

Revista : ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
janeiro-março 2016 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

CIEBA-FBAUL

:ESTÚDIO 13



Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 7, número 13, janeiro-março 2016
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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 7, número 13, janeiro-março 2016
ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316
ver arquivo em > <http://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:

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International
Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals
> <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico
> <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación
de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index
> <http://www.oaji.net>
- SciELO (Scientific Electronic Library Online)
/ Coleção SciELO Portugal >
<http://www.scielo.org>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University
Library of Regensburg >
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

Periodicidade: trimestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Relações públicas: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis

Gestão financeira: Isabel Vieira, Carla Soeiro

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: Sobre obra de José Carlos
Naranjo, *Vuelo de brujos*. Óleo sobre lino, 2012
(cortesia do artista).

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Filipe Lourenço Marques

Impressão e acabamento: Greca Artes Gráficas

Tiragem: 250 exemplares

Depósito legal: 308352/10

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-34-6



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

Pares académicos internos:

Artur Ramos

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

Ilídio Salteiro

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

João Castro Silva

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

João Paulo Queiroz

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

Luís 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)

Angela Grandó

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

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).

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 Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

Juan Carlos Meana

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

Luísa Santos

(Portugal, curadora independente).

Marcos Rizalli

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo).

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 Maneschky

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

| Índice | Index | |
|--|--|--------|
| 1. Editorial | 1. Editorial | 10-14 |
| Uma segunda identidade JOÃO PAULO QUEIROZ | <i>A second identity</i> JOÃO PAULO QUEIROZ | 10-14 |
| 2. Artigos originais | 2. Original articles | 16-192 |
| Artista Viajante: alguns casos na Amazônia ORLANDO FRANCO MANESCHY | <i>Traveler Artist: some cases in the Amazon</i> ORLANDO FRANCO MANESCHY | 16-27 |
| A construção de uma cartografia poética de determinada produção de artistas visuais na Amazônia KEYLA TIKKA SOBRAL | <i>Building a particular mapping visual artists in the Amazon</i> KEYLA TIKKA SOBRAL | 28-37 |
| Lucia Castanho e o mito do coração como lugar dos sentimentos MARCOS RIZOLLI | <i>Lucia Castanho and the heart myth as a place of the feelings</i> MARCOS RIZOLLI | 38-46 |
| A Identidade da Mão e as Anatomias do Nu no Desenho e no Desenhar de João Cutileiro SHAKIL YUSSUF RAHIM & ANA LEONOR MADEIRA RODRIGUES | <i>The Hand Identity and the Nude Anatomies in Drawing and in to Draw of João Cutileiro</i> SHAKIL YUSSUF RAHIM & ANA LEONOR MADEIRA RODRIGUES | 47-59 |
| Flexibilidad de las formas MAR GARRIDO ROMÁN | <i>Flexibility of forms</i> MAR GARRIDO ROMÁN | 60-68 |
| Frans Krajcberg: a identidade brasileira revelada através do olhar para a natureza MÁRCIA HELENA GIRARDI PIVA | <i>Frans Krajcberg: The Brazilian identity revealed through looking at the nature</i> MÁRCIA HELENA GIRARDI PIVA | 69-78 |
| Nuno Gama e a identidade que se veste ANA SOFIA RÉ DE OLIVEIRA PALMELA | <i>Nuno Gama and the identity that one puts on</i> ANA SOFIA RÉ DE OLIVEIRA PALMELA | 79-86 |

| | | |
|--|--|----------------|
| <p>Deconstruyendo la identidad masculina: Manuel Antonio Domínguez y el hombre sin cabeza JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA</p> | <p><i>Deconstructing male identity: Manuel Antonio Domínguez and the headless man</i> JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA</p> | <p>87-94</p> |
| <p>Identidade tecida: Rosana Paulino costurando os sentidos da mulher negra TATIANA LEE MARQUES & RAFAEL SCHULTZ MYCZKOWSKI</p> | <p><i>Woven identity: Rosana Paulino sewing black women's senses</i> TATIANA LEE MARQUES & RAFAEL SCHULTZ MYCZKOWSKI</p> | <p>95-103</p> |
| <p>Identidades de naufragio: derivas entre lo local y lo global en las instalaciones de Alexis Leiva Machado (Kcho) MARÍA SILVINA VALESINI</p> | <p><i>Identities of a shipwreck: n approach between the local and the global concept within the Alexis Leiva Machado installations</i> MARÍA SILVINA VALESINI</p> | <p>104-113</p> |
| <p>As incursões gráficas e pictóricas de Tadeu Jungle (ou, o elogio do ruído) OMAR KHOURI</p> | <p><i>The Graphic and Pictorial Inroads of Tadeu Jungle (or, the Praise of Noise)</i> OMAR KHOURI</p> | <p>114-123</p> |
| <p>Um desvio para o imaterial: Sandro Novaes JOÃO WESLEY DE SOUZA</p> | <p><i>A turn into the imaterial: Sandro Novaes</i> JOÃO WESLEY DE SOUZA</p> | <p>124-129</p> |
| <p>La Ribot: Corpo Cero na Escena Expandida M^o EUGENIA ROMERO BAAMONDE</p> | <p><i>La Ribot: Zero Body on the Expanded Scene</i> M^o EUGENIA ROMERO BAAMONDE</p> | <p>130-137</p> |
| <p>Figura Antropomorfa e Identidad Cuestionada en la obra de Juan Muñoz IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL</p> | <p><i>Anthropomorphic Figure and Questioned Identity in the artwork of Juan Muñoz</i> IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL</p> | <p>138-145</p> |
| <p>O lugar como acontecimento nas imagens de Luiz Braga MAURICIUS MARTINS FARINA</p> | <p><i>The location as a happening in Luiz Braga photos</i> MAURICIUS MARTINS FARINA</p> | <p>146-154</p> |
| <p>Obsesión y oscuridad en la obra de José Carlos Naranjo DAVID SERRANO LEÓN</p> | <p><i>Obsession and darkness in the work of José Carlos Naranjo</i> DAVID SERRANO LEÓN</p> | <p>155-165</p> |

