aquel que va a desplazar y dislocar de forma violentamente espectacular las tradicionales narrativas

al uso hasta aquel momento, como por ejemplo en aquellos fabulosos happenings o "procesiones" puestas en marcha en las Ramblas de Barcelona por el pintor-travesti José Ángel Ocaña, y afortunadamente recogidas en la película de Ventura Pons, Ocaña: Retrat intermitent (1978). Tumultuosos trasiegos callejeros que, fundiendo en un solo cuerpo el ritual de muerte de la Semana Santa de su Andalucía natal con el ritual "plumífero" fetichista y colorido basado en la tradición católica de raigambre árabe-andaluza y mediterránea, compone un nuevo cuerpo que, aunque generado por el nuevo paradigma global histórico, es inconcebible fuera de la localidad de la historia y las tradiciones españolas (Vilarós, 1998: 183).

En la contracultura de los setenta se abre en España una multiplicidad de formas de vida, especialmente para los jóvenes y los círculos libertarios, que mostraron un especial interés hacia las costumbres tradicionales. En este ámbito, Ocaña, junto a otros artistas, van a producir una "traducción cultural" apropiándose de la herencia de la fiesta popular y la religión, manifestándola a través de la perspectiva homosexual.

El despliegue vital y artístico de fetiches y celebración ritual que promueve Ocaña, reconduce el modo de vida homosexual que nacía en la transición. La "pluma" como denomina Vilarós al estilo autóctono de entender la homosexualidad con evidentes tintes de religiosidad popular, no habría sido posible fuera del contexto sociopolítico de la transición.

2. Obra religiosa: una reinterpretación desacralizada

Ocaña inmortalizó sus imágenes sacras, vivencias, fiestas, ritos, atuendos, personajes,... Toda su rica y personal iconografía religiosa compuesta por imágenes de Cristo, Vírgenes o monaguillos quedó plasmada en su pintura, pero además sus personajes y "fetiches" adquirirán corporeidad tridimensional en sus esculturas de papel maché; sus fiestas y acontecimientos religiosos serán recreadas en exposiciones e instalaciones; y sus ritos y atuendos invadirán las calles y espacios barceloneses en el cuerpo performático del artista.

En su obra podemos apreciar un laborioso trabajo de reapropiación y reciclaje de su arraigada formación católica y folclore andaluz, interpretando de manera muy personal los principios de la religiosidad y cultura popular como materia de representación estética. La relación de la simbología icónica de Ocaña con el mundo religioso es aún más profunda y se enlaza a su vez con la representación personal del tema de la homosexualidad y la admiración por el concepto mujer-madre. La representación de "las Vírgenes" de Ocaña, es la máxima expresión de la religiosidad andaluza y es enlazada genialmente con el símbolo materno. Para Ocaña la representación de la Virgen va unida a un concepto que integra lo suntuoso, lo popular, lo regio, lo bello, lo maternal, lo



Figura 1 · Ocaña, Corazón de Jesús de marica. 1980 aprox. Óleo s/ lienzo. 74 x 60 cm. Propiedad Pere Pedral. Colección La Rosa del Vietnam. Barcelona. Fuente: <http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/>



Figura 2 · Ocaña, Fotograma de la performance Procesión de Semana Santa. Barcelona, 1977. Fuente: Película Ocaña, retrato intermitente. Director: Ventura Pons.

sublime, lo terrenal, lo espiritual y carnal, de hecho podemos comprobar sus representaciones de la virgen madre, virgen con falos, vírgenes festivas o tristes (Figura 5) y sus ponderadas obras interpretando a la Asunción Gloriosa y la Divina Pastora, principales devociones marianas de Cantillana (Figura 4)

En esta “traducción cultural” la figura de la mujer tuvo siempre un papel fundamental, por tanto sus creaciones tienen como factor común la utilización del rol y la iconografía femenina. Esto se materializa en el travestismo como vehículo de expresión e imagen icónica del artista y lo aplica también a su particular interpretación de la religión. El travestismo se hace presente en sus performances y pinturas de carácter religioso proporcionando imágenes sagradas travestidas con la indumentaria femenina que Ocaña utilizaba habitualmente en su vida cotidiana, por tanto encontraremos en su extensa producción pictórica de imágenes de Cristo, santos y vírgenes ataviadas con peineta, mantones y mantillas, proporcionando una visión subversiva y contracultural de la iconografía sagrada (Figura 1).

La fiesta y la religión se unen en las performances de Ocaña. La interpretación de la religiosidad popular implica la activación de una serie de experiencias y comportamientos que Ocaña aprendió en el pueblo y mantendrá vigente en su obra performática e instalaciones. La vivencia festiva de la religión en Andalucía se intensifica a través de acontecimientos religiosos donde se admite gritos, llantos, movimientos bruscos.... Ocaña asumió que lo solemne y lo caótico, lo sublime y lo corporal, pueden coincidir; aprendió a mezclarlo todo como



Figura 3 - Ocaña, Escenografía de "la subida" de en la exposición "La primavera", Capilla del Hospital de la santa Cruz, Barcelona, 1982. Foto: Colita. Archivo Familia Ocaña.

Figura 4 - Ocaña, Instalación de "la Divina Pastora" de en la exposición "Flors y romani", Capilla de la Misericordia, Palma de Mallorca, 1983. Foto: Perico. Archivo Familia Ocaña.

Figura 5 - Ocaña, Fotografía de la instalación de un altar con la imagen de "La Macarena" en la exposición *Un poco de Andalucía*, en la galería Mec-Mec. Barcelona. 1977. Foto: Marta Sentís. Archivo Familia Ocaña.

expresión artística, como arte visual y efímero. La emotividad desbordante, la transgresión, el exceso del cuerpo y el accidente programado, forman parte de ese tipo de ritual religioso que le interesa a Ocaña para sus performances, donde grita, vitorea, canta y gesticula. Apreciamos estas influencias en la performance de la procesión de Semana Santa (Figura 2) o la acción-instalación de "la subida" (Figura 3).

Ocaña una performance e instalación, para lo cual realiza sus obras escultóricas creadas para interrelacionar con ellas. La interacción con sus esculturas es una herencia ancestral de las manifestaciones religiosas en Andalucía, donde las procesiones y fiestas como la Semana Santa implican la simbiosis entre el público y artista con la obra de arte. La escultura deja de ser una simple obra de arte y pasa a reconocerse como una imagen representativa de la divinidad y devociones del pueblo que se apropia de ellas como iconos sagrados. La imaginería de Ocaña, al igual que la barroca, persigue el efectismo, la expresividad, la teatralidad... aunque en la reinterpretación de nuestro autor advertimos un canon estético opuesto al de la imaginería tradicional. El preciosismo y riqueza material es subvertida por Ocaña realizando una obra pobre y efímera como el propio artista define describiendo su imagen de la Macarena: (Figura 5)

Mi Virgen es de cartón, su cara es de barro, su manto es una cortina que ha estado puesta en una casa y su vestido es un vestido de novia, ¿Qué más quieres? Eso es totalmente humano, y esa muñeca fea y ordinaria es totalmente humana y totalmente arte. (Chamorro, 1983)

Nuestro artista reivindica una imaginería tosca, pobre y “primitivista” como arte, es consciente de que el gesto de llamarlos arte era moderno y vinculaba su obra basada en unas prácticas antiguas y tradicionales, con las poéticas y propuestas artísticas más actuales y alternativas.

Conclusión

Consideramos la religión como uno de los principales recursos que Ocaña utiliza para abrir nuevas posibilidades artísticas, así como un discurso plástico y conceptual subversivo en una época de fuertes principios religiosos donde paralelamente se buscaba ruptura y modernidad.

Como conclusión ponemos de manifiesto que lo verdaderamente novedoso en su obra es la relectura de la religiosidad desde el prisma y el campo de actuación de un gay como Ocaña. No sería nada contradictorio que un artista andaluz trabajara temas religiosos o de folclore sin la carga de subversión que le aporta ser utilizados por un artista homosexual y activista. La aportación de Ocaña es la descontextualización de todos esos iconos religiosos y la creatividad para transportarlos a un mundo personal, homosexual y contracultural.

Con este acercamiento al uso de la religión en la obra de Ocaña, abrimos una vía de investigación en el ámbito del arte contemporáneo contracultural español.

Referencias

- Chamorro, Paloma (1983) Entrevista a Ocaña en programa “Trazos” 1977. *La edad de oro*. [DVD. Programa TV] Madrid: RTVE.
- Colita (1982) *Reportaje fotográfico de la exposición “La primavera”*. Barcelona [Fotografía] Archivo familia Ocaña.
- Cooper, Enmanuel (1991) *Artes plásticas y homosexualidad*. Barcelona: Leartes. ISBN: 978-84-7584-175-5
- Perico (1983) *Reportaje fotográfico de la exposición “Flors y romani”*. Palma de Mallorca [Fotografía] Archivo familia Ocaña.
- Pons, Ventura (1978) *Ocaña, retrato intermitente*. [Video] Barcelona: Procesa, Teide P. C.
- Sentís, Marta (1977) *Reportaje fotográfico de la exposición “Un poco de Andalucía”*. Barcelona [Fotografía] Archivo familia Ocaña.
- Villarós, M. T. (1998) *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*. 1973-1983. Madrid: Siglo XXI de España Editores. ISBN: 84-323-0960-5

Na contramão da religião: Flávio de Carvalho e o bailado da morte de Deus

*Against the grain of religion: Flávio de Carvalho
and the ballet of the death of God*

RICARDO MAURÍCIO GONZAGA*

Artigo completo submetido a 14 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Brasil artista visual. Graduação em Gravura, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Mestrado em História da Arte (EBA/UFRJ); Doutorado em Linguagens Visuais (EBA/UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras CEP 29075-910 Vitória — ES — Brasil. E-mail: ricmauz@gmail.com

Resumo: O artigo analisa a ação performática de Flávio de Carvalho, figura polivalente do modernismo brasileiro, a *Experiência nº 2*, em que caminha coberto com um boné verde em sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi, no centro da cidade de São Paulo, em 1931. Aproxima a narrativa do fato pelo próprio autor a textos teóricos de sua autoria dedicados à análise de Deus e da religião e de uma peça teatral para tentar inferir possíveis nexos esclarecedores entre prática e teoria.

Palavras-chave: Deus / religião / corpo / experimentação / arte brasileira.

Abstract: *The article examines the performative action of Flávio de Carvalho, polyvalent figure of Brazilian modernism, Experiment # 2, in which he walks covered with a green cap against the grain of a Corpus Christi procession in the center of the city of Sao Paulo, in 1931. Approaches the narrative of the event by the author to his own theoretical texts devoted to the analysis of God and religion and to a play to try to infer possible illuminating links between practice and theory.*

Keywords: *God / religion / body / experimentation / Brazilian art.*

Figura ímpar do modernismo brasileiro, chamado por Le Corbusier de “Revolucionário Romântico” (Carvalho, 1973), engenheiro civil, arquiteto, pintor, escultor, desenhista, cenógrafo, figurinista, dramaturgo e escritor, Flávio de Carvalho (1899-1973) foi também um artista performático *avant-la-lettre*.

Em 1931, realiza no centro da cidade de São Paulo uma ação que denominaria *Experiência nº 2*, em que caminha coberto com um estranho boné verde, em sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi, despertando a fúria dos crentes, que terminam por partir para seu linchamento, do qual consegue escapar refugiando-se em uma leiteria para ser resgatado em seguida pela polícia, que o leva preso. Ao subdelegado de plantão, teria declarado então que pretendia “fazer uma experiência sobre a ‘capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana’” (Carvalho, 2001). Três meses depois do feito, publica texto de mesmo título (Carvalho, 1931, 2001), no qual além de narrar a *Experiência*, elabora uma ‘possível teoria’ sobre ela, tendo como base a teoria psicanalítica (Figura 1).

Esta característica reflexiva, típica do artista moderno, mas inaugural no percurso da arte brasileira, proporciona à análise crítica oportunidade excepcional de aproximação às intenções do autor e às bases conceituais sobre as quais se elabora a ação.

Na sequência, viria a aparecer outro texto, teatral, *O bailado do Deus morto*, cuja encenação, em 1933, ocasionaria o fechamento, logo após sua estreia, do Teatro da Experiência, criado pelo artista. A escrita deste segundo texto, além de acrescentar rico material para análise, revela a persistência das preocupações de Carvalho em relação à temática religiosa.

Finalmente a publicação póstuma de um terceiro texto, *A origem animal de Deus* (Carvalho, 1973), revelaria tentativa de elaborar sua posição teórica em relação ao tema a partir estudos de história da religião e de conceitos tais como totemismo, psicologia das massas e do indivíduo, de uma perspectiva intuitiva e francamente descompromissada (Figura 2).

Em relação à *Experiência nº 2*, propriamente, apresenta-se, de pronto, à análise o problema de sua natureza artística, que não pode deixar de apontar para outro: o da posição do precursor histórico de determinada categoria antes de sua definição e mesmo nomeação, no caso, a performance. Neste sentido não deixa de ser notável que Flávio de Carvalho, que já revelava pretensões como artista plástico — afinal expusera no Salão Nacional de Belas Artes daquele mesmo ano, de 1931 (Carvalho, 1973) — não fizesse referência em momento algum à palavra ‘arte’ ou ‘artístico’ no decorrer do texto que analisa a *Experiência*

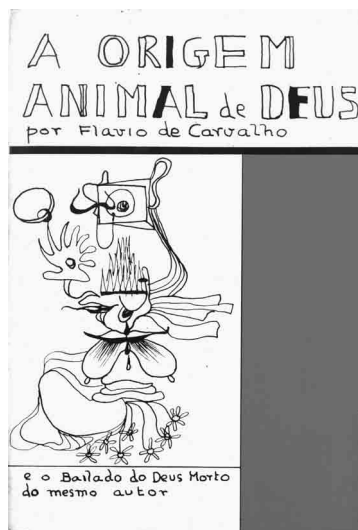


Figura 1 · Flávio de Carvalho, capa do livro *Experiência nº 2*, São Paulo, Irmãos Carvalho, 1931.

Figura 2 · Flávio de Carvalho, capa do livro *A origem animal de Deus e o bailado do deus morto*, São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973. Fotografia: Ricardo Maurício Gonzaga.

nº 2, como bem observa Luiz Camillo Osório (2009). E nem isto lhe seria possível, historicamente. Se, por um lado, em se tratando da prática da performance, podemos localizar (pelo menos) um antecedente nas apresentações dadaístas de Hugo Ball, Tristan Tzara, Jean Arp, Richard Huelsenbeck e companhia, no Cabaré Voltaire, da Zurique de 1916, não há razão para vincular tais eventos à *Experiência*, ainda que Carvalho pudesse ter tido notícia de sua ocorrência. Na verdade, são manifestações de naturezas muito diferentes em suas origens e contextos próprios: se as apresentações dadaístas recusavam terminantemente serem rotuladas como artísticas — posicionando-se mesmo em oposição à arte, como antiarte, portanto — no entanto, no contexto de uma Europa hiperconsciente cultural e artisticamente, não podiam deixar de se situar em relação ao horizonte de campo da arte, mesmo que por meio de um processo de enfática negação a sua absorção por ele — historicamente inevitável e inexorável, por sinal, como a história haveria de mostrar. Já em Flávio de Carvalho, por outro lado, em consonância com a insipiência da situação da arte no Brasil — e tirando até certo ponto, proveito desta, emerge o caráter radical da experimentação, que se, por um lado, se pretende ‘científico’, por outro em momento algum se

propicia a possibilidade de efetivamente sê-lo, já que opta por procedimentos e estratégias absolutamente estranhos ao método científico. O que é possível concluir, portanto é que, em relação ao problema da situação do precursor — e isso vale para qualquer um que verdadeiramente o seja — é que ele o é porque em determinado momento histórico futuro a arte, caso se trate dela como no caso, viria a passar por ali, onde ele vinha atuando, de modo que, em retrospecto, se resgata para as tentativas experimentais do precursor seu caráter como tal. Parece óbvio: sem bola de cristal, não há como ser diferente, prevendo-se a possibilidade de desdobramento futuro numa determinada direção e colocando-se, como consequência, em posição de inaugurá-la.

Neste sentido, mais do que a modernidade da *Experiência nº 2*, parece se evidenciar seu possível caráter pós-moderno, se concordarmos com Thierry de Duve (2003), para quem, na passagem da arte do paradigma moderno para o pós-moderno, a hegemonia da influência da tríade conceitual moderna ‘criação-meio-invenção’ teria sido substituída pela expressa pelos termos ‘atitude-prática-desconstrução’, típica, para este autor, da pós-modernidade. Ora, em seus diversos aspectos, a *Experiência nº 2* se adéqua perfeitamente a esta definição: pela centralidade de seu caráter intencional, marcadamente derivado de uma atitude de revolta contra uma prática cultural considerada arcaica e obsoleta pelo autor e contra a mentalidade que a gera; pela interdisciplinaridade característica de uma prática que desde sua origem como ideia até sua execução revela a liberdade em relação a meios artísticos específicos, típicos da modernidade; e pelos processos de desconstrução crítica, elaborados *a posteriori* por meio de textos reflexivos que visavam aprofundar o entendimento relativo aos elementos produzidos no decurso das experimentações.

Estes textos, na verdade, como bem observa Osorio (2009), “não são explicações conceituais, não tem a pretensão de justificar algum tipo de produção artística paralela. São parte de seu processo criativo e seu valor é muito mais estético-artístico que teórico”. No entanto, funcionam magnificamente no sentido de revelar a base conceitual e até ideológica, o ‘pré-texto’, para usar a definição de Vilém Flusser (1985) referente a textos que atuam como substrato conceitual para a produção de imagens técnicas, ‘pós-históricas’ segundo ele (Flusser, 1996). No caso da *Experiência nº 2*, o livro que a descreve, escrito e publicado no calor da hora, ‘visualizando a aventura’, como escreve Carvalho, fornece pistas valiosas para a construção do perfil do autor e do trabalho.

De pronto, temos um dado significativo na descrição da função do boné como ‘elemento perturbador’ da rotina religiosa pela erupção da revolta:

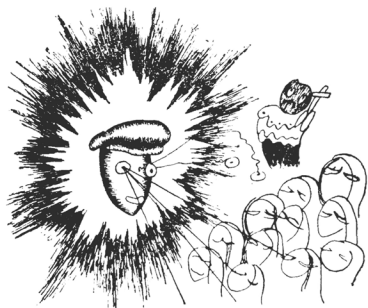


Figura 3 · Flávio de Carvalho, *Os padres olhavam para o céu com mais afincos e eu atuava sobre as filhas de Maria* (ilustração e legenda original do autor para *Experiência n.2* realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001



Figura 4 · *Cena do Bailado do Deus morto*, de Flávio de Carvalho, 1933.

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a idéia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar as fisionomias, [...] palpar psicicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva [...]. Dei meia volta, subi rapidamente em direção à catedral, tomei um elétrico e meia hora depois voltava munido de um boné” (Carvalho, 2001).

De fato, como intuído, seria o uso deste boné na cabeça, mais que a caminhada em direção ao fluxo da procissão, o elemento de conflagração a despertar a ira da massa religiosa. É também notável a distinção que Carvalho faz entre os componentes geracionais da procissão: “à medida que caminhava recebia da parte jovem da assistência olhares agradáveis e da parte velha um certo desagrado” (Carvalho, 2001). Enfrentando a ‘indignação geral’, ele não hesita em acrescentar novo ingrediente a sua *démarche*: “empreendi imediatamente uma série de *flirts*, escolhendo entre outras 2 louras bonitas, 2 morenas bonitas e 2 feias de cada tipo”, no que, segundo ele, seria “lentamente correspondido, principalmente pelas feias” (Carvalho, 2001) (Figura 3).

Quanto a este aspecto da sedução, a análise teórica que se segue à narrativa da *Experiência* é elucidativa: monoliticamente alicerçado na leitura de Freud, Carvalho desenvolve sua reflexão com base no tripé conceitual ‘sujeito’, ‘totem’ e ‘fetiche’. Evidencia-se então a contraposição — narcísica (do que ele parece não se dar conta) — e mesmo a tentativa de substituição do totem religioso pela própria figura, a sugerir outra possibilidade de adoração, propositalmente luciferina na sua ‘arrogância’ (Carvalho, 2001) assumida.

Teria partido de “um colega, um velho amigo, [...] em tom amistoso e firme”, a primeira sugestão de correção de conduta e retorno à ordem: “Flávio você precisa tirar o chapéu”, ao que ele retruca que o amigo “não perdesse o seu tempo, porque de modo algum tiraria o chapéu” (Carvalho, 2001). Então, a princípio timidamente para aos poucos ganhar corpo, surgem os gritos de “tira o chapéu!” e, se a emoção do momento aconselhava Flávio “seriamente a abandonar o terreno”, seu “desejo experimental projetado de antemão”, lhe dizia: “continua, continua” (Carvalho, 2001). Confrontado com a crescente manifestação de ira da massa, apela: “eu sou um contra mil”. Frente ao impasse e percebendo que “o potencial de ódio aumentava”, finalmente cede: “Coagido pela força bruta, vencido pelo número, vejo-me forçado a continuar o meu caminho sem chapéu” (Carvalho, 2001). Tarde demais: da multidão enfurecida partem os gritos de ‘pega!’, mata!’ e ‘lincha!’ e só resta a ele a fuga desesperada.

“Sou um contra mil”: mais tarde, (Carvalho, 1973), ele forneceria pistas relativas a natureza destas posições antagônicas, A partir de uma postura francamente modernista e tendo como base os estudos do antropólogo John Frazer, Carvalho situa neste texto as necessidades primitivas do ‘homem do começo’, concentradas no medo da fome e da morte, como forças motrizes para a invenção de Deus. “Assistimos ao próximo colapso do mundo cristão patriarcal e do mundo religioso e ao aparecimento de um mundo sem Deus e sem destino”, acredita, já que “a negação ateísta é uma consequência dos conhecimentos desenvolvidos do homem” (Carvalho, 1973). Como se pode depreender de tais postulações, Flávio de Carvalho se ancorava firmemente em outra crença, a que tem raízes na razão iluminista e incide sobre a noção de evolução da humanidade e de progresso. Deste ‘lugar’, assume o papel do ‘homem moderno’, acreditando que, como expressa a última frase de *O bailado do deus morto*, “a psicanálise matou o deus...” (Carvalho, 1973).

Caberia, portanto, a este ‘herói’, que “em seu mundanismo atrai por seu caráter audacioso” (Carvalho, 2001), enfrentar a multidão, encarnando o “homem do Não” de William James (Carvalho, 1973), que, crítico, opõe à rotina das massas passivas, “homens do Sim”, sua revolta didática e transformadora, não muito distante de “uma práxis vital libertadora” (Bürger, 2012), o que o aproximaria do conceito adorniano de arte de vanguarda.

Ao final da peça *O bailado do Deus morto* (Figura 4), após marcar e especificar o fim do Deus, “os homens do mundo” debatem “como usar os seus resíduos no novo mundo” (Carvalho, 1973).

Como se aplicassem a noção antropocêntrica utilitarista de “animais e vegetais úteis” (que os opunha aos nocivos), tão em voga até meados do século passado, frente à ‘mecanização do mundo’, as Vozes indagam ao Lamentador:

V1: *e o pelo do Deus...*

L (cadenciadamente): *para fazer pincel...*

V1: *e os ossos do Deus...*

L: *para farinha de osso...*

[...]

V1: *E o sangue do deus...*

L (bem alto): *farinha para as galinhas...*

[...]

V1: *e as partes imprestáveis...*

L: *para guano... para guano... [...] A banha lubrificará o moto-contínuo...*

[...]

V1: *e as glândulas do pescoço... os gânglios... os gânglios...*

L: *[...] eu sou o médico... com o pescoço e os gânglios... fabricarei o novo deus...*

V1 (secamente): *não pode...*

V3: *não pode.. não pode...*

V1: *não pode...*

V2: *não pode...*

Cai o pano (Carvalho, 1973).

Ainda hoje — e talvez como nunca — parecem estar a soar os ecos persistentes de tais diálogos e cânticos, como a indagar: *pode ou não pode?*

Estaria, de fato, morto o Deus?

Referências

- Bürger, Peter (2012) *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify.
- Carvalho, Flávio (1973) *A origem animal de Deus e o bailado do deus morto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Carvalho, Flávio (2001) *Experiência n.2 realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau.
- De Duve, Thierry (2003) “Quando a forma se transformou em atitude — e além.”

- In Ferreira, Glória; Venâncio Filho, Paulo; Medeiros, Rogério (org.) *Arte & ensaios, ano X, n° 10*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ.
- Flusser, Vilém (1985) *Prétextos para a Poesia*, in *Cadernos Rioarte*, ano 1, n° 3.
- Flusser, Vilém (1996) *Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente*. In *Cadernos Rioarte*, Ano II, n° 5.
- Osorio, Luiz Camillo (2009) *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify.

Escuta e voz: sobre o ato de confissão no trabalho 'Escuto Histórias de Amor' de Ana Teixeira

Listening and talking: about confession in artwork 'Escuto Histórias de Amor' of Ana Teixeira

CLÁUDIA FRANÇA*

Artigo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Brasil, artista visual e docente universitária. Graduação em Artes Plásticas, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado em Artes Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes. Campus Santa Mônica, Av. João Naves de Ávila, 2160, Bloco 11, Cep: 38400-902, Uberlândia, MG, Brasil. E-mail: claudiamfsg@yahoo.com.br

Resumo: Análise de “Escuto Histórias de Amor”, da artista brasileira Ana Teixeira. Ação realizada em cidades do Brasil e outros países, de 2005 a 2012. Com duas cadeiras, um estandarte escrito: “Escuto histórias de amor” e um manto vermelho de tricô (em processo), a artista designa um território no espaço público, convidativo para que outra pessoa sente-se e lhe revele segredos e histórias de amor. Espécie de confessionário secular instalado a céu aberto, nele Ana Teixeira se coloca como ser de escuta. Utilizamos considerações de Michel Foucault sobre o ato da confissão e de Walter Benjamin sobre a narração. **Palavras-chave:** arte contemporânea / confissão / subjetivação.

Abstract: Analysis of “Escuto Histórias de Amor”, from Brazilian artist Ana Teixeira. She presented it in several cities of Brazil and abroad, from 2005 and 2012. With two chairs, a banner with the artwork’s title and a knitted red cloak (a work in process), Teixeira outlined a territory at public space. Such composition “invited” anyone to sit down and to reveal secrets and his love stories to the artist. We understand this artwork as a kind of secular confessionary, built under the sun, by which Ana Teixeira features herself as a listening person. This analysis is based on thoughts of Michel Foucault about confession and Walter Benjamin’s considerations about narration. **Keywords:** contemporary art / confession / subjectivity.

Considerações iniciais

“Escuto Histórias de Amor” é uma ação realizada pela artista brasileira Ana Teixeira, residente em São Paulo (SP). O trabalho ocorre em espaços públicos de cidades brasileiras e no exterior, entre 2005 e 2012 (Ana Teixeira, 2014). A artista se vale de duas cadeiras, um estandarte com o enunciado “Escuto histórias de amor”, que nomeia a ação. Porta ainda um manto vermelho em tricô, em processo de execução. Ao escolher um trecho de rua ou praça, a artista delimita um espaço virtual pela disposição das cadeiras e do estandarte e põe-se à espera de um interlocutor que queira lhe contar alguma história de amor. Enquanto espera pelo outro, o manto é tecido. No entanto, não interrompe o tricô se alguém chega e se senta. Ana Teixeira se dispõe como um ser de escuta: ouve, faz perguntas, demonstra empatia, atenção, sem deixar de lado a fatura do trabalho manual (Figura 1, Figura 2).

Embora o verbo do enunciado do título e da ação seja “escutar”, acreditamos que o concernente ao outro seja narrar e confessar. Se narrar é contar histórias de certo modo atemporais, demonstrar sabedoria e fornecer conselhos a quem ouve (Benjamin, [1936], 1994), na confissão, além da coincidência de sujeitos — o que enuncia o discurso é o mesmo objeto desse discurso — ocorre também uma relação de poder (Foucault, [1976]1999). Nesta relação, o parceiro que requer a confissão “impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar...” (Foucault, 1999: 61). Desse modo, “a enunciação em si, independentemente de suas conseqüências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, promete-lhe a salvação” (Ibidem).

No entanto, a artista, em sua postura, não julga, pune, retém ou transmite o conteúdo da fala do outro. Em depoimentos informais em seu site, ela diz mesmo não se lembrar das histórias que lhe foram contadas. Trata-se, de qualquer modo, de uma enunciação ao outro que beneficia o próprio enunciador, já que para dizer, é necessário articular ideias e desejos, reconstruir os fatos acontecidos e os segredos. Três elementos pertinentes à ação nos importam: o ato confessional do outro, o esquecimento do teor dessa confissão pela artista, e ainda o manto vermelho em elaboração. O presente texto é o tecido formado por esses três aspectos de “Escuto Histórias de Amor”.

1. A confissão e a perda da capacidade de narrar

Walter Benjamin ([1936]1994) percebe a força da narração de grandes fatos, em que o narrador se esmera em aconselhar e demonstrar sua sabedoria na prática da oralidade. Presente em culturas não marcadas pelo individualismo, a narração permite a transmissão de experiências e a explicação dos fatos para a

preservação de costumes, tradições e ensinamentos. Ela estabelece uma interação singular entre o narrador e sua audiência, pois o relato, por mais distante que esteja no tempo, atualiza-se nos ouvintes. Vinculamos a narração com a confissão, originalmente pública. Michel Foucault (1999: 58 et seq) aponta que a autenticação de um indivíduo dava-se por seus laços sociais: família e vizinhança forneciam-lhe proteção e, acrescentamos, uma noção de identidade e pertença. Por meio da confissão pública, havia uma perspectiva de salvação de um grupo, não somente de um indivíduo.

No entanto, segundo Benjamin, na passagem para a modernidade o indivíduo passa a questionar valores da tradição e mesmo sua condição de ser exemplar para os outros. Com o domínio da imprensa, as práticas de aconselhar e de transmitir ensinamentos, próprias da narração e da confissão pública, perdem força, permitindo que o livro se torne a ligação entre a solidão do romancista e a solidão do leitor. A oralidade cede espaço à leitura solitária, destacando-se o romance, cuja escrita

(...) significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana. Em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de quem a vive (Benjamin, 1994: 201).