| | | |
|---|--|---------|
| A composição urbana em <i>Corpos Informáticos</i> CRISTIANE HERRES TERRAZA | The urban composition in <i>Corpos Informáticos</i> CRISTIANE HERRES TERRAZA | 166-174 |
| Historias de vida: la memoria biográfica-narrativa en la obra de Miguel Romero YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & EMILIA OBRADÓ SANTAOLIVA | <i>Life-time stories: the narrative biographic memory at Miguel Romero's art</i> YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & EMILIA OBRADÓ SANTAOLIVA | 175-183 |
| Ruby e a autorrepresentação: encenações de questões de identificação e de identidade em imagens codificadas EDUARDO VIEIRA DA CUNHA | <i>Ruby and the self-presentation: staging questions about identification and identity in codify images</i> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA | 184-192 |
| 3. :Estúdio, normas de publicação | 3. :Estúdio, publishing directions | 194-219 |
| Ética da revista | <i>Journal ethics</i> | 194-195 |
| Condições de submissão de textos | <i>Submitting conditions</i> | 196-198 |
| Meta-artigo, manual de estilo da :Estúdio | <i>Style guide of :Estúdio</i> | 199-204 |
| Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa | <i>Call for papers: 8th CSO'2017 in Lisbon</i> | 205-207 |
| Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos | <i>Editing comittee / academic peers: biographic notes</i> | 210-217 |
| Sobre a :Estúdio | <i>About the :Estúdio</i> | 218 |
| Ficha de assinatura | <i>Subscription notice</i> | 219 |

1. Editorial

Editorial

Uma segunda identidade

A second identity

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Submetido a 10 de janeiro e aprovado a 11 de janeiro de 2016.

*Portugal, par académico interno e editor da *Revista Estúdio*.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

Resumo: Partindo do tema da identidade interroga-se a duplicidade disfórica entre o idêntico e o diferente, recorrendo a outras áreas do conhecimento. Para haver diferença é necessário um idêntico referencial. Um oposto ao que é diferenciado, relembrando a oposição estabelecida por Darwin entre “caracteres genéricos” e “caracteres específicos”. Tomando os discursos como um paralelo para as espécies, discutem-se semelhanças. Apontam-se os temas em debate em cada um dos artigos publicados na “Estúdio 13.” Termina-se com a suspeita que o sentido de um se encontra naquilo que se não é, nos outros.

Palavras chave: identidade / caracteres genéricos / caracteres específicos.

Abstract: *This text is based on the theme of identity, and it puts into question the dysphoric duplicity between the identical and the different, in several areas of knowledge. To have a difference one needs an identical as a reference. That is an opposite to what is different, recalling the established opposition between Darwin’s “generic characters” and “specific characters.” Taking discourses as a parallel to species, the text discusses similarities. The topics for discussion are pointed out in each of the articles published in “Estúdio 13.” This ends up with the suspicion that the sense of oneself is to be found in what oneself is not: in the other.*

Keywords: *identity / generic characters / special characters.*

A revista *Estúdio* inaugura neste começo do seu sétimo ano de existência uma periodicidade mais exigente: publica-se agora com um ritmo trimestral. Subjacente a esta alteração está o fluxo constante de artigos cuja qualidade nos parece merecedora de publicação neta plataforma, mantendo-se o desafio inicial: cada artigo é escrito por um artista que se debruça sobre a obra de outro artista.

No número 12 da *Estúdio* tinha-se lançado o tema “Identidade”. A muito boa resposta que o tema suscitou levou-nos a desdobrar a publicação dos artigos selecionados em dois números consecutivos da revista. Assim tem-se no presente uma *segunda identidade*.

Se há uma suspeita da proximidade entre o tema geral da *Estúdio* – com o seu âmbito geográfico – e a questão da identidade, pois após a coleção destes artigos fica-se com uma certeza: a identidade está no estúdio, nos Estúdios, espalhados nos seus locais. Cada local traz a sua diferença que reclama a sua identidade funda, a sua riqueza insubstituível.