Complementamos com Foucault (1999: 59):

(...) de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heróica ou maravilhosa das “provas” de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo o inacessível.

Dá-se assim, um longo processo de constituição da privacidade do indivíduo. O movimento interno de comparação e observação do entorno permite-lhe emitir juízos; mas para isso, é necessário o recolhimento para algum espaço privado e o conseqüente distanciamento dos outros.

Daí também, essa outra maneira de filosofar: procurar a relação fundamental com a verdade, não simplesmente em si mesmo — em algum saber esquecido ou em um certo vestígio originário — mas no exame de si mesmo que proporciona, através de tantas impressões fugidias, as certezas fundamentais da consciência. (Foucault, 1999: 59)

Em meio a esse movimento, a confissão privada consolida-se como um modo de “poder-saber” (Foucault, 1999: 57), adquirindo papel central nos procedimentos religiosos e civis. Instituída no século XIII (1215) durante o Concílio de Latrão (convocado pelo Papa Inocêncio III), a confissão seguida da penitência



Figura 1 · Ana Teixeira, Escuto Histórias de Amor, São Paulo, s.d. Foto do acervo da artista.

Figura 2 · Ana Teixeira, Escuto Histórias de Amor, Lisboa, s.d. Foto do acervo da artista.

é considerada um dos mais importantes rituais dentro da Igreja Católica.

O sacramento ocorre no confessional. Este geralmente é uma pequena arquitetura em madeira que abriga o membro do clero que procederá ao ritual; o confessor coloca-se em espaço contíguo ao sacerdote; entre ambos, uma treliça de madeira lhes resguarda a individualidade, permitindo também que o diálogo seja discreto e fluente. O padre escuta os segredos do indivíduo; coloca-se sob o juramento de manter em segredo tais testemunhos, sendo também incumbido de ministrar penitências compensatórias aos “pecados” confessados.

Grande parte dos conteúdos confessados relaciona-se a práticas sexuais e seu teor de abjeção, o que faz Foucault constatar que a experiência da sexualidade, no Ocidente, se dá por meio da elaboração de um discurso de produção de verdades, instituído inicialmente pela Igreja, mas posteriormente assumido pela Pedagogia, pelo Direito e finalmente pelas Ciências Médicas. Foucault percebe o homem como um “animal confidente”. O ato de dizer de si torna-se onipresente. Confessa-se nos lugares: “na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes”. Todos os conteúdos são confessáveis: “os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias”. Confessa-se com “a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito” e por fim, confessa-se privada ou publicamente, “aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros” (Foucault, 1999: 59).

O ato de dizer de si avança para a modernidade do século XIX. A confissão deixa de ser um ritual exclusivo da Igreja, secularizando-se e difundindo-se entre alunos e pedagogos, pais e filhos, doentes de corpo e de alma, marginais e suspeitos e médicos e policiais. Assume diversos modelos, como os interrogatórios, as consultas médicas, cartas e diários.

Nesse deslocamento do ritual confessional de seu lócus originário, a prática sofisticou-se ainda mais nos exames médicos e na área científica em geral por meio de tecnologias e modos de se “extorquir” uma verdade. O conteúdo sexual submeteu-se a uma classificação dos prazeres eróticos, constituindo um enorme acervo de confissões sobre deficiências, erros, ingenuidades, sintomas, desvios, distúrbios, entre outras evocações da prática sexual, passíveis de vínculos com distúrbios de caráter, crimes e índices de normalidade do corpo — tais classificações podem indicar como o poder nivela o indivíduo em um ideal de “normalidade”.

A medicina usa a confissão do doente para compreender o funcionamento do corpo; a psiquiatria e a psicanálise usam a confissão do angustiado como

modo de se constituir uma “ciência do sujeito”. Desse contexto para a contemporaneidade, desfazemos ainda mais os limites da confissão — ritual religioso e método investigativo — tornando-a ação corriqueira. Com a popularização de câmeras digitais, programas computacionais, meios de produção e captação de imagens — divulgadas em sites de relacionamento, por exemplo — a representação de si pela confissão deixou de vincular-se a um segredo, podendo ser vista e conhecida por qualquer um. Dispositivos de estetização, vigilância e representação de nossos corpos potencializam ainda mais nossa constante visibilidade ao olhar do outro, a uma constante “pose”, em que o dizer de si não passa necessariamente pela fala confessional, mas pela prova documental de que se fez algo, de que se esteve ali e com quem. Vivemos uma “hipertrofia do eu na cultura moderna” (Barcellos, 2002: s.p.). A prática confessional contemporânea dissolve a relação um-a-um que resguardava a revelação de um segredo. Um *selfie* ou uma confissão em rede provêm de um único sujeito para inumeráveis pessoas, sem garantia de reverberação. Parece que a confissão

(...) já está tão profundamente incorporada a nós que não a percebemos mais como efeito de um poder que nos coage; parece-nos, ao contrário, que a verdade, na região mais secreta de nós próprios, não “demanda” nada mais que revelar-se... (Foucault, 1999: 60).

2. O esquecimento e o manto vermelho

Diferentemente, Ana Teixeira busca restaurar o encontro um-a-um. Em uma confissão, o sacerdote determina penitências a serem cumpridas como compensação das faltas relatadas. Em uma consulta, espera-se um laudo técnico ou até mesmo uma suposição como resposta ao enunciado do sujeito confessor. Na situação urbana oferecida pela artista não se prevê julgamento, parecer ou penitência. Mesmo que interaja ou pergunte, há o silêncio no que respeita uma destinação da fala do outro.

O esquecimento do teor específico das confissões problematiza a função da artista como lugar de parada e permanência da mensagem emitida pelo outro. O idioma torna-se um problema na efetivação de um diálogo real. Embora tenha construído um estandarte “Escuto Histórias de Amor” no idioma de cada cidade-visita, até que ponto o diálogo entre os sujeitos foi potente? Como eles se deram? Outro aspecto a ser pensado é a cena pública da relação fala-escuta. O espaço da cena pode ser pensado como “não-lugar” (Augé, 1994), onde não haveria chance de construção de uma relação identitária e memorialista entre os sujeitos e o sítio. Diferentemente do confessor, em que tudo contribui para a concentração mental dos envolvidos, no espaço público, a relação fala/

escuta é paralela a inúmeros outros fatos, os quais podem distrair os interlocutores. Acreditamos que a cena pública e as dificuldades eventuais com o idioma tenham sido promotores do deliberado esquecimento, pela artista.

Ao fim do período de “reapresentações” da ação, Teixeira portava um manto de quase cinco metros de extensão. Qual o sentido dessa materialização de uma ação contínua, paralela ao ato de escutar histórias de amor? Para Walter Benjamin, é a capacidade do narrador em elaborar sínteses que permite a memorização do ouvinte. No entanto, a “distensão psíquica” é necessária ao processo de assimilação do conteúdo.

Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos — as atividades intimamente associadas ao tédio — já se extingüiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. (Benjamin, 1994: 205)

A partir do exposto, nos perguntamos sobre o esquecimento da artista. Isto porque, em se tecendo enquanto escuta e experimentando o “tédio” necessário à assimilação das diversas histórias, Ana Teixeira teria construído a situação ideal para converter-se na ouvinte que transmitiria os conteúdos apercebidos. A extensão do manto supostamente confirmaria o quanto ouviu, interagiu e se lembrou de cada uma das histórias contadas. O manto vermelho seria a contraprova do esquecimento. Seria ele, e não a artista, o real anteparo das palavras ditas pelo outro e que, em sua materialidade, consubstanciaria o “tecido” de tantos segredos de amor.

Considerações finais

“Escuto Histórias de Amor” pode ser um jogo de lembranças, falas, esquecimentos e silenciamentos. A cena pública e as eventuais dificuldades de compreensão da língua dificultariam a concentração dos interlocutores, contribuindo para o esquecimento da história confessada. Mas pensando com Foucault no homem como “animal confidente”, a necessidade de confessar e dizer de si suplanta diversos obstáculos e se instaura, em quaisquer lugares, com qualquer um, para além dos consultórios e dos templos religiosos. Diversos “não-lugares” estão repletos de “confessionários” informais e efêmeros, em que pequenos jogos de poder são instaurados a céu aberto. Podemos pensar que Ana Teixeira “esquece” o teor da confissão, (con)fiando um tecido vermelho

como elemento simbólico de escuta em sete anos de trânsito. A artista se pôs a construir uma lembrança material desse longo período de deslocamentos. O manto é, em si, um grande vestígio vermelho que atesta a nossa necessidade dos encontros, para confessarmos nossas ações, reações e inações na cena do "discurso amoroso". Objeto de acolhida, ao mesmo tempo em que a memória da paixão é tecida. Espécie de registro universal das componentes do amor: espera, distúrbios de comunicação, esquecimento. Língua — vermelha como o órgão, potente como o idioma — o manto pode ser pensado como "língua" construída no entre-dois.

Em depoimentos informais, Ana Teixeira diz de si como "Penélope". No mito, Penélope constrói a mortalha de Laerte durante o dia e a desfaz à noite, para ganhar tempo, esperando por Ulisses. Pensamos que essa analogia é relativa: Ana-Penélope só se visualiza durante a espera do interlocutor ou quando tece o manto, na escuta. No entanto, quando a artista desfaz sua mortalha? Talvez não seja no desfazimento do tricô, mas na deliberação de esquecer o que ouviu nas confissões.

Referências

Ana Teixeira (2014) [Consult. 2008-05-29]

Disponível em: www.anateixeira.com

Augé, Marc. (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus. ISBN 85-308-0291-8

Barcellos, José Carlos. (2002). *Julien Green: espaço autobiográfico e fé cristã*. [Consult. 2008-05-29] Disponível em: www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2002/

Comunicacoes/Barcellos%Jose%Carlos.doc Benjamin, Walter. (1936); (1994). "O

narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In.: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, p.197-221. ISBN 85-7316-191-4

Foucault, Michel. (1976); (1999). *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal. ISBN 978-85-775-3294-0

Dios como experiencia de luz en la obra de Mapi Rivera

God as an experience of light in the work of Mapi Rivera

MARÍA BETRÁN TORNER*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*España, artista visual. Doctora en Bellas Artes por la UCM. Universidad Complutense de Madrid. Profesora de Dibujo de Institutos de Educación Secundaria de Aragón (España).

AFILIAÇÃO: Artista independente. E-mail: mbtorner@hotmail.com

Resumen: Este artículo se basa en *Anuntius*, un proyecto de carácter religioso y teológico realizado por Mapi Rivera en el 2006, y en el que esta artista parte de las homologías entre religiones respecto al acontecimiento cristiano de la Anunciación. Un tema, el de la Anunciación, que Mapi entiende no solo como hecho histórico, sino también como suceso simbólico que vive como acontecimiento interior.

Palabras-clave: iconografía religiosa / anunciación / luz / arte contemporáneo / simbología.

Abstract: *This article is based on Anuntius, a project of religious and theological nature carried out by Mapi Rivera in 2006, who starts on the homologies between religions with respect to the Annunciation, a Christian event. A theme, the Annunciation, which Mapi understands not only as historical fact, but also as symbolic event, that lives like interior event.*

Keywords: *religious iconography / annunciation / light / contemporary art / symbology.*

Introducción

El principal motivo por el que se ha escogido el proyecto *Anuntius* para este artículo estriba en el carácter innovador con el que Mapi Rivera trata el acontecimiento cristiano de la Anunciación, pues Mapi utiliza su cuerpo y unos pocos elementos

tradicionales que mantiene intactos, para simplificar dicha iconografía y mostrar la esencia del tema. Y en *Anuntius* se pueden observar analogías con *The Passions*, un proyecto de Bill Viola compuesto de trece vídeo instalaciones en las que artista vuelve reiteradamente al estudio de los maestros antiguos, para a continuación grabar a los actores interpretando unos determinados sentimientos, y que al igual que los cuadros en los que se inspira, son obras realistas y mudas, aunque en movimiento. Es decir, que ambos artistas se basan en nuestro imaginario cultural para explorar las funciones espirituales del arte antiguo, de las que observan subyacen emociones reconocibles en la propia existencia y sentimientos humanos.

1. *Anuntius*, cuerpo y luz

Anuntius es pues un proyecto de carácter religioso y teológico, que Mapi Rivera realiza en 2006 inspirándose en las homologías entre religiones respecto al acontecimiento cristiano de la Anunciación, y que plantea a través de su cuerpo y de unos pocos elementos tradicionales que mantiene intactos, simplificando así dicha iconografía para mostrar la esencia del tema.

La artista propone aquí la interpretación de este encuentro, del misterio de la concepción de María que entiende como engendramiento de luz, y que trata por medio de unas escenificaciones basadas en la tradición artística europea de la que bebe. Una experiencia de luz, que aunque fundamentada en las tradiciones orientales y cristianas, será resuelta con medios contemporáneos (fotos, cajas de luz y videos), aspecto este que vincula este proyecto con el anteriormente comentado de Bill Viola *The Passions*, pues como él lo hiciera, también Mapi toma el referente de la iconografía religiosa para interpretarla desde una visión actual, y con un lenguaje semejante al del artista.

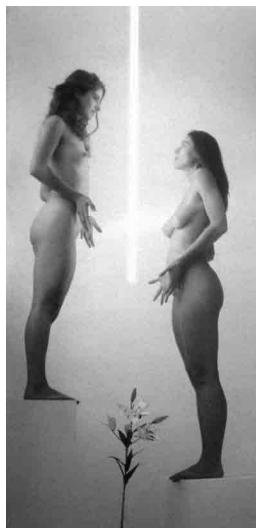
También sus escenas se hallan en diálogo con la pintura del *Trecento* y el *Quattrocento*, épocas de la historia de la cultura europea que han dedicado grandes esfuerzos artísticos en visualizar este motivo, además de los siglos XIV hasta mediados del siglo XVI en Italia, momentos estos destacados en la elaboración plástica de la Anunciación, y que funcionan como contrapunto a las escenas propuestas por Mapi Rivera en *Anuntius*, en las que sitúa dos cuerpos desnudos, el de ella y el de su colaboradora, que hará de ángel, ambos separados a la vez que unidos por un hilo de fluorescencia, y acompañados de unos determinados motivos o elementos que considera esenciales en las representaciones tradicionales.

Entre los elementos a destacar en *Anuntius* se puede citar el fondo de oro, que en las Anunciaciones del Trecento ayudaba a situar la escena del encuentro entre el ángel y la Virgen en un espacio sagrado, indefinido y atemporal, y que Mapi Rivera plantea con la neutralidad de un fondo clarooscuro en el que ubica a las dos protagonistas y el suceso.



Figura 1 · Anunciación de Francesco del Cossa (1470).

Figura 2 · Mapi Rivera, *Stamen auri II*.
Fotografía de Ramón Casanova, sobre caja de luz, 70 x 35 cm (2006).