Fala-se de variabilidade e de identidade, sendo uma condição da outra. Neste ponto é pertinente recorrer a Darwin, que lança este olhar dividido, no capítulo 5 de *a origem das espécies*:

Ponhamos a questão noutros termos: chamam-se caracteres genéricos os pontos pelos quais todas as espécies de um gênero se assemelham e diferem dos gêneros vizinhos; podem atribuir-se estes caracteres a um antepassado comum que os transmitiu por hereditariedade aos descendentes, porque deve ter sucedido muito raramente que a seleção natural tenha modificado, exatamente da mesma maneira, muitas espécies distintas adaptadas a hábitos mais ou menos diferentes; ora, como estes pretendidos caracteres genéricos foram transmitidos por hereditariedade antes da época em que as diferentes espécies se tinham separado do antepassado comum e que posteriormente estes caracteres não tenham variado, ou que, se diferem, o façam apenas em grau extremamente diminuto, não é provável que variem atualmente (Darwin, 2003: 171).

Este capítulo intitula-se precisamente “Leis da variação.” Darwin interroga-se sobre a duplicidade disfórica entre um antepassado comum – sinal do idêntico – e os dois tipos de diferenciação: as diferenças antigas e tornadas mais ou menos permanentes, que ocorreram antes de mudanças climáticas ou ambientais, e as diferenças que florescem nas partes mais recentes dos corpos – os caracteres específicos:

Por outro lado, chamam-se caracteres específicos os pontos pelos quais as espécies diferem das outras espécies do mesmo gênero; ora, como estes caracteres específicos têm variado e se diferenciaram desde a época em que as espécies se afastaram do ancestral comum, é provável que sejam ainda variáveis num certo grau; pelo menos, são mais variáveis que as partes do organismo que ficaram constantes desde um longo período (Darwin, 2003: 171).

Na *Estúdio* não estudamos propriamente seres vivos, mas sim discursos. Como as espécies, há troços do discurso que antecedem as mudanças ambientais (por exemplo, idiomas, algumas regras gerais comportamento) e outros, específicos, que sucedem às mudanças ambientais e contextuais. Por exemplo, as mudanças que abrangem a passagem da modernidade à pós-modernidade serão deste último tipo.

Assim os artigos aqui reunidos dão testemunho de uma referencialidade comum, profunda, antiga, e ao mesmo tempo de uma diversidade discursiva, que corresponde às suas diferenças contextuais.

Orlando Maneschy (Pará, Brasil), no artigo "Artista Viajante: alguns casos na Amazônia" introduz o tema do artista viajante no contexto da Amazônia, desde os exemplos iluministas, expedicionários, aos artistas contemporâneos que se apropriam de uma nova viagem, esta auto-referente e identitária: Luciana Magno e Keyla Tikka Sobral. Os corpos transitam e registam, procurando-se em mapas a traçar de novo.

Já de Keyla Tikka Sobral (Pará, Brasil), desta vez autora do artigo "A construção de uma cartografia poética de determinada produção de artistas visuais na Amazônia" toma como ponto de partida uma itinerância entre as cidades da Amazônia Legal, como Porto Velho, Belém, Boa Vista, São Luís, Palmas, Cuiabá, Manaus, Macapá e Rio Branco. São visitados e estabelecidas articulações entre artistas contemporâneos, como Danielle Fonseca (Pará), Orlando Maneschy (Pará), Sávio Stoco (Amazonas), JJ Nunes (Amapá), Joeser Alvarez (Rondônia), Thiago Martins de Melo (Maranhão), e também Marina Boaventura (Tocantins).

Marcos Rizolli (São Paulo, Brasil) em "Lucia Castanho e o mito do coração como lugar dos sentimentos" apresenta esta artista de Sorocaba (SP) debruçando-se em particular sobre a série de objetos e pinturas "Coração de Ofélia" de 2014-5, onde a personagem de Shakespeare (*Hamlet*) é visitada na materialidade do coração, dos espinhos, do sofrimento e da morte, atualizando a discussão e trazendo-a para o âmago da identidade discutida nas polaridades feministas.

A discussão sobre o feminismo pode ser atualizada por um olhar sobre a sua expressão corporal, presente no artigo "A Identidade da Mão e as Anatomias do Nu no Desenho e no Desenhar de João Cutileiro" de Shakil Rahim & Ana Leonor Madeira Rodrigues (Lisboa, Portugal) onde o "desenho desbastado" de corpos de mulheres, executados por um escultor, é analisado.

Mar Garrido (Granada, Espanha), no texto "Flexibilidad de las formas," aborda os chapéus, o melhor, as "esculturas de usarna cabeça" de Javier Arteta, artista e designer.

O artigo "Frans Krajcberg: a identidade brasileira revelada através do olhar para a natureza" por Márcia Piva (São Paulo, Brasil) apresenta a obra do escultor, que, depois de ter lutado pelo exército soviético na segunda guerra mundial e visto toda a família desaparecer no holocausto nazi, e a seguir viver expatriado no Brasil,

encarna na madeira a estrutura funda que se interroga até ao mínimo espaço vazio, estabelecendo sempre novas ligações entre os corpos, suportando-as.

Sofia Ré Palmela (Lisboa, Portugal) introduz o tema do estilismo de moda, em “Nuno Gama e a identidade que se veste”, discutindo as influências sociopolíticas na obra deste autor: os seus corpos querem ser felizes, mas exibem **máscaras** que tapam a apenas a boca e forçam a tristeza desenhada.