Otro motivo, o figura, que la artista toma de la iconografía religiosa tradicional es el ángel, con el que alude al desdoblamiento del propio ser en “otro”, y al despertar de la vida interior. De ahí escenas como *Stamen auri I, II, III*, en las que aparecen dos cuerpos separados a la vez que unidos por un “hilo de luz”, símbolo que enlaza con el elemento iconográfico de la columna presente en obras como la de la *Anunciación* de Francesco del Cossa (1470), en la que una columna situada en el eje visual liga a las dos figuras, la del ángel y la de la Virgen, funcionando como centro de la composición, además de cómo símbolo de identificación con Cristo o la Virgen (Figura 1, Figura 2).

Un símbolo de luz “divina”, que Mapi Rivera muestra también a través de hilos de fluorescencia circulares que en escenas *Fructus ventris tui* recorren su cuerpo (Figura 3).

En mi vivencia de la Anunciación, mi ser se encuentra dilatado y abierto, al mismo tiempo que la luz se abre para mi visión, llena todo el espacio en diminutas partículas, difuminando cualquier entorno. Yo soy fuente de esta luz, pero es que ella es mi origen [...] (Eco, 2006: 92).

El jarrón de flores es otro de los elementos frecuentemente representado en la iconografía tradicional, y que la artista mantiene intacto en *Anuntius*, donde unas flores blancas de lis, símbolo de pureza y virginidad, ayudan a situar y conectar sus escenas con la tradición iconográfica de la Anunciación.

La gestualidad y la comunicación entre el ángel y María es planteada por Mapi

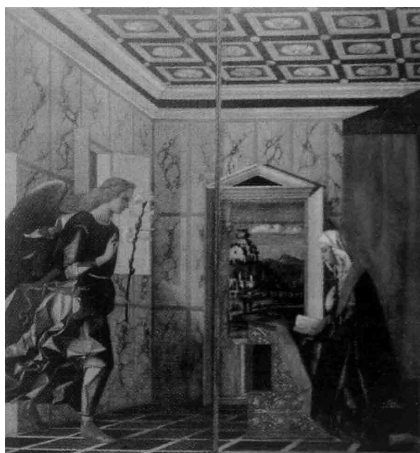


Figura 3 · Mapi Rivera, *Fructus ventris tui* Fotografía de Ramón Casanova, sobre caja de luz, 50 x 50 cm (2006).

Figura 4 · *Anunciación* de Giovanni Bellini (1500).

Figura 5 · Mapi Rivera, *Fiat mihi*. Fotografía de Ramón Casanova sobre caja de luz, 70 x 150 cm (2006).

Figura 6 · Mapi Rivera, "... caro factum est I, II". Fotografía de Ramón Casanova sobre caja de luz, 70 x 70 cm (2006).

en busca de un diálogo entre los dos cuerpos, tal y como se evidencia en la escena de *Fiat mihi*, en la que el ángel parece emerger desde la izquierda, con los brazos extendidos y con la flor blanca en la mano, como entrada impetuosa semejante a la propuesta por Giovanni Bellini en su *Anunciación*, de 1500 (Figura 4 y Figura 5).

También citar el cubo blanco con el que Mapi alude al espacio o habitación de María, elemento este sobre el que se encuentra situada, y que se halla en relación con dos anunciaciones realizadas por Fra Angélico, una en San Giovanni Valdano (1430-1433), y la otra en corton (1433-1434).

Y por último comentar que si bien la desnudez constituye la ruptura iconográfica más intensa de este proyecto, en las escenas de “... *caro factum est I, II*”, tanto Mapi como el ángel aparecen cubiertas por un determinado vestuario (la artista envuelta en un manto azul y el Ángel en uno dorado), que dota a los cuerpos de una dramatización y teatralidad ausente en las imágenes anteriores, y con los que esta artista buscaba hacer una interpretación barroca del tema de la Anunciación, que entiende no sólo como hecho histórico, sino también como suceso simbólico que vive como acontecimiento interior, y es aquí donde se sitúa el proyecto *Anuntius*, construido a partir de las homologías existentes entre tradiciones religiosas diversas, entre las orientales y el cristianismo (Figura 6).

Este encuentro con el cuerpo de luz se podría entender como expresión próxima a la mística sufi de raíz platónica, tal y como sugiere Victoria Cirlot en el catálogo de “Anuntius”, realizado con motivo de la Beca Ramón Acín que Mapi Rivera gana en el 2006.

Yo soy fuente de esta luz, pero sé que ella es mi origen; por eso me atravieso a mi misma como si naciera a través de esta fuente de luz y, mientras traspaso esta vulva originaria, mi cuerpo se deshace y se diluye en un gran mar de luz, de partículas infinitas de las que paso a formar parte. (Eco, 2006: 92)

Conclusión

Mapi Rivera entiende pues la Anunciación, no solo como hecho histórico, sino también como suceso simbólico que vive como acontecimiento interior, y es aquí donde se sitúa el proyecto *Anuntius*, construido a partir de las homologías existentes entre las tradiciones religiosas diversas, entre las orientales y el cristianismo.

Referencias

Rivera, Mapi (2004) “Fragmentos ‘anuntius’ del poemario *ilaluzesdeamor*”, en Victoria Cirlot y Mapi Rivera (ed.), *Mapi Rivera*. ISBN: 84-95005-77-8

Rivera, Mapi. Archivo de imagen. [Consult. 2010-

02-6] <URL: <http://www.mapirivera.com/>
Walsh, J (2004) “Emociones en tiempos extremos”, en Walsh, J. (coords.), *Las pasiones / Bill Viola* [Catálogo de exposición], Fundación La Caixa, Barcelona.

José Silveira D'Ávila entre céus e infernos

*Jose Silveira D'Ávila between
heaven and hell*

SANDRA MAKOWIECKY*

Artigo completo submetido a 6 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Brasil. Professora e pesquisadora, programa de pós-graduação e crítica de arte. Licenciatura em Educação Artística Habilitação Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, especialização em Arte — Educação pela UDESC; Mestrado em Gestão do Desenvolvimento e Cooperação Internacional pela Universidade Moderna de Lisboa e Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Av. Madre Benvenuta, 1907, Itacorubi, Florianópolis / SC. CEP: 88035-901, Brasil. E-mail: Sandra.makowiecky@gmail.com

Resumo: O objetivo deste texto é apresentar em breves notas uma leitura de parcela da obra de José Silveira D'Ávila, enfatizando sua formação clássica, sua erudição e presença de religiosidade católica, dando vida a mundos fantásticos, povoados de santos e demônios, imagens de céus e infernos, como realidades palpáveis que interferem no cotidiano de cada um.

Palavras-chave: José Silveira D'Ávila / Céus e infernos / Deus.

Abstract: *The purpose of this paper is to present in brief notes a reading of a portion of José Silveira D'Ávila's work, emphasizing his classical formation, his erudition and presence of Catholic religiosity giving life to fantasy worlds, populated by saints and demons, images of heaven and hell, as tangible realities that affect the daily lives of each one.*

Keywords: *José Silveira D'Ávila / Heaven and Hell / God.*

Introdução: os clássicos que não são lidos

Hoje, nem sempre os clássicos são lidos, nos diz *Adauto Novaes* (2008: s.p). Para o autor, política, obras de arte e obras de pensamento, antes admiradas, tornam-se coisas indiferentes e as duas maiores invenções da humanidade — o

passado e o futuro, como escreve o poeta — desaparecem, dando lugar a um presente eterno e sem memória. Luiz Marques (2008), em “*A Fábrica do anti-go*”, desenvolve um raciocínio que por analogia, pode ser aplicado a este trabalho: podemos dizer que há muita coisa entre passado e presente e entre tradição clássica e a obra de José Silveira D’Ávila, se entendermos que esses artistas e processos históricos não seriam inteligíveis se desligados de suas referências à Antiguidade, a partir da qual se movem. Tal é o significado da noção de tradição clássica, esse tecido de referências comemoradas que possibilitou à história da arte e das letras se constituir como um tenso diálogo entre passado e presente. Como diz Giulio Carlo Argan, é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. Talvez possamos aqui desenvolver uma ideia tão cara à Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, descrita por Agamben, em *Ninfas*:

A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram (Agamben, 2012: 63).

Queremos então unir dois assuntos: Deus e religião e a obra de José Silveira D’Ávila, artista nascido em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, em 1924 e falecido no Rio de Janeiro em 1985. Foi pintor, desenhista e gravador. Frequentou por oito anos a Escola Nacional de Belas Artes com bolsa concedida pelo governo do Estado de Santa Catarina, onde ingressou ainda adolescente, com 19 anos, em 1945. Alcançou várias premiações importantes na Escola Nacional de Belas Artes como Medalha de Ouro em pintura e medalha de bronze em escultura. Em 1951 recebeu o prêmio de viagem ao estrangeiro. Com este prêmio, permaneceu por três anos na Europa fazendo cursos de aperfeiçoamento. No salão Nacional de arte Moderna, no qual participou em diversas versões, recebeu certificado de isenção do júri em 1958 com prêmio de viagem ao país e prêmio de viagem ao estrangeiro em 1965. Em 1979 volta a residir em Florianópolis onde apresenta no MASC, em 1980, uma retrospectiva de sua obra. Como divulgador das artes, ajudou a criar a Associação Brasileira de Arte Sacra, Escolinha de Arte do Brasil, Associação de Artistas Plásticos Contemporâneos — ARCO. Foi criador e primeiro presidente da Associação Brasileira de Artesãos — ABA, no Rio, criador das oficinas de Arte do Museu de Arte de Santa Catarina e diretor do Museu, de abril de 1981 a 15 de agosto de 1983. É considerado um dos pioneiros da serigrafia no Brasil. Foi um estudioso do vidro de

arte, trabalhando com várias fábricas cariocas e paulistas, tendo forte ligação com o artesanato e preocupação com a arte e indústria. Era sem dúvida, erudito e culto, conhecedor da história da arte e incansável pesquisador de técnicas. Foi um dos pioneiros do *Silk-Screen* no Brasil e estudou arte e artesanato de 21 países. Mas talvez seja essa faceta, entre arte e indústria, entre artista e artesão que o condenou a um leve esquecimento, se comparado com outros expoentes de sua época. Aliado a estes fatos, constatou-se que poucos textos mencionam José Silveira D'Ávila. Em livros, quase nada. Entretanto, sua produção foi grande e apresenta uma obra que merece ser registrada. Talvez ler sua obra como ler um clássico e perceber nele que a contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e como diz Agamben (2012), a contemporaneidade é uma "*revenant*", você projeta uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. A imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas (Didi—Huberman, 2006). O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra. Em *O vestígio da arte*, Jean-Luc Nancy (2012) lança a pergunta: o que é próprio da arte não corresponde ao que resta e persiste, sendo que ela manifesta melhor sua natureza quando se converte em vestígio de si mesma, tornando-se presença que permanece quando tudo está passado? O que persiste em D'Ávila?

1. José Silveira D'Ávila entre céus e infernos

Em D'Ávila, persiste a figura de Deus e da arte religiosa. Entendemos por Deus, um ente infinito e existente por si mesmo; a causa necessária e fim último de tudo que existe. Na teologia cristã, ente tríplice e uno, infinitamente perfeito, criador e regulador do universo. Cada uma das pessoas da trindade cristã: Deus Padre, Deus Filho e Deus Espírito Santo. Tantas vezes representado em obras de arte, a imagem de Deus pouco aparece na contemporaneidade. Na ilha de Santa Catarina, onde está edificada a cidade de Florianópolis, capital do Estado, há uma palpável influência açoriana, cuja herança cultural legada pelos açorianos é permeada por dois fatores determinantes: a relação com o mar, pela pesca, como instrumento de vida e morte e a religiosidade profunda, um cristianismo fundamentalista católico, algo próximo das crenças medievais, dando vida à uns mundos fantásticos, povoados de santos e demônios, onde a magia e bruxaria são realidades palpáveis e interferem no cotidiano de cada um, especialmente nas localidades afastadas do centro da cidade, as antigas freguesias. A influência do fantástico, esse fantástico palpável, quase real, tem sido presente sobre as artes plásticas catarinenses originadas na ilha, com resultados



Figura 1 · José Silveira D'Ávila. "Ascensão ao senhor". Óleo sobre Tela. Catálogo da Exposição Pinturas-Desenhos-Vidros. MASC, 02 a 17 de junho de 1980.

Figura 2 · José Silveira D'Ávila. "Renovação". 1963. Acrílica sobre papel. 32 x 40 cm. Florianópolis. Museu de Arte de Santa Catarina.

Figura 3 · José Silveira D'Ávila. "Natividade". 1974-8. 50 x 60 cm. Print e melanina. Catálogo da exposição realizada no MASC em 09 de março a 02 de abril de 1989.

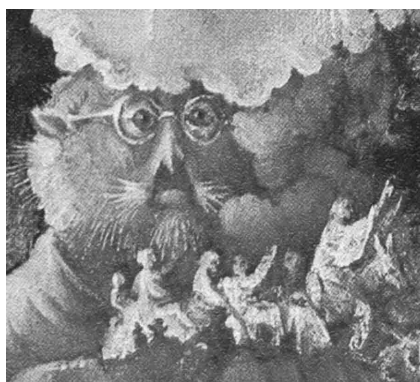


Figura 4 · José Silveira D'Ávila "Apresentação de Santo Antônio". 1963/73. Print e melanina, detalhe, 32 x 40 cm. Catálogo da exposição realizada no MASC em 1989.

Figura 5 · José Silveira D'Ávila. Detalhe de "Ascensão ao senhor. Óleo s/ Tela". Catálogo da Exposição Pinturas-Desenhos-Vidros. MASC,02 a 17 de junho de 1980.



Figura 6 · José Silveira D'Ávila. Detalhe de "Ascensão ao senhor. Óleo sobre Tela". Catálogo da Exposição Pinturas-Desenhos-Vidros. MASC,02 a 17 de junho.

Figura 7 · José Silveira D'Ávila. Detalhe de "Natividade". 1974-8. 50 x 60 cm. Print e melanina. Catálogo da exposição realizada no MASC em 09 de março a 02 de abril de 1989.

qualitativamente variáveis. O universo artístico e fantástico que permeava as relações sociais do povo açoriano da ilha de Santa Catarina, tornando-se um agente passivo e ativo do mítico mundo dessas populações da beira-mar com seus mistérios anímicos, povoados de lobisomens, bruxas, demônios e boitatás ainda é presente. Entretanto, existe outro lado do catolicismo açoriano que é pouco visto e estudado e muito presente na obra de D'Ávila. Semelhanças com a linguagem barroca são muito perceptíveis em sua obra. Nelas, parece que o desejo de integração dos processos de arte e vida inclui a dimensão histórica e cultural que lhe confere uma certa atemporalidade, ou interpenetração de

épocas, seja em temas, seja em formas. Parte da experiência do informalismo de manchas gestuais lançadas no suporte e depois evolui para figurações diminutas onde se contrasta a largueza do gesto inicial com um virtuosismo miniaturista. Sua obra foi ampla e bem ousada na pintura, onde a mistura de tempos é perceptível. Em seus trabalhos, a pincelada, a aguada e as manchas estão entre as principais características. De modo geral, transita entre o borrão e a forma definida, surgindo entre elas um mundo imaginário, de seres fantásticos, vegetais e animais singulares, e uma intercomunicação de percursos medievais ou barrocos, revelados por suas filiações históricas e culturais. Seus desenhos e pinturas fantásticas retratam profunda religiosidade no catolicismo açoriano da Ilha de Santa Catarina, de luzes e sombras, anjos e demônios, e também das vivências cultas, do pesquisador e conhecedor de materiais e história da arte.