Em “Deconstruyendo la identidad masculina: Manuel Antonio Domínguez y el hombre sin cabeza” de José Manuel García (Sevilha, Espanha) apresenta, através das aguarelas e colagens de Domínguez, o debate da masculinidade, renovando os temas dos grupos de rapazes e do poder dos homens, atualizando a discussão sobre o género e a sua codificação em direção ao poder mais abstrato, sem cabeça.

Tatiana Lee & Rafael Schultz Myczkowski (Santa Catarina, Brasil), no artigo “Identidade tecida: Rosana Paulino costurando os sentidos da mulher negra” apresentam através da obra desta autora o seu confronto com o passado escravagista e a contradição entre a intimidade dos corpos (a ama de leite) e a condição feminina escrava, reafectando as discussões sobre o género através das funcionalidades orgânicas e culturais.

O texto “Identities de naufrágio: derivas entre lo local y lo global en las instalaciones de Alexis Leiva Machado (Kcho)” María Silvina Valesini (La Plata, Argentina) reflete sobre a obra do artista cubano Kcho, que incorpora nas suas instalações, com os seus barcos, ora autênticos, ora de brincar, uma condição humana que ultrapassa a insularidade, e ao mesmo tempo visita a condição política da existência entre os homens que se movimentam pelos seus meios: os barcos parecem encarnar a condição de “heterotopia” (Foucault, 1984) que, agora em 2015, os trouxe aos olhares como novas linhas de fronteira, desta vez mais mortíferas que os muros de Berlim.

Omar Khouri (São Paulo, Brasil), no texto “As incursões gráficas e pictóricas de Tadeu Jungle (ou, o elogio do ruído)” introduz a poesia visual brasileira, na obra deste autor “inter-semiótico” que interroga o seu local, a sua identidade, através de constantes ironias gráficas autorreferenciais: você está aqui.

O artigo “Um desvio para o imaterial: Sandro Novaes” João Wesley de Souza (Vitória, Espírito Santo, Brasil) introduz as pesquisas sobre a materialidade do desenho, e a sua relação com a emancipação da representação.

Eugenia Romero (Vigo, Espanha) em “La Ribot: Corpo Cero na Escena Expandida” apresenta a dança contemporânea expandida através do corpo da espanhola La Ribot, visitando-se aqui a identidade de género e o corpo articulado, ou confrontado, pelo *male gaze* (Mulvey, 1975).

No artigo “Figura Antropomorfa e Identidad Cuestionada en la obra de Juan Muñoz,” Iratxe Hernández (País Basco, Espanha) mostra a exploração das más-

caras e feita pelo escultor Juan Muñoz, visitando algumas das suas peças que nos interrogam por nos mostrar quem somos.

Mauricius Farina (São Paulo, Brasil), em "O lugar como acontecimento nas imagens de Luiz Braga," apresenta este fotógrafo brasileiro que desde os anos 80 resgata personagens com os seus contextos, construindo novas totalidades: os ambientes incorporam os seres de modo visual e quase orgânica.

A capa deste número da Revista Estúdio foi-nos sugerida pelo artigo "Obsesión y oscuridad en la obra de José Carlos Naranjo," de David Serrano (Sevilha, Espanha). A obra do pintor José Carlos Naranjo tem vindo a suscitar crescente interesse entre outros artistas, como este artigo testemunha. O seu "realismo sujo" confronta pessoas que fogem da sombra, corpos consumidos pela carnalidade, que parecem ignorar que se encontram em fuga permanente.

Cristiane Terraza (Brasília, Brasil) no artigo "A composição urbana em Corpos Informáticos" apresenta a atividade do grupo de artistas de Brasília "Corpos Informáticos" que, ao contrário da sua denominação, se dedicam a intervenções de "fuleragem", com realce para o parque "kombeiro" entre outros dispositivos de interação pública.

O artigo "Historias de vida: la memoria biográfica-narrativa en la obra de Miguel Romero" de Yolanda Spínola & Emilia Obradó (Sevilha, Brasil) apresenta a obra fotográfica de Miguel Romero, mais precisamente a série "mostra-me os teus negativos." Nestas imagens (em negativo), adivinha-se a irrealidade de corpos que nos mostram os seus negativos – agora vistos como as únicas realidades positivas. A fotografia como uma forma de olhar através do invisível negativo do quotidiano.

Eduardo Vieira da Cunha (Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo "Ruby e a autorrepresentação: encenações de questões de identificação e de identidade em imagens codificadas" aborda um filme de média-metragem (HD, 17') de Luciano Sherer, que, num alter ego Ruby, expande os limites da ficção em direção à materialidade das referências, tocando a superfície.

A identidade engana os incautos: o que ela mostra é o que ela esconde. Escondido atrás de ti, estão os que te chamam, os que te interpelam, os que te preenchem o sentido. Este, pleno, parece formar-se no outro. Afinal, os indivíduos podem ser como as palavras: o seu significado depende de todas as outras palavras ausentes.

Referências

Darwin, Charles (2003) *A Origem das Espécies, no meio da seleção natural ou a luta pela existência na natureza*. Tradução do doutor Mesquita Paul. Porto: Lello & Irmão. [Consult. 2016-02-09] Disponível em URL: <http://ecologia.ib.usp.br/ffa/arquivos/abril/darwin1.pdf>

Foucault, Michel (1984) "Of Other Spaces,

Heterotopias." *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49. [Consult. 2016-02-09] Disponível em URL: https://aufklarungsofia.files.wordpress.com/2011/06/outros_espacos.pdf

Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, 16 (3): 6-18. doi: 10.1093/screen/16.3.6

2. Artigos originais
Original articles

Artista Viajante: alguns casos na Amazônia

Traveler Artist: some cases in the Amazon

ORLANDO FRANCO MANESCHY*

Artigo completo submetido a 3 de setembro de 2015 e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, artista visual, curador independente e professor pesquisador. Membro do conselho editorial. Bacharelado em Comunicação Social — Jornalismo; Publicidade. Mestre em Comunicação e Semiótica (Artes). Doutor em Comunicação e Semiótica.

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

Resumo: Partiremos de uma compreensão da ideia de artista viajante na região Amazônica, no Norte do Brasil, para pensarmos alguns processos empreendidos que culminaram na produção de obras e de experimentação estética, forjando certa “identidade” para a região. Assim, começamos falando dos artistas e cientistas-viajantes, que entre os séculos XVI e XIX inscreveram, ao seu modo, a paisagem, os modos de um Brasil que se delineava, corroborando para a construção de uma imagem e de uma identidade brasileira. O objetivo deste artigo é abordar, por meio de algumas obras de artistas viajantes, de outrora e de hoje, esse processo de construção identitário.

Palavras chave: artista viajante / Amazônia / identidade.

Abstract: *We start from an understanding of the idea of a traveling artist in the Amazon region in northern Brazil, to think undertaken some processes that culminated in the production of works and aesthetic experimentation, forging certain identity for the region. So we started talking about the artists and scientists-travellers, that among the XVI and XIX centuries inscribed, on their own way, the landscape, the manners of a Brazil that was emerging, confirming to build an image and a Brazilian identity. The purpose of this article is to address, through some works of traveling artists of yore and today, this process of identity construction.*

Keywords: *traveling artist / Amazonia / identity.*

Introdução

Neste artigo buscamos compreender processos empreendidos por alguns artistas viajantes contemporâneos na região norte do Brasil. Para tanto, começamos refletindo acerca de artistas e cientistas-viajantes, que entre os séculos XVI e XIX tomaram parte de empreitadas na região, colaborando para a constituição de um entendimento acerca de uma região que necessitava ser apreendida, não só em suas características naturais, sua fauna e flora, mas em múltiplos aspectos culturais, contribuindo para a elaboração de imagens e de um imaginário de Brasil, o que ainda hoje ocorre com novas expedições, executadas por artistas viajantes contemporâneos que tem olhado e pensado processos que vem ocorrendo no país.

A imagem detém um poder imenso na construção da cultura. É por meio dela que conhecimentos são transmitidos, percepções constituídas e ideias difundidas. Assim, podemos atestar que a uma determinada identidade é constituída, também, pelas imagens que foram geradas sobre aquela comunidade. Dessa forma, ao pensarmos o artista viajante contemporâneo na Amazônia, vamos buscar olhar para o artista que se deparou com aquela imensidão séculos atrás, para pensarmos aproximações, diferenças e elaborações construtivas. Podemos assim, citar, Antônio Guisepe Landi (1713-1791), este um dos primeiros a desenhar a flora da Amazônia; Charles Marie La Condamine (1701-1774), que desceu o Amazonas até Belém em viagem patrocinada pelo governo francês; Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), chefe da expedição *Viagem Philosophica*; William John Burchell (1781-1863); François-Auguste Biard, (1798-1882), que viajou também pela região norte, chegando a explorar as margens do Rio Negro e Madeira; Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859); Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), que também passou pelo Amazonas e Pará; Joseph Leone Righini, (1830-1884), que atuou muito no Pará; Bernard Wiegandt, (1851-1918), que esteve no Brasil entre 1875 e 1888, ficando no Pará por algum tempo e produzindo imagens ali, dentre outros exploradores, como o fotógrafo português Felipe Augusto Fidanza (1847-1903), que atua fortemente na região para poder dar a ver a diversidade e a riqueza do que se produziu acerca deste território.

O que aproximava esses viajantes, alguns cientistas, outros artistas, vindos de lugares diferentes e detentores de percursos singulares é a maneira com a qual se dedicam a registrar as peculiaridades de uma terra nova, repleta de mistérios. La Condamine publicou em 1745 *Relation Abrégée d'an Voyage Feit dan L'interieur de l'Amerique Meridionale...* no qual continha um mapa do rio Amazonas, o primeiro baseado em medições astronômicas; Rodrigues Ferreira constituiu importante acervo de textos descritivos, desenhos e objetos recolhidos;

Langsdorff publica diversos compêndios sobre suas viagens ao Brasil e irá enlouquecer no Amazonas no final de viagem de 1829, vítima de febre tropical; Righini pintou inúmeras paisagens na região norte do Brasil, em especial no Pará, incluindo uma vista panorâmica da cidade de Belém extremamente detalhada, presente no acervo do Museu da Universidade Federal do Pará; Wiegandt capturará diversas vistas pelo país, incluindo o Pará, tendo realizado, também, a ilustração do cartaz comemorativo da fundação da cidade de Belém. Estes viajantes contribuíram sobremaneira para o entendimento desse território e de suas espécimes naturais, bem como das relações estabelecidas por seus habitantes entre si e com o ambiente. Fidanza, além de fotógrafo era pintor, o principal fotógrafo a atuar no Pará na segunda metade do século XIX e início do XX, realizando fotos de estúdio e registrando as profundas transformações urbanísticas ocorridas na cidade em decorrência da opulência proporcionada pelo ciclo da borracha, sendo, ainda, um dos pioneiros do cartão-postal fotográfico no Brasil. Olhar para essas experiências nos faz pensar em como se dá, no contemporâneo, viagens de conhecimento e pesquisa empreendida por artistas viajantes.