Foi embebido desde cedo, no vivido catolicismo herdado de colonos açorianos, colorido forte e medieval. Este fantástico mundo de trevas e luz, céus e infernos, anjos e demônios, na eterna luta entre o bem e o mal, entrou-lhe na alma, e na obra, junto com o leite e as histórias maternas (Racz, 1989).

As obras de José Silveira D'ávila que iremos apresentar neste artigo podem ser relacionadas à estética barroca, bem como à religiosidade através da presença de elementos alegóricos, a essência do movimento, o excesso, teatralização, imagens de anjos e demônios, espaços infinitos, entidades inominadas e misteriosas (Figura 1, Figura 2, Figura 3 e Figura 4). A aproximação dos detalhes nos leva à infinidade do movimento barroco onde o acúmulo pictórico nos faz perder a referência central. São vários acontecimentos ocorrendo ao mesmo tempo, realiza uma pintura polifocal, formando palcos diversos (Figura 5, Figura 6). Em apenas dois detalhes da obra “Ascensão ao senhor” (Figura 1), podemos perceber tais palcos diversos. O mesmo se repete nas outras obras (Figura 7, Figura 8), onde a visão possibilita múltiplos acontecimentos. Na Figura 7 vemos os três reis magos, em detalhe, entregando presentes para menino Jesus. Na Figura 8 vemos provavelmente a imagem de São Jorge e o dragão. Percebemos também a ênfase sobre a luz e a cor, o desprezo pelo equilíbrio simples, a preferência por composições complicadas, com o intuito de seduzir e convencer o espectador através do apelo às emoções. Outras características do barroco podem ser arroladas como uma presença abstrata de figuras e cenas alegóricas na composição, atribuindo ao mundo fantástico, ao movimento e ao esplendor teatral, uma forma de aproximação do espectador com o mundo celestial. Em “Renovação” (Figura 4), podemos perceber nos detalhes (Figura 9 e Figura 10), a divisão da tela em dois planos, o terrestre e o celeste. Existe a vontade de impressionar,



Figura 8 · José Silveira D'Ávila Detalhe de "Apresentação de Santo Antônio". 1963/73. Print e melanina, detalhe, 32 x 40 cm. Catálogo da exposição realizada no MASC em 1989.

Figura 9 · José Silveira D'Ávila. Detalhe de "Renovação". 1963. Acrílica sobre papel. 32 x 40 cm. Florianópolis. Museu de Arte de Santa Catarina.

Figura 10 · José Silveira D'Ávila. Detalhe de "Renovação". 1963. Acrílica sobre papel. 32 x 40 cm. Florianópolis. Museu de Arte de Santa Catarina.

apelar para afetividade e imaginação, intensidade dramática, a importância da superposição decorativa e o gosto pelo insólito e pelo singular (Tirapeli, 2005). Nisto, caracteriza-se “por uma cultura barroca que permite percepções múltiplas, uma multiplicação dos significados, uma explosão das alegorias” (Agnolin, 2005: 175). Os detalhes nas obras citadas de D’Ávila impressionam. O artista se utiliza da aparência na apresentação de cenas que propõem dizer algo, que sugerem teatralidade. Nisto, o aspecto teatral nos apresenta como cenário em que somos espectadores, protagonistas e figurantes, ou seja, parte de um todo que são relevantes na construção e encenação da imagem. Cria uma ilusão, um *trompe l’oeil*.

No lar, como nas escolas onde estudei, a minha espiritualidade unida ao ambiente cultural tinham uma harmonia que não era desmentida pela beleza natural da ilha, nos idos de 1924 a 1940. No portal da capela do Santíssimo, na Catedral Metropolitana, onde fui coroinha, estava pintada uma frase que sempre me animou nas adversidades: Laudate Domine Laetitia — Amaí ao senhor na alegria. [...] Alegria, para mim, tem sempre um gostinho de Florianópolis (D’Ávila, 1981).

Na pintura de José Silveira D’Ávila o que vai impressionar o espectador é o jogo de acúmulos e de luz, que concerne à narrativa de palimpsesto de sonhos e de desejo, um apelo aos sentidos. Retoma a apresentação de um cenário, passagem ou estado de acontecimento. E a arte religiosa cristã utilizou-se de alegorias antes mesmo da arte barroca, que foi empregada com maior intensidade. Com as obras de arte que abordam a temática de anjos e demônios, Deus, Cristo, santos, é possível estabelecer relações entre as imagens alegóricas encontradas ao longo da história da arte, reforçando a universalidade de sua simbologia.

Conclusão

Entre anjos e demônios, entre céus e infernos, supomos que a obra do artista nos remete ao limbo ou purgatório e ou à presença de ambos em um mesmo cenário. O pintor D’Ávila reafirma um olhar cristão por meio do título de suas obras e da presença de encenações, arabescos e ornamentos religiosos, bem como de seres metamorfoseados. Destaca-se em sua obra, a transcendência e o clima fantástico. As partes se repetem sem sua estrutura e função, varias cenas aparecem em uma só, em que cada parte narra uma história, contudo possuem diferenciação entre corpos. Na obra de D’Ávila, vimos este catolicismo revivido e misturado com as histórias dos açorianos, reforçando um lado religioso que relutamos em prestar atenção.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2012). *Ninfas*. São Paulo: Hedra.
- Agnolin, A. (2005) "Política barroca: a arte da dissimulação." In: Tirapeli, P. *Arte sacra: barroco memória viva*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP.
- D'Ávila (1981). "Inquieto e disposto à luta. Entrevista feita por Carlos Augusto Feldmann." *Jornal A Gazeta*. Florianópolis, 18 de setembro.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A.
- Marques, Luiz (org). (2008). "A Fábrica do Antigo." In: *Apresentação*. Campinas, Editora da Unicamp. Pp. 11-23.
- Nancy, Jean— Luc (2012). "O vestígio da arte." In: Huchet, Stéphane (org). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Pp. 289-306.
- Novaes, Adauto (2008). "Herança sem testamento?" In: Novaes, Adauto (org.). *Mutações. Ensaios sobre as novas configurações do mundo*. SESC/ SP. Rio de Janeiro: Agir, s.p.
- Racz, Georges. (1989) *Homenagem a José Silveira D'Ávila*. Catálogo da exposição. Museu de Arte de Santa Catarina. Março a abril de 1989.
- Tirapelli, Percival (2005) *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva — 2ªed*. São Paulo: Editora da UNESP.

2. Artigos originais por convite
Original articles by invitation

Do Céu aos Céus: Rui Macedo

*From heaven to heavens:
Rui Macedo*

MARGARIDA P. PRIETO*

Artigo completo recebido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Par académico da Estúdio. Artista visual e coordenadora da licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Membro do CIEBA.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

Resumo: Este artigo incide sobre o trabalho pictórico de Rui Macedo, nomeadamente a série que representa céus para, a partir da sua análise, convocar as práticas criativas de comunicação do Homem com o(s) seu(s) Deus(es).

Palavras-chave: pintura / céus / ecrã / Deus.

Abstract: *A series of paintings about the sky by the author Rui Macedo is the example taken in this article to speak about God in relation to Human kind and creativity.*

Keywords: *painting / sky / screen / God.*

Introdução

A pretexto do tema «Deus» e da sua relação com as artes visuais, nomeadamente com a pintura, apresenta-se um conjunto de obras realizadas por Rui Macedo (Évora, 1975) na primeira década deste século, cuja temática é o céu. Do céu, como espaço divino, aos céus da pintura de paisagens, é traçado um caminho, que se quer esclarecedor, sobre a importância e consequências da relação entre Deus e os Homens.

O artista português Rui Macedo tem formação académica em Pintura e, frequente o Doutoramento na mesma área da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Desde 2000 tem realizado exposições em território

nacional e internacional, dedicando-se em exclusivo à pintura numa relação de instalação em espaços de carácter museológico.

1. Do céu aos céus

Pensar «Deus» é evocar a necessária e imprescindível relação que a Humanidade estabelece com o Mundo, na sua origem.

«Deus» é o incompreensível, o imensurável, o infinitamente longínquo e inacessível do Mundo. «Deus» é a instância outra (divina) na qual se projectam os desejos, as ambições e as expectativas. «Deus» é a expressão pela qual cada Homem abre a possibilidade de se exceder, ou seja, «Deus» é o modo como, em cada expectativa, se pode exceder a expectativa.

Neste sentido, e enquanto relação com o Mundo, é através de «Deus» que o Homem se humaniza e civiliza, que progride em direcção a um ideal implicado no próprio conceito de Humanidade. O Homem é mais humano porque existe(m) Deus(es). Não se trata, pois, de uma separação efectiva entre Deus e Homem — justamente, «Deus» é uma criação humana — onde se opõem, entre outras, as clássicas dicotomias divino/humano, céu/terra, religioso/profano. Pelo contrário, «Deus» implica uma convergência em direcção à confiança imprescindível no outro, confiança que tem no seu horizonte, como fundamento e consequência, o tornar-se exemplo de Humanidade, de se exceder para «melhor» no sentido que o termo assume enquanto potência. A palavra «fé» contém, de resto e na sua origem, esta potência do Homem: ter fé é ter confiança no outro (Nancy, 2009: 28), é acreditar que a Humanidade pode exceder-se (sempre).

Se se tomar, como exemplo, as três religiões monoteístas, esta fé no outro é expressa, para os judeus, por um Deus que conhece a justa dimensão de cada um naquilo que mais profunda e fundamentalmente individua, singulariza e abre à possibilidade de relação com os outros e o mundo. Para os islamitas, Deus é Misericordioso, aquele que reconhece a pequenez e fragilidade dos homens e, simultaneamente, lhes dá a oportunidade de se elevarem e dignificarem. Para os cristãos, Deus é expressão do Amor como aquilo que o outro tem de próprio e absolutamente único, aquilo que o leva a ser amado (Nancy, 2009: 25-26).

Para estabelecer uma relação com Deus, o imaginário humano colocou-o no Céu. O Céu é, pois, um lugar que se assume como o de todos os lugares. É um lugar plural, passando a sua terminologia a ser, também, plural: os Céus. E este plural desenvolveu uma imagética própria, literalmente, hierarquizando a sua representação pictórica em planos celestes, separados e justapostos, que relevam do mais elevado dos céus. Por outro lado, «os céus» — sublinha-se o plural — é uma expressão empregue para descrever as representações da

atmosfera na Pintura. Termo que veio em substituição de outro, mais antigo: «os longes» (por oposição aos «pertos») e que denominou o que se representava no fundo, no último plano da composição pictórica, aquele, mais afastado do plano primeiro que, por sua vez, seria o mais aproximado, em termos de escala de representação, ao observador e ao real. Esta denominação é de ordem simbólica e mostra como a linguagem persegue o imaginário que irrompe daquele céu plural e estratificado.

É, a meu ver, pela observação dos céus pintados nas composições de vocação paisagística que se torna, paradoxalmente, mais acessível a compreensão do conceito de ubiquidade, inerente ao lugar que é todos os lugares — porque Deus está em toda a parte ao mesmo tempo. As representações do azul sem fundo, das nuvens, das trovoadas, do nascer e do desvanecer da luz oferecida pelos astros, conduzem o olhar em direção ao horizonte pictórico — ficcional por definição e, quase sempre marcado pela linha de terra —, rumo ao infinitamente distante, à amplidão imensurável. Pela representação destes fenómenos atmosféricos potencia-se um imaginário que carrega as imagens pintadas com sugestões — sugestões da potência que é esse Deus enquanto *natura naturans*, quer dizer, como força que faz nascer e morrer. Precisamente, este termo latino remete para a época em que a Natureza era tida como a espantosa manifestação do poder divino. São os artistas visuais que, por sua vez, garantem visibilidade a este imaginário nascido da observação das manifestações da natureza (onde se inclui o céu), convertendo as imagens mentais em imagens da percepção através do seu fazer pintura. Este fazer é da ordem da *natura naturans*, tornando a pintura *natura naturata*, ou seja, a pintura enquanto coisa feita, *factum est*, expressão dessa força implicada no fazer da obra.

2. Uma análise sobre as relações arcaicas entre o Homem e o Céu

Em termos simbólicos, o Céu é uma abertura: espaço de comunicação e nomeação que põe em relação e contacto os Homens e o(s) seus Deus(es). Torna-se veículo das mensagens divinas tendo, como intermediários, os adivinhos que o olham como uma tela de comunicação entre o visível e o invisível. O céu, como espaço mágico da adivinhação, é o ecrã primitivo. É espaço de interpretação que deriva de um exame ao visível e ao real. É espaço de nomeação, na medida em que confere existência linguística: as relações mais arcaicas entre imagem e linguagem articulam sempre a palavra com o céu. «A linguagem é um segredo que contém em si, mas à superfície, as marcas decifráveis daquilo que pretende significar. É a um tempo revelação subterrânea e revelação que a pouco e pouco se estabelece numa claridade ascendente» (Foucault, 1966:91). O trabalho

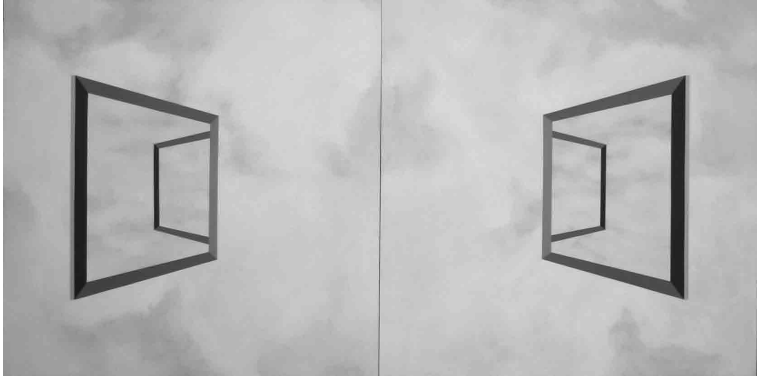


Figura 1 · Rui Macedo, 2004, *Paisagem celestial*, óleo s/ tela, 140 x 175 cm. Fotografia cedida pelo pintor.

Figura 2 · Rui Macedo, 2006, *Do Géneros da Pintura: paisagem*, óleo s/ tela, 195 x 390 cm. Fotografia cedida pelo pintor.

do adivinho é observar os acontecimentos do espaço celeste, como o voo dos pássaros e o movimento das estrelas, e interpretar essas manifestações visíveis como expressão do invisível. O estatuto particular dos adivinhos revém do monopólio dos códigos que permitem decifrar e traduzir as mensagens do plano do invisível para o do visível. Justamente, o(s) Deus(es) não se expressa(m) num idioma diferente do dos homens; (apenas) recorre(m) a formulas encriptadas, às quais só os adivinhos acedem como seus (únicos) tradutores, a partir de um raciocínio por analogia, de onde retiram as suas considerações. «Considerar» é um termo cuja raiz é comum aos termos «legível» e «visível». Deriva do latino «*considerare*» que se divide em «*cum*» e «*sideris*» que, no plural, designa as estrelas em constelação no espaço celestial.