Nesse contexto, buscamos apreender como os artistas viajantes envolveram-se com o lugar e constituíram um legado visual que forma um ideário amazônida e, a partir dessas imagens, olhar para o hoje e como alguns artistas vem encarando a região, atravessando-a. Logo, temos Luciana Magno, nascida no Pará, que vem percorrendo a Amazônia e discutindo o corpo em relação a paisagem, em processos de enfrentamento e de busca de mimeses com o ambiente, e que termina por ativar relações nem sempre fáceis. Assim é em sua série de vídeos (e fotografias) *Orgânicos*, em que procura modos de imersão nos ambientes, e em outro projeto de trânsito pelo país, *Telefone sem Fio*, com o qual cruza as cinco regiões brasileiras em um estúdio móvel, por aproximadamente 6.037km, do Oiapoque, ao extremo norte do país, percorrendo cidades entre os estados do Amapá, Pará, Maranhão, Tocantins, Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, findando sua rota na cidade Chuí, ao extremo sul brasileiro.

Contemplada com o Edital Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais (10a edição), em 2013, Magno desenvolveu *Telefone sem Fio* como uma expedição a atravessar o Brasil, objetivando “a pesquisa como proposta de discussão e documentação dos possíveis imaginários e identidades culturais nas regiões do Brasil”, como revela a artista no texto original do projeto submetido a Fundação Nacional de Arte — Funarte:

Consiste num programa de trabalho, viagem e experimentações nas rodovias, estradas e BRs que cortam o Brasil num plano vertical, empreendendo 33 cidades e comunidades que se formam na borda do trânsito contínuo, propondo a discussão de questões de identidade cultural através do contato realizado por embate via comunicação telefônica entre pessoas que vivem nestas cidades.

A obra acontece durante o deslocamento e as cidades são a bases fixas do projeto móvel, as ligações telefônicas tornam-se o lugar do encontro desses rastros delírios, testemunhos com o real. Através da fotografia, do vídeo e da voz, a prova do acontecido se faz presente, documentada. Esses fragmentos (depoimentos, fotos, vídeos) tentam, em sua relação intrínseca, propor a criação de um não-espço, um encontro entre o ficcional, a memória e o real: contrastar imaginários, identidades e diversidades dos vários “Brasis”. (Magno, 2013: 02)

Neste fluxo, a artista realiza diversas experimentações ao longo de cidades que se desenvolveram ao longo de rodovias e estradas, buscando estabelecer um intercâmbio, mesmo que provisório entre habitantes e personagens que atravessam estes lugares, bem como lança seu olhar para a questão da emigração e imigração, estimulando reflexão sobre os processos históricos desses lugares. Para Magno: “é a oportunidade de registrar processos iniciados em um ocorrido recente de expansão da habitação e exploração territorial no Brasil, em especial na região Amazônica” (Magno, 2013: 03). Tentar encontrar pontos de ligação entre essas cidades, conectá-las por um fio invisível, em uma comunicação telefônica que deflagrasse a reflexão sobre os processos territoriais era uma dado de forte importância para a artista. “É aguçar a curiosidade para além dos noticiários sobre o que se passa em um país que possui uma área de 8.514.876 Km² (o quinto maior do mundo)” (Magno, 2013: 03), complementa.

Ordenar esse arquivo, com áudio, vídeos, fotografias e textos atravessando um mapa, compõe uma delicada cartografia, com a qual a artista pretende dar a ver uma visão multifacetada do imaginário do brasileiro acerca do seu lugar e do outro, daquele próximo e do mais distante. Assim, o percurso é registrado e apresentado em site, www.lucianamagno.com/telefoneseMFio/# e em livro que traz documentário em DVD. Essa jornada de Luciana Magno busca, tal qual os antigos viajantes, perceber os pormenores, as sutilezas e conexões existentes entre lugares e habitantes, bem como o imaginário que estes têm acerca de um país continental, buscando propiciar conectividade e apreensões acerca do outro, do diferente.

Anterior a *Telefone sem Fio*, a série denominada *Orgânicos* é o resultado do projeto contemplado pelo Edital de Bolsas 2013 do Instituto de Artes do Pará, sendo fruto de um mergulho da artista em uma experiência que interrelaciona performance, vídeo, biologia, agronomia e geologia. Magno executou ações nas



Figura 1 · Luciana Magno, *Telefone sem Fio*, 2015. Colagem para livro. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Fonte: Luciana Magno.

Figura 2 · Luciana Magno, *6.037 km (do Oiapoque ao Chuí)*, *Telefone sem Fio*, 2015. Frame do vídeo. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Fonte: Luciana Magno.