Contudo, como espaço observável, o céu está abandonado pelo(s) deus(es) e, por isso, é tornado propriedade dos homens, produto do seu olhar e território de exercício (Christin, 1995: 226). Assume-se, assim, como superfície de planificação, plataforma de raciocínio: torna-se a base estrutural da astronomia, da geometria e da cartografia, mostrando-se como superfície de inteligibilidade que serve para a compreensão do mundo. «Céu» torna-se um conceito de apropriação abstracta do mundo e, também, um limite, na medida em que estabelece um vínculo com a actividade imaginada que se encontra «para lá» de si e, nesta passagem (entre planos ou estratificações celestiais), oferece-se como superfície mágica e *medium* para as mudanças ou transformações entre a vida e a morte.

3. Dos aviões de papel sobre céus sem fim

Na pintura, a transparência infinita do céu é sugerida com a aplicação de velaturas de azul (ou azuis). Esta percepção (dos vários planos de representação e do vazio que os distingue e separa) acontece porque o sistema de percepção humano tem necessidade de atribuir sentido ao que percepçiona com base na sua experiência vivencial do tempo e do espaço numa relação de afinidade com o real (uma necessidade que é prioritária). Justamente, em termos científicos, o azul do céu atmosférico é a reacção do sistema visual humano à luz que é difractada enquanto passa por um *medium* transparente ou translúcido (como é o caso da atmosfera). Em vez de ser absorvida, a energia desta luz erradia e choca com as pequenas partículas de matéria constituintes da densidade do ar. Assim, o dia é luminoso porque há difracção da luz do sol na atmosfera. Sem atmosfera o céu seria tão escuro como é na lua. Por isso, a cor azul é uma consequência directa dos comprimentos de onda mais curtos que são os que mais se espriam contra as partículas de matéria e predominam na luz que nos chega do céu, tornando-o celeste (Bruce, 1996: 5).



Figura 3 · Rui Macedo, 2007, Æolian, óleo s/ tela, 130 x 162 cm. Fotografia cedida pelo pintor.

Figura 4 · Rui Macedo, 2007, Æolian #3, óleo s/ tela, 160 x 150 cm. Fotografia cedida pelo pintor.

Os céus celestes de Rui Macedo conjugam a representação rigorosa de, por exemplo, miras (Figura 1) que, assim convertem a superfície pictórica num ecrã de projecção ou fazem do suporte rectangular o enquadramento do dispositivo de visualização do real remetendo, de imediato, para os instrumentos científicos e tecnológicos cuja função escópica permite o Homem ver melhor: ver mais longe (telescópio), ver mais perto (microscópio), ver mais dentro (estetoscópio). Perante estas pinturas, o olhar do observador repete o deslumbre de origem: continua ca(p)tivo pelo espaço celeste considerando-o representação de uma composição criada por Deus. As consequências desta contemplação derivam de dois modos distintos: *olhar* e *ver*. No idioma português, estes verbos podem ser usados como sinónimos mas, em rigor, têm acções diferentes. *Olhar* é um observar atento da ordem da contemplação onde o exercer do sentido da visão é estático e procura um prazer estético. *Ver* é usar o sistema visual para compreender o visível que se estabelece como real, implica transitividade na medida em que retira conclusões da coisa observada: *ver* é uma modalidade que participa num raciocínio, enquanto *olhar* é uma procura que deseja o belo. Se o trabalho do pintor concilia estas duas modalidades então o trabalho do observador é exercitá-las perante o objecto pictórico.

Também as janelas abertas (Figura 2) se disponibilizam como passagens onde o espaço celeste se oferece como superfície mágica e *medium* para as mudanças ou transformações entre a vida e a morte. Este céu pintado equaciona o visível próprio e imprescindível da pintura com o invisível dos conceitos da

matemática e da geometria, e demonstra como a criatividade humana se potencia e estimula pela observação directa do espaço celeste. Precisamente porque o visível se pode definir como o que remete para o modo (geral e espectacular) do aparecer. O visível é revelação; e a sua eficácia está garantida pela capacidade de atracção, no efeito de enigma suscitado pela novidade pura.

Habitado por origamis (Figura 3 e Figura 4), o céu de Rui Macedo, alude ao sonho ancestral imortalizado no mito de Ícaro: o desejo de voar. Na composição, os aviões de papel estão representados a várias escalas para iludir o seu voo em profundidade, em direcção ao infinitamente distante. O seu desenho mostra o rigor da linha recta (representação do vinco) e os triângulos transformam a superfície lisa e plana da folha em objecto tridimensional e aerodinâmica. Neste movimento construtivo — que é um jogo de infância —, a geometria emerge e mergulha na profundidade atmosférica, devolvendo a(os) Deus(es) o que nos ofereceram, num atributo agradecido. O céu é o lugar do voo e, nesse voo, o Homem excede as suas capacidades naturais: ultrapassa-se e expande em direcção ao infinitamente azul.

Referências

- Bruce, Vicky, Green, Patrick R., Georgeson, Mark A. (1996), *Visual Perception: Physiology, Psychology, and Ecology*, U.K., Psychology Press(3ª ed.), p. 5.
- Christin, Anne-Marie, (1995, 1ª ed.), *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Editions Flammarion, col. Idées et Recherche.
- Nancy, Jean-Luc (2009), *Dieu, La justice, L'amour, La beauté: Quatre petites conférences*, Montrouge, Bayard.
- Foucault, Michel, (1ª ed., 1966), *As palavras e as coisas. Uma Arqueologia da Ciências Humanas*, trad. António Ramos Rosa. Lisboa: ed. 70.

La imagen sincrética: los emblemas visuales de la pintura de Ferran García Sevilla

*The Syncretic Image. The Visual Emblems of the
Painting by Ferran García Sevilla*

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

Artigo completo recebido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Par académico da Estúdio. Espanha, Artista visual y profesor universitario. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (UB), Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), Espanha.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza (UZ), Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Grado de Bellas Artes, C/ Ciudad Escolar, s/n 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

Resumen: Desde sus inicios, el pintor español Ferran García Sevilla muestra un estilo ecléctico, mediante una arrolladora acción de pintar este se sirve de una vertiginosa amalgama de imágenes de intrincada iconografía. En este artículo se muestra cómo un sinfín de elementos gráficos, signos y símbolos mágicos de diversas culturas, tanto arcaicas como contemporáneas, sirven al artista para explicar un mundo múltiple y relacionable.

Palabras-clave: Pictografías / cromatismo / eclecticismo / fusión / intertextualidad.

Abstract: *Since its inception, the Spanish painter Ferran García Sevilla shows an eclectic style, by an overwhelming act of painting where he uses an endless set of images of intricate iconography. This article shows how infinite these graphic elements, signs and magic symbols, from diverse cultures, both archaic and contemporary, serve the artist to express a multiple world.*

Keywords: *Pictographs / chromatism / eclecticism / fusion / intertextuality.*

Energías de fusión y pulsión

En este texto trato de presentar la huella de lo sagrado en el trabajo del pintor español Ferran García Sevilla (Palma de Mallorca, 1949). De presencia internacional, en su trayectoria figura la participación en la XLII Bienal de Venecia y en la Documenta VIII de Kassel. El artista se inicia desde el arte conceptual en la década de los setenta para desembocar en la pintura, práctica entendida como territorio de reflexión y proyección de un discurso desde un continuo ensayo sobre el propio medio. El autor parte de la base de unas redefiniciones de modelos para establecer una mirada sobre la naturaleza de las cosas, el límite del pensamiento.

Siguiendo las mismas propuestas de otros artistas contemporáneos, en este replanteamiento de conceptos establecidos, y desde la pintura reconsiderada, Ferran García Sevilla dirige la mirada no solo a las vanguardias del pasado sino a otras culturas, en concreto a la India y norte de África, donde sus manifestaciones artísticas tienen un trasfondo religioso, tanto en un ámbito culto como popular, culturas que ayudan al artista a elaborar un discurso ecléctico desde la transversalidad.

Por otra parte se ha llegado a encuadrar al pintor en las tendencias neoexpresionistas de los ochenta, que mantienen afinidades con el primitivismo y el, sin embargo en Ferran García Sevilla estas referencias no se derivan del ámbito urbano, ni centroeuropeo, sino de elementos mediterráneos y orientales, y sobre todo de la obra de artistas precedentes, de su entorno geográfico: Joan Miró, Antoni Tàpies y Joan Ponç (recordar de este último su etapa brasileña); rico acervo que lo conecta con el mundo de los signos, Dadá, el surrealismo, la magia, la iconografía de los bestiarios medievales y el arte popular. El resultado es una obra pictórica que posee una poderosa carga gráfica, un cromatismo rico y una gestualidad de fuerte impacto visual y vital. Además los elementos subyacentes religiosos, resultado de una actitud fusionadora de culturas, aparecen en su variado universo de imágenes simbólicas, diagramas mentales, formas ceremoniales (Figura 1, Figura 2 y Figura 3). Al mismo tiempo el artista es consciente no solo del poder de la imagen (Freedberg, 1992), los signos, la cualidad emblemática, sino de la pulsión del acto de pintar, derivada de un estado de conciencia, como de un , a modo de culto extático que le otorga la libertad de proceder, del no saber, del sistema sin sistema (Rawson, 1992).

1. Entre dioses y demonios

Con la serie, precisamente titulada, [Dioses] García Sevilla se afianza en la práctica pictórica a comienzos de la década de los ochenta. La serie, elaborada en blanco y negro, consta de más de cincuenta obras de factura expresionista, que representan

otras tantas divinidades paganas, metamórficas según los intereses del artista, a través de la iconografía procedente de varias culturas, religiones y prácticas. Esto es, el mito abordado desde la subjetividad, la ironía, todo desde un posicionamiento radical y escéptico. Desde aquí el artista iniciará un sistema de imágenes complejas, contradictorias, sarcásticas, que van de lo íntimo a lo político; actitudes y ámbitos ya presentes desde su integración en los circuitos conceptuales barceloneses en los setenta, y que han continuado hasta etapas recientes de su evolución. Sin embargo la característica perenne que se aprecia en la temática de su trabajo se articula en un sistema de imágenes (Rodríguez de la Flor, 1995 y Sebastián, 1995).

Ya en sus primeras “deidades” el artista manifiesta una primera referencia sobre temas y objetos de su interés obsesivo: el sexo, la muerte y la violencia, desde una ironía plagada de referencias lingüísticas. No obstante, los verdaderos estímulos del artista son los mitos que relacionan las acciones de su existencia. Se trata de una obra de naturaleza autobiográfica, autorreflexiva, desde la que proyecta una inmensa mitología personal para explicar, o interrogar, la fractura e inestabilidad del mundo cambiante contemporáneo. Para esto el autor superpone la historia, la transformación de las cosas, y mediante la síntesis de elementos heterodoxos fusiona imágenes en diferentes grados de iconicidad. Un inmenso depósito de imágenes emblemáticas extraídas de variadas fuentes: anuncios de TV, prensa, cómic, incisos humorísticos, historia del arte, arqueología, ilustraciones científicas, arquitectura, simbolismo, sondeos de la propia vida, compromisos ideológicos, etc. Fuentes a las que se añade el diálogo con otras culturas, no europeas, las cuales a pesar de considerárselas en los últimos siglos de exóticas, primitivas (también inquietantes, peligrosas, eróticas), su incidencia en el arte de nuestro tiempo es palmaria. Y ahí es donde el artista en esta apropiación recibe la influencia de elementos del “arte religioso” de culturas marginales en un intento, tal vez, de contradecir la posmodernidad.

2. Entre jeroglíficos y pictografías

Al discurso de García Sevilla siempre le ha caracterizado estar libre de ataduras y convencionalismos, campo abierto donde temas, ideas, procedimientos y procesos de trabajo tienen el mismo protagonismo formando una trama de relaciones compleja. El pintor acumula capas de historia y “caza” de todas las culturas, fuentes, soportes, épocas, en clara reacción a la tendencia de nuestro tiempo de otorgar valor a lo nuevo. En consecuencia de este afán integrador, en sus obras se sirve de la yuxtaposición de diferentes códigos gráficos, donde flujos de ideas siguen su vida o fluyen con ella. Su taller actúa como un banco de imágenes, de la curiosidad obsesiva por los signos del mundo.

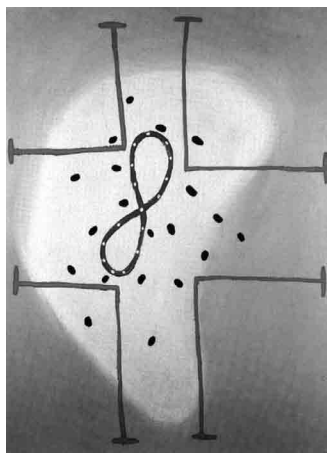


Figura 1 · Ferran García Sevilla, 1984.
Técnica mixta sobre tela, 162 x 130 cm.
Fuente: Galería Fernando Alcolea, Barcelona.

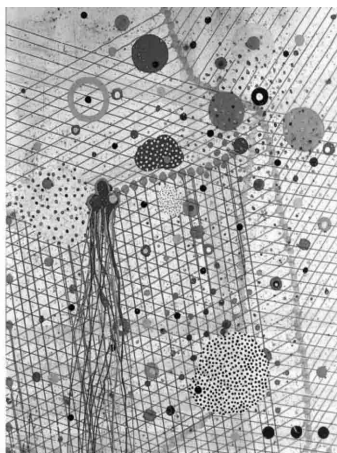
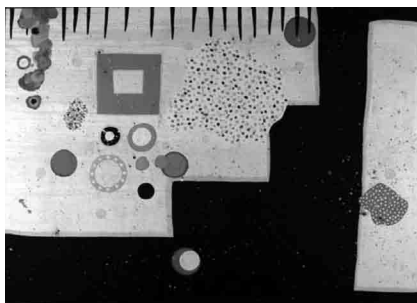


Figura 2 · Ferran García Sevilla, 2002.
Acrílico sobre tela, 250 x 200 cm. Fuente:
Galería Joan Prats, Barcelona.

A esto último cabe mencionar al artista como personaje y a su método de trabajo de forma indisoluble. García Sevilla es un anárquico, subversivo, provocador, carácter que se traduce en una actividad creadora a impulsos rítmicos, en medio de una sensación de actividad continua, en la urgencia en representar gráficamente la emoción. El resultado muestra verdaderas explosiones en el gesto, de poderosa energía expresionista, relacionada con la obra de Penck, Baselitz o Cucchi. Ya no se trata de representar una experiencia, la acción de pintar constituye en sí una experiencia.

De sus periplos por la India y el Magreb García Sevilla se nutre de imágenes simbólicas que incorpora en sus obras en un nuevo uso y mestizaje. Un catálogo de signos arcaicos y universales que flotan dentro y fuera de la memoria de la humanidad y que son portadores de interconexiones. En la obra del artista esta imaginería funciona como un conjunto de jeroglíficos, como si de un sistema del Barroco se tratara. Aquí se produce una mezcla de códigos simbólicos, de naturaleza mágica y religiosa, aunque descontextualizados del ritual original, subvertidos en un viaje de vuelta al ritual personal. Por otra parte García Sevilla no es ni racional ni formalista, ni se plantea la dicotomía figuración-abstracción, coexisten dos caras en los emblemas visuales de sus obras, algunas son escenografías complejas, agresivas y otras muestran un sintetismo de una extraordinaria economía de medios.