Figura 3 · Luciana Magno. *Da série Orgânicos*, 2014.
Frame do vídeo. Fonte: Luciana Magno.

regiões de Bragança, Ajuruteua, Fordlândia, Belterra, Santarém, Alter do Chão, Carajás, Serra Pelada, Marabá, Altamira, Xingu e ilhas do Combu. Essas localidades foram selecionadas devido as transformações sofridas na paisagem, dentre elas, as ocasionadas pelas obras da Usina Hidroelétrica de Belo Monte.

Nos vídeos a artista relaciona-se com o meio-ambiente, por vezes em performance mínimas, nas quais “quase” é absorvida por este, por meio da busca de mimeses, em outras o corpo da artista aparece em embate com situações específicas do lugar. Além das viagens e realizações de performances orientadas ao vídeo, o projeto constituiu uma instalação no Instituto de Artes do Pará — IAP. “Desde o início da bolsa, venho plantando algumas mudas, junto com a equipe do IAP, tentando manter uma área mais natural, sem grandes interferências do paisagismo. Os vídeos vão ser exibidos no jardim, porque todo o processo veio da natureza, queria que a mostra comungasse disso também”, esclareceu a artista em matéria difundida na página *G1 PA* da Globo.com.

Estas performances orientadas para o vídeo, que começam em *Orgânicos*, serão desdobradas ao longo do trajeto de viagem no projeto *Telefone sem Fio*, em que as diversas experiências da artista-viajante-pesquisadora se fundem, afluindo por meio de performances (somando para a série *Orgânicos*) e de outras documentações em vídeo, áudio, fotografias e textos, que compõem *Telefone sem Fio*. É no fluxo do trajeto de sua exploração que Luciana Magno vai estabelecendo quais os mecanismos de resposta àquilo que vive na viagem, na coleta de dados, na troca informações com os moradores e prova em seu corpo as particularidades do lugar. Contemporânea, sua excursão coleciona um conjunto de aspectos, que desdobram-se na página do projeto na internet, na publicação e no documentário, formando um rico documento do processo empreendido pela artista ao cruzar o Brasil. Longe de desejar constituir uma compreensão totalizante do país, Magno revela nas frestas — em sua *roadtrip*, acompanhada pelo companheiro, o artista e filósofo Solón Ribeiro —, fragmentos de nossa disjunção, em uma colagem de ideias, sensações e atravessamentos.

Outra artista da Amazônia, a também paraense Keyla Sobral, perfaz todos os nove estados que compõem a Amazônia Legal em um projeto de arte a convite do Serviço Social do Comércio — SESC, realizando exposições e ministrando oficinas. Neste percurso, aproveita para mapear a situação da produção artística nos lugares, dialogando com artistas e produtores culturais, realizando uma cartografia que deflagra sua dissertação de mestrado *Fluxo Norte: Sobre Diários de Bordo e Cartografia Poética de Determinada Produção de Artes Visuais na Amazônia* (PPGARTES — UFPA) e que revela uma cena artística e isolada, pungente e atual, fazendo uma análise, por meio das interlocuções e diários de bordo,

colocando-se, ainda, também na condição de uma artista em uma cidade periférica do país. Aqui, nos debruçaremos a realizar uma leitura do projeto, a partir de sua dissertação de mestrado, bem como de um dos seus diários de bordo, livro de artista, que Sobral entrega a sua banca de defesa em formato *fac-simile*.

Sua pesquisa buscou instaurar uma cartografia poética e analítica de um conjunto de artistas visuais que vivem na Amazônia Legal, a partir do contato estabelecido por meio de viagens realizadas por Sobral nesse território entre 2013 e 2014. Trabalhando com o conceito de Contemporâneo, desenvolvido por Giorgio Agamben, para observar como os artistas com os quais travou contato em suas viagens atuam e pensam a região. Além disto, ancora-se no conceito de Cartografia utilizado por Virginia Kastrup, para constituir uma cartografia subjetiva da região, registrada em cadernos de artista, além de reportar-se, também a ideia de diário, encontrados em Mário de Andrade, Maria Gabriela Llansol e Maurice Blanchot, “com a intenção de (re) descobrir a região através da escrita, compreendendo esta como parte do percurso de entendimento sobre a Amazônia”, como aponta no resumo de sua dissertação.

Algo que aproxima essas viajantes contemporâneas é a clareza de que seus percursos não são totalizantes, são frutos de experimentos que lidam com a incompletude, com o fragmento, com a subjetividade, como aponta Sobral logo na introdução da dissertação.

Atravessar a Amazônia em várias noites luzidias em busca da construção de mapas, em busca de um pertencimento da região que sempre foi meu. Fluxo Norte é lançar-se a experiência dos encontros, de conhecer parte de uma região tão vasta quanto a Amazônia e fazer um recorte pessoal sobre as artes visuais baseadas nas experiências vividas, misturando relatos e experiências plásticas em seu conteúdo.

No entanto, o trabalho não tem pretensão de ser um retrato definitivo da produção de arte na região norte, e, sim, um resultado de uma experiência pessoal de pesquisa e viagens. Trata-se de uma travessia, atravessamento, sobre uma investigação de uma estética amazônica.