Figura 3 · Ferran García Sevilla, , 2002.
Técnica mixta sobre tela, 200 x 270 cm.
Fuente: Museo Patio Herreriano, Valladolid.



3. Cosmografías tejidas

El discurso de García Sevilla siempre se ha caracterizado por estar libre de ataduras y en su obra de la última década ha logrado que se identifiquen sus obras, eso es así aunque vire su trabajo hacia una forma de abstracción. A pesar de sus goteos y puntuaciones, siempre hay algo que lo conecta hacia sus primeros trabajos a comienzos de los ochenta, y nunca ha dejado su impronta transgresora a pesar del cariz enigmático de sus trabajos recientes. Formalmente las obras de sus últimas exposiciones individuales reproducen marañas de pintura arrojada, intervenciones sobre el soporte reducidas a elementos básicos lineales: curvas catenarias, regueros, rastros, sin la intención de ocultar nada.

La transformación de las formas naturales en siluetas muestra la eficacia de la línea, que como tal no existe en la naturaleza, su contundencia y expresividad hace que cobre vida en los diagramas de meditación de las religiones antiguas. Es el origen de la abstracción primitiva, ajena a la tradición del arte occidental. La influencia del vocabulario básico de los signos propios de estas culturas, de sorprendente variedad de combinaciones lineales, ha derivado a García Sevilla hacia un arte más, de naturaleza análoga a los tejidos bereberes. Sin la rigidez de la retícula ortogonal, líneas y puntuaciones evocan cosmografías en clara alusión al cielo nocturno. Imágenes primarias que proceden de signos universales de religión que el artista traduce a intuiciones espirituales en términos universales. Porque lo que busca es la forma de una presencia interior. Son obras que funcionan como de, símbolos tántricos de unidad cósmica.

El destino reciente de García Sevilla es como el de Idriss, el joven bereber, protagonista de la novela del francés Michel Tournier (Tournier, 2003), escritor que, como García Sevilla, da vida a los mitos más antiguos en el mundo moderno. Tal vez el artista, desengañado por el infortunio de la banalización de la imagen, busca el sosiego y la independencia en el signo, como Idriss en la caligrafía, para curarse de los maleficios de la imagen.

Conclusión

En definitiva, la Globalización es el resultado del acercamiento cada vez mayor entre Este y Oeste, ello ha favorecido el vínculo y las apropiaciones de los artistas, como Ferran García Sevilla, que nos trasmite de manera innovadora y provocadora, formas artísticas híbridadas que, para ampliar su mitología personal, mediante un discurso excéntrico, que se sirve de signos universales religiosos, imágenes primarias, para establecer complejos emblemas visuales de un mundo mágico, matérico y simbólico; referencias cruzadas para formalizar por qué pensamos lo que pensamos.

Referències

- AAVV (2010) . Dublin: Karen Sweeney; Irish Museum of Modern Art. ISBN: 1907020381, 9781907020384 [Catálogo de la exposición en el Irish Museum of Modern Art, Dublin y en el Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid]
- AAVV (2002) . Barcelona: Polígrafa. ISBN: 978-84-343-0972-2, EAN: 9788434309722
- AAVV (1989) . Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. [Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona]
- Freedberg, David (1992) Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376 1060-5
- Graves, Robert (1993) . Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-1948-5
- Rawson, Philip (1992) . Barcelona; Londres: Destino; Thames and Hudson. ISBN: 84-233-2093-6
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1995) . Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 84-206-7132-0
- Sebastián, Santiago (1995) . Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-1355-8
- Tournier, Michel (2003) . Madrid: Alfaguara. ISBN: 84-204-2477-3

3. Entrevista *Interview*

Esferas Suspensas, entrevista a Rui Chafes

*Suspended Spheres,
Rui Chafes interviewed*

RUI SERRA*

Artigo submetido a 5 de Setembro e aprovado a 23 de setembro de 2014

*Portugal, artista plástico / pintor e professor de pintura. Licenciatura em Pintura, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Pintura (FBAUL). Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Pintura (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes. 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: rui@serra@sapo.pt

Resumo: Esta entrevista possui dois grandes objectivos: reflectir sobre uma série escultórica de Rui Chafes, e justificar a sua dimensão artística à luz de uma sensibilidade que aflora a transcendência na Arte actual.

Palavras-chave: Escultura / Suspensão / Alquimia / Fé / Deus.

Abstract: *This interview consists of two main objectives: to reflect on a series of sculptures of Rui Chafes, and justify his artistic dimension in a domain that concerns the issue of transcendence in the current Art.*

Keywords: *Sculpture / Suspension / Alchemy / Faith / God.*

— Entre 1998 e 2005 executaste um conjunto de esculturas com os seguintes títulos: *Amanhecer, Que Farás, Deus, Se Eu Morrer?, Sol, Suave Medo Escuro, Um Sopro, Entre o Dia e o Sonho, Perder a Sombra, A Tua Sombra, Respiração, Durante o Sono, A Alma, Prisão do Corpo, Aproxima-te, Ouve-me, O Último Olhar, Passagem, A Sombra da Tua Sombra, Apaga-me os Olhos, Breve Mas Infinita Distância, Ouço-te Tão Lentamente e Não Pesar Sobre a Terra.* São esculturas em ferro cuja configuração consiste numa grande esfera, como um balão, suspensa sobre linhas

delgadas e ondulantes, parecendo manter-se num estado intermédio de levitação. Posso considerar estas esculturas uma série?

Rui Chafes: Estas obras constituem uma série no tempo. Sempre trabalhei por séries, que se podem estender por vários anos, com interrupções. Funcionam para mim como variações de um tema (tal como na música) em que vou procurando todas as formas possíveis ou passíveis de serem úteis, até chegar a um ponto em que já compreendi a escultura, em que não preciso de investigar mais. Sempre trabalhei assim e não é nada complicado nem na minha cabeça nem historicamente: os escultores góticos sempre fizeram variações sobre temas (Anunciação, Virgem com o Menino, Crucifixão, etc.). Por outro lado, eu venho historicamente da herança da escultura Minimalista e Pós-Minimalista americana dos anos 60 e 70, e esse foi um contexto em que os artistas trabalharam e desenvolveram precisamente a noção de série. Não podemos esquecer que foram esses autores que deram o impulso mais significativo à história da escultura contemporânea enquanto prática e crítica de um processo material de inversão do espaço.

— É só uma escultura com vários momentos?

R.C.: Toda a minha escultura é uma só escultura com vários momentos. Um filme com vários fotogramas. Por isso está inacabada.

— Os títulos que atribuístes às ‘esferas’ são citações, paráfrases ou são simplesmente inventados por ti?

R.C.: Todos os meus títulos são reinterpretações e reinvenções de todas as representações do Mundo através da Palavra. Tudo o que lemos, reinventamos.

— Vês nas metáforas religiosas, ocultistas, alquímicas, uma forma do teu trabalho aceder a um patamar espiritual, em que a matéria/forma ‘é como se’ fosse espírito/sentido?

R.C.: Creio que o sentido poético (tal como o entendia Pasolini) é o que nos permite agir sobre o mundo a partir de uma deslocação (por vezes mínima, por vezes enorme) de sentido do ponto de vista. O sentido poético é o que desloca o espectador (não existe Arte se não for recebida, vista, ouvida, etc.) para um ponto onde uma nova construção da realidade pode acontecer. “Não existe Arte sem transformação”, como escreveu Robert Bresson.

— Sentes que haverá conexões genéricas e/ou específicas de sentido entre ti e, por exemplo, Mark Rothko e Andrei Tarkovsky?

R.C.: Tens razão. Mas não te esqueças, igualmente muito importante: Ad Reinhardt!

— Pelo facto de teres estudado na Alemanha, e estes autores serem oriundos da Europa do Norte, pode presumir-se uma certa cumplicidade geográfico-cultural entre vocês?

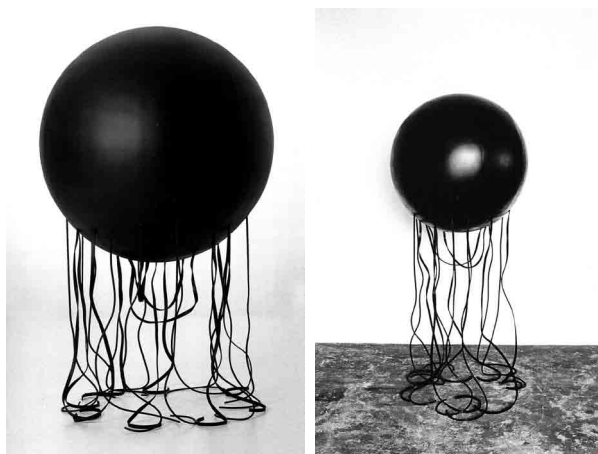
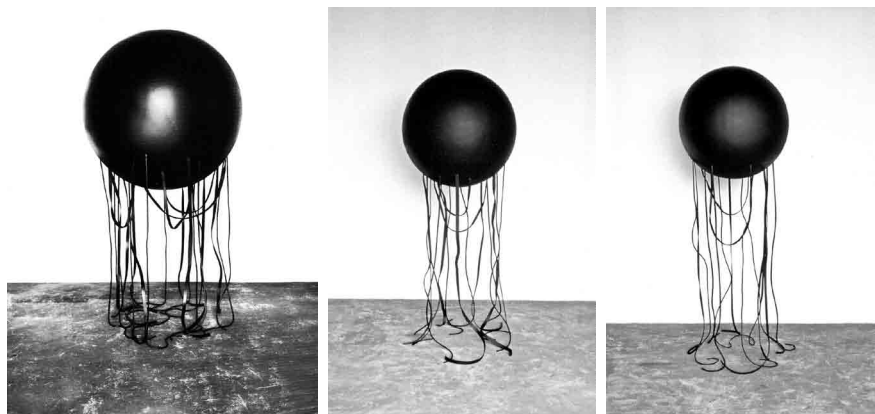


Figura 1 · Rui Chafes, *Amanhecer*, 1998-2001, ferro, 190 x 100 x 100 cm, coleção Jenoptik Jena (Alemanha).

Figura 2 · Rui Chafes, *Passagem*, 2004, ferro, 168 x 70 x 80 cm, coleção Caja Madrid (Espanha).

Figura 3 · Rui Chafes, *A Sombra da Tua Sombra*, 2004, ferro, 160 x 76 x 62 cm, coleção do autor

Figura 4 · Rui Chafes, *Breve Mas Infinita Distância*, 2005, ferro, 174 x 80 x 80 cm, coleção P. O. P.

Figura 5 · Rui Chafes, *Apaga-me os Olhos*, 2005, ferro, 214 x 130 x 130 cm, coleção Esbjerg Kunstmuseum (Dinamarca)

R.C.: É difícil responder. Aparentemente existe o ‘anel nórdico/russo/japonês’, que conteria em si o silêncio e a estagnação do tempo. A cultura germânica, da qual sempre estive muito próximo, é uma cultura de rigor e exactidão, mesmo na demência. Mas, por exemplo, a construção do tempo em Bresson ou em Pasolini também me guia os passos e eles são meridionais. É difícil responder com geografia. Mas sim, na verdade a chuva, o frio e a escuridão moldam o carácter de uma cultura de uma forma diferente que o sol, o calor e a luz. Trata-se de negociar o mundo interior com o mundo exterior. A Arte será sempre a fricção entre o mundo interior e o mundo exterior.

— **Há uns anos disseste-me que havia uma estreita intimidade entre estas esculturas e o filme *Andrei Rublev* de Tarkovsky. Podes especificar como?**

R.C.: Há muitas intimidades com esse filme (feito no ano em que nasci, 1966) e com toda a obra de Tarkovsky. *Andrei Rublev* foi a minha primeira aula de Estética a sério, quando era estudante na F.B.A.U.L.. Aí percebi, pela primeira vez, que a escultura pode ser apenas um enorme balão que se eleva lentamente no ar, levando consigo a emoção e o entusiasmo sem fim de um homem que perde o peso da gravidade.

— **A propósito desse filme, que relata a vida de Andrei Rublev, um pintor de ícones russo do final da Idade Média, recordo que é muito conhecido o teu entusiasmo pela obra do escultor Tilman Riemenschneider do gótico tardio alemão. Vês alguma relação possível entre estes dois autores?**

R.C.: São dois autores que desenharam as marcas da sua Fé com o maior rigor, nos seus respectivos materiais. Ambos criaram um espaço de definição para essa zona ambígua a que chamamos ‘Fé na Arte’. E ambos achavam que seguir uma regra e uma disciplina será sempre um caminho mais seguro para chegar à grande Arte do que seguir apenas os instintos de expressão pessoal. Falamos de Arte, falamos de fechar as janelas para não ouvir o ruído da multidão, lá fora. No entanto, ambas as obras deveriam ser vistas no seu mundo, no mundo onde nasceram e a onde pertencem: a Igreja, não o Museu.

— **Pode assumir-se metaforicamente que és um demiurgo que ‘domina’ a arte alquímica?**

R.C.: Todos os artistas que pretendam algo mais do que a representação o terão de ser, de certa maneira. A alquimia consiste em transformar a matéria em energia. Só isso.

— **A mónada é o número um na contagem alquímica. A mónada é negra e não pode ser claramente compreendida. Ela é inumana, ou melhor, é pré-humana. Pensaste na ideia de mónada quando concebeste a série das ‘esferas’?**

R.C.: Não. Pensei no Tarkovsky. E pensei num sol negro a elevar-se, suavemente, numa paisagem sem fim, sobre o caminho de alguém que vai morrer. E

pensei também que este balão negro é a Morte: uma sombra que entra, pairando silenciosamente, numa casa. E ninguém se apercebe dela.

— **Na alquimia existe também um outro conceito — o Sol Negro — que é sinónimo da extinção de toda a luz e de toda a vida num mundo frio e hostil. O negro consiste no encontro com a matéria primordial, ou seja, com o inconsciente. As esculturas possuem esta cor por esse motivo?**

R.C.: As minhas esculturas são negras mas sem brilho. Não quero que a sua presença reflecta a luz, quero que a absorva. Tal como as pinturas de Ad Reinhardt, a presença vem do negativo, da absorção da luz, não da sua reflexão. São sombras, são negativos. São negativos de esculturas, sombras de esculturas, um *contra-mundo*. Anti-esculturas.

— **Este negro nas tuas esculturas recorda também o numinoso, o *mysterium tremendum et fascinans*, nomeado por Rudolf Otto. Se considerar que estamos perante o incompreensível, faz sentido tentar explicar as tuas obras?**

R.C.: Nunca faz sentido tentar explicar obras que não são comunicação. Podemos fazer aproximações ao seu enigma original mas será impossível explicar. O meu trabalho (felizmente!) espanta-me continuamente. Por vezes, passados muitos anos, ainda não o compreendo nem compreendo as razões que me levaram a fazer uma coisa ou outra, surpreende-me. O enigma permanece. Mas eu não fecho portas, eu deixo portas abertas. Mas são muito estreitas.

— **Existe alguma conexão entre estas tuas obras e um dos momentos inaugurais da história do abstraccionismo, a execução por Kasimir Malevich, em 1913, dos cenários para a ópera *Vitória Sobre o Sol* (ópera na qual o Sol é ocultado por um eclipse total e definitivo, terminando com a destruição da dimensão tempo, e fazendo surgir uma nova realidade supematista)?**

R.C.: O referente é a *Vittoria del Sole* do Gerhard Merz, meu professor.

— **Consideras haver nestas tuas esculturas destruição do tempo, estagnação do tempo, ou estar-se-á num momento anterior ao nascimento dos ciclos temporais?**

R.C.: Acredito que haja a tentativa de parar o tempo.

— **Elas são ‘mudas’ ou ‘sonoras’?**

R.C.: Mudas não são, senão seriam estéreis. O silêncio não existe, nunca neste mundo.

— **Maria Filomena Molder no livro *Matérias Sensíveis* afirma que, na esteira de Novalis, as tuas obras são como que dejectos, expulsões do corpo e que os grandes segredos das tuas esculturas estão encerrados no corpo. Também acredito que em toda a tua obra está latente uma sensação de sexualidade aplicada às formas. Pode pensar-se esta tua série como um prenúncio de um órgão reprodutor feminino prestes a ser fecundado?**

R.C.: Gosto da ideia de semente, de inseminação. De as ideias serem sementes levadas pelo vento e, conforme o terreno onde caem, podem ou não germinar. Já me têm falado, por diversas vezes, da proximidade do meu trabalho com formas ou energias sexuais. Eu entendo a sexualidade no meu trabalho como Novalis a entendia. Não penso que seja o tema central da minha obra mas admito que haja pessoas que vejam formas sexuais nas minhas esculturas. Provavelmente, as formas sexuais existem em todo o lado, tudo depende da cabeça das pessoas. A sexualidade nasce e morre na nossa cabeça. Neste sentido, é evidente que se pode considerar que a obra artística é um órgão reprodutor feminino, prestes a ser fecundado, embora se possa também considerar ser um órgão reprodutor masculino, prestes a fecundar.

— **A propósito de Novalis, no *Fragmento de 1798* intitulado *Pollen* o autor faz uma analogia entre o poeta e o sacerdote. Numa época secular como a nossa acreditas que o ser-se criador é uma espécie de sacerdócio?**

R.C.: Ser-se criador é um destino, cabe ao artista cumpri-lo, pois não lhe pode fugir. Acho eu.

— **Poderá haver, no momento actual, um processo de transferência da condição religiosa do padre, rabi, imã, xamã, etc., para a condição estética do autor?**

R.C.: Um artista pode ser um padre ou um guerreiro, depende. Mas a entrega e a disciplina são equivalentes.

— **A Arte é a tua religião?**

R.C.: A Arte é o meu único Deus.

— **Na tradição cristã, a essência divina de Deus define-se a partir da Sua identificação com Cristo, cuja missão universal é o sacrifício. Desse modo Deus é, antes de mais, aquele que ‘é para os outros’. Quando intitulaste uma das tuas últimas exposições *Eu Sou os Outros* havia na expressão um sentido explícito à figura de Cristo?**

R.C.: Havia, sobretudo, uma intenção de anulação do ego. Essa série tem títulos como: *Eu Sou os Outros*, *Sou Como Tu*, *Venho de Ti* ou *Eu Não Sou Meu*. Claro que essa ‘diluição do eu nos outros’, que é uma forma de solidariedade e de anonimato, se relaciona com a figura de Cristo, aquele que ‘é para os outros’. Como deves calcular, eu adoro Jesus Cristo: foi ele que trouxe a dúvida ao edifício arcaico e imutável da religião mais empedernida. Ele é o que pergunta. Mas, como nos lembra Pasolini, ele não traz só a paz, também traz a espada. E traz uma nova maneira de, pela paz, fazer guerra à injustiça.

— **Sei que já foste contactado para apresentares trabalhos teus no interior de igrejas alemãs e austríacas. Como foi a experiência?**

R.C.: Foi uma experiência altamente interessante. Aliás, os trabalhos que fiz estão instalados permanentemente nessas igrejas na Alemanha e na Áustria.

Todo o processo negocial com os eclesiásticos, com os representantes da Igreja Católica e com os representantes da Igreja Evangélica foi muito interessante e educativo, pelas diferenças radicais entre a mentalidade operativa das duas Igrejas. Além disso, foi uma ocasião de testar, mais uma vez, a difícil relação entre o Modernismo e a Igreja que, como sabemos, foi uma história de destruição. A Arte Moderna e a Igreja têm uma absoluta mútua desconfiança, o que se compreende pela história da aventura modernista e todos os seus impulsos iconoclastas. Penso que agora, finalmente, se possa retomar a relação secular entre Arte e religião (ou Igreja). Acredito que tenha de haver novas portas a abrir, a revolução necessária.

— **Existem relações aprofundadas entre ti e o mundo religioso, ou foram apenas encontros pontuais entre duas realidades distintas?**

R.C.: Somos todos religiosos, mas só alguns de nós vão à Igreja. Penso existirem grandes diferenças entre Fé, Religião e Instituição. A Arte é sempre religiosa, mesmo a que pareça mais profana. Apesar da minha educação laica, sou contra a dessacralização das coisas e das pessoas. Pelo contrário, acredito que se deve sacralizar o milagre da vida o mais possível. O milagre é a explicação inocente do mistério real que habita o Homem, do poder que nele se dissimula. Não podemos morrer incultos, profanos. Se não sabemos porque vimos a este mundo, qual o sentido superior da nossa estadia na Terra, o que nos resta é esta sociedade desencantada, ignorante e materialista. Mesmo o comunista mais intenso que era o Pasolini sabia que a dimensão do sagrado é essencial para a sobrevivência do ser humano. Sem o sentido do sagrado, o homem morre e a sua cultura desaparece. Temos necessidade do sentido do sagrado e essa é também a única esperança contra a destruição e a erosão que esta sociedade de consumo nos inflige. A consciência de participar numa dimensão superior, que nos transcende, permite-nos dignificar aquilo a que chamamos vida. Não pode ser só e apenas biologia. Os Antigos viam Deus por detrás de cada erva, cada pedra, cada nuvem, cada criança que nascia. Tudo era apenas visão e voz, outra voz: a Natureza falava. O vento que passava nas folhas das árvores, a espuma do mar, o silêncio, o aroma, a voz, tudo era rasto da Sua presença. E existiam rituais que introduziam o mito na realidade e o tornavam parte da vivência diária. E a Arte era o espelho dessa íntima relação, era o produto do seu encantamento, era a testemunha e o motor dessa magia. “Um homem é um deus mortal, um deus é um homem imortal”, disse Heraclito. O que costumo explicar é que os deuses fizeram os homens e os homens fizeram os deuses.

— **Por último, tens sentido nos últimos tempos uma maior aproximação da Igreja ao teu trabalho?**

R.C.: Talvez, não estou certo. Sei que o meu trabalho não é iconoclasta nem destrutivo. Acredito que, de alguma forma, existe esperança.

4. :Estúdio, instruções aos autores
:Estúdio, *instructions to authors*

:Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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 :Estúdio, Artistas Sobre Outras Obras é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A :Estúdio toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

A revista é publicada duas vezes por ano e tem um rigoroso sistema de arbitragem científica. Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A :Estúdio recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se

seguir o manual de estilo da revista :Estúdio e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Para os números pares da :Estúdio (nº 12 em 2015, nº 14 em 2016...) cada participante pode submeter um só artigo.
5. Para os números ímpares da :Estúdio (nº 11 em 2015, nº 13 em 2016...) cada participante pode submeter até dois artigos.
6. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

São fatores de preferência:

1. Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.
2. Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos, mas de qualidade.

A revista :Estúdio promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à :Estúdio envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará-também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em _a e em _b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra_preliminar_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra_preliminar_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 11.000 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 artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará-também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

Custos de publicação

A publicação por artigo na :Estúdio pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Crítérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A revista :Estúdio requer aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à revista :Estúdio, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela :Estúdio, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na revista :Estúdio e o edite, distribua, exiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Manual de estilo da :Estúdio — meta-artigo
:Estúdio, style guide — meta-paper

Meta-artigo auto exemplificativo [Título deste artigo, Times 14, negrito]

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

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 subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

A página é formatada com margens de 3 cm em cima e à esquerda, de 2 cm à direita e em baixo. Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 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.



Figura 2. A estátua de Agassiz frente ao edifício de zoologia da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terremoto de 1906 (Mendenhall, 1906).
Figura 3. 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).

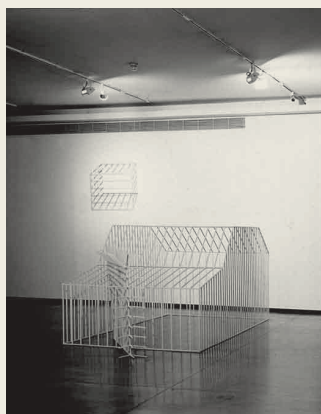


Figura 4. Instalação *O carro/A grade/O ar*, de Raul Mourão, no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Fraipont, 2001).

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 aracnóide (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>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Mendenhall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California: April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwc00715.jpg >
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg>
- Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal*. [Consult. 2009-05-26] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg>
- Starck, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crusinallo: Alessi. 1 espremedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) *PLUMBBOB/STOKES/ dirigible - Nevada test Site*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg>

Chamada de trabalhos: n.º temático da :Estúdio (julho-dezembro'15): "Identidade"

*Call for articles:
next thematic issue of :Estúdio*

Incentivam-se artigos sobre um artista ou criador que, na sua obra, tenha abordado este tema. 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:

13 de julho 2015

Notificação de pré-aceitação do resumo:

30 de julho 2015

Data limite de envio de artigo completo:

7 de setembro 2015

Notificação de conformidade ou recusa:

23 de setembro 2015

Publicação :Estúdio 12: dezembro 2015

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à :Estúdio deverá seguir as indicações que poderão ser consultadas no capítulo anterior.

Mais informações em:

estudio.fba.ul.pt

Custos de publicação:

A publicação de um artigo na :Estúdio pressupõe uma comparticipação de cada autor nos custos associados, em valor a fixar através do sítio internet da publicação.

Contacto: estudio@fba.ul.pt

Notas biográficas — Conselho editorial & comissão científica

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Almudena Fernández Fariña é Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica “Lo que la pintura no es” (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Almudena Fernández Fariña (Espanha). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega.



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP— Porto) até setembro de 2012, foi co— fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutoramento no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho



como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).

ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós-graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes e processos contemporâneos, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.



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 reconstrução.

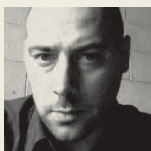


CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este corpus de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un

fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Estudos Culturais (UFRJ), e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUC-SP).



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Francisco Tiago Antunes Paiva, Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitetura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitetura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).



HEITOR ALVELOS (Portugal). Doutoramento em Design pelo Royal College of Art (2003) e Mestre em Comunicação Visual pela School of the Art Institute of Chicago (1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto, tem contribuído para a implementação estratégica da Disciplina de Investigação em Design no contexto português, quer como membro do Conselho Científico da Fundação para a Ciência e Tecnologia, quer como Director, pela U.Porto, do ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Desenvolve I&D no âmbito do Programa UTAustin-Portugal para os Media Digitais desde 2006, sendo atualmente o seu Director Nacional para *Outreach*. Ainda no âmbito do Programa UTAustin-Portugal, dirige o FuturePlaces, medialab para a cidadania, desde 2008. É membro de diversos Conselhos internacionais, incluindo o Executive Board da European Academy of Design e o Advisory Board for Digital Communities do Ars Electronica, e o Conselho Consultivo do programa Manobras no Porto. Desde 2000, desenvolve trabalho sonoro, cenográfico e de design com diversas editoras: Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. Comissaria desde 2002 o laboratório de crítica cultural Autodigest, canta na Stopestra desde 2011 e co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me. Áreas de investigação incluem media participativos, cidadania criativa e criminologia cultural.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes

da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) 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, 2012, 2013, 2014) e diretor das revistas académicas *:Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (2012, 2013). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. 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.



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



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art* en *Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). *En los márgenes del arte cibernético* en *Lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia.

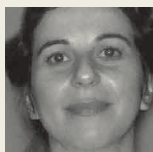
(1988). *El vídeo, un soporte temporal para el arte* Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). 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 antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolsista I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo*

e *Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, 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 realizou 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.



MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Mònica Febrer Martín (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e vídeo-projeções com o título "De la Seducción" na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



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 co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* — UFPA/CNPq. É articulação do *Mirante — Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Super-performance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará 2011*, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009;, entre outros. Recebeu, dentre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no *Projeto Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades — dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; *Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010*; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; *Projeto Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



PEP MONTOYA (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986— 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: *Colecció Testimoni La Caixa* (Barcelona), *Colección Ayuntamiento de Barcelona*, *Colección L’Oreal de Pintura* (Madrid), *Colección BBV Barcelona*, *Colección Todisa grupo Bertelsmann*, *Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona*, *Beca de la Fundación Amigò Cuyás*. Barcelona. *Coleccions privadas en España* (Madrid, Barcelona), *Inglaterra* (Londres) y *Alemania* (Manheim).

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 latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela :Estúdio não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no 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 18 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.

Aquisição de exemplares e assinaturas

Preço de venda ao público: 10 € + portes de envio
Assinatura anual (dois números): 15 €

Para adquirir os exemplares da revista :Estúdio contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689
Mail: grp@fba.ul.pt

A relação entre a arte e a transcendência é imemorial. Uma sociedade interroga-se sobre a vida e a morte, desenvolve rituais e estabelece mediações através da oferta de objetos, de sacrifícios, de representações, de práticas funerárias, de comportamentos que não surgem da necessidade biológica, surgem da necessidade pensada, ou melhor, surgem do espírito.

A questão estabelece-se entre o pensamento e as coisas. As coisas, o seu destino, o seu processo, o seu devir, têm regularidades, e irregularidades. Sobre as regularidades, como a quantidade, a permanência, a repetição, podemos estabelecer representações, ou relações de conhecimento. Sobre as irregularidades, percebidas como arbitrárias, que provocam incerteza, vida e morte, destinos indeterminados, podemos pensar uma determinação exterior, que nos transcende na duração e no conhecimento.

Ao lançar “Deus” como tema deste número da revista *Estúdio* teve-se a percepção inteira da sua profundidade. A condição humana faz-se da representação da sua finitude, na mesma medida da grandeza do que a transcende.

Assim foi, neste número, o tema do desafio lançado pela *Estúdio*. Adicionou-se este tema ao escopo que a revista *Estúdio* sempre tem apresentado, e que a distingue, ao solicitar aos artistas e criadores que apresentem as suas perspetivas sobre as obras de seus companheiros de profissão, colocando um ênfase no estudo de artistas que são menos conhecidos, e dando prioridade aos originários dos países abrangidos pelos idiomas da revista, português e espanhol.

Este número 10 da *Estúdio*, dedicado ao tema *Deus*, é constituído por 19 artigos, selecionados a partir de 46 submissões, a que se adicionou um dossier editorial, perfazendo assim um total de 21 artigos e 1 entrevista.

ISBN 978-989-8771-11-7



9 789898 771117 >