(Sobral, 2015: 13)

Ao longo de sua travessia, Sobral encontra artistas, realiza trocas, faz anotações em seus diários de bordo, tal qual os antigos viajantes. A artista adota a escrita como princípio de deslocamento.

O presente trabalho emergiu a partir de viagens realizadas por mim, enquanto artista-pesquisadora, nas seguintes cidades que compõe a Amazônia Legal: Porto Velho, Boa Vista, São Luis, Palmas e Cuiabá, durante o ano de 2013, onde foram realizadas, por mim, oficinas e exposições dentro do projeto “Amazônia das Artes” do Sesc Pará. Logo depois, em 2014, outras cidades como Manaus, Macapá e Rio Branco, foram in-

cluídas para a finalização do projeto, bem como a cidade de Belém, onde resido e atuo como artista visual. Viagens estas que oportunizaram o re-conhecimento de parte de uma região, e para o contato com outros artistas atuantes naqueles territórios e que vieram integrar esta espécie de cartografia de encontros que fiz (...) (Sobral, 2015: 19)

Sobral irá em seu percurso constituir aproximações interessantes, deparar-se com grandes fragilidades em determinadas cidades, cujos circuitos de arte não encontram-se fortalecidos, mas também irá deparar-se com forças que emergem na adversidade e a levam a refletir sobre seu próprio papel enquanto sujeito artista em uma região à margem dos grandes centros. O processo não foi simples ou confortável, "Escrever uma narrativa de viagem, desenhar um percurso da existência é uma operação plástica e conceitual" (...) (Sobral, 2015: 56). Para a artista, é inviável separar seu papel de pesquisadora da artista, como afirma: Impossível seria atravessar os rios, cruzar fronteiras, pensar a região, sem manifestar aquilo que sou". (Sobral, 2015: 56), e nesse caso, ela é enfática em afirmar-se como artista.

Olhar para esses artistas, ontem e hoje, nos leva a perceber a força do desejo de ir mais além, de mergulhar no desconhecido e colocar-se em relação ao outro, ao diferente, e ver como estes percebem um dado imaginário, compreendem as manifestações identitárias do povo. Buscar enxergar de olhos bem abertos para um campo repleto de enigmas e se deixar ser afetado por este, como revela Keyla Sobral na conclusão de sua dissertação, acerca de suas viagens pelo Norte do Brasil:

De supetão senti um friúme por dentro, fiquei trêmula, muito comovida... Com o livro, palerma, olhando pra mim; Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus! ... Aqui bem pertinho e muito longe de mim..., na escuridão ativa da noite que caiu, um artista de cabelo escorrendo nos olhos, depois de fazer uma obra com a borracha do dia, faz pouco se deitou, está dormindo. Esse artista é brasileiro, do norte, que nem eu! (Sobral, 2015: 132)

Talvez, um pouco desse choque, do tremular do corpo relatado pela artista nas últimas linhas de seu relato, consiga aproximar um pouco essas diversas experiências, de atravessamentos que distinguiram e ainda marcam artistas viajantes. Febre, tremor, narrativas, loucura, calor, humidade... Há um "quê" de tropicalidade que assola e aguça os sentidos, presentes em vários desses processos artísticos, entre a descoberta de um país e encontrar-se ali, um outro em si mesmo.



Figura 4 · Keyla Sobral, *Diário de Bordo*, 2014. Fragmento. Fonte: Keyla Sobral.

Figura 5 · Keyla Sobral, *Diário de Bordo*, 2013. Fragmento. Fonte: Keyla Sobral.

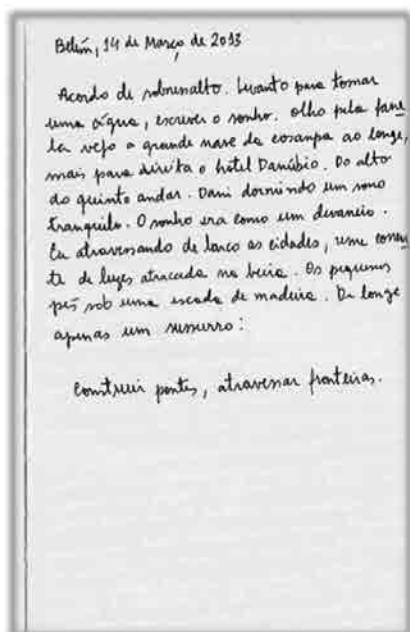


Figura 5 · Keyla Sobral, *Diário de Bordo*, 2013.
Fragmento. Fonte: Keyla Sobral.

Figura 6 · Keyla Sobral, *Diário de Bordo*, 2013.
Fragmento. Fonte: Keyla Sobral.

Referências

Duarte, Oriana (2013). *Nós, Errantes: escritos de existência + falas de uma artista*. [Consult. 2015-09-01] Acesso: <http://noserrantes.com/escritos>

G1 PA. *Luciana Magno abre instalação 'Orgânicos', em Belém*. [Consult. 2015-01-09] Acesso: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2014/01/luciana-magno-abre-instalacao-organicos-em-belem.html>

Magno, Luciana. (2013). *Telefone sem Fio*. Projeto submetido e contemplado no Edital

Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais (10a edição). Vol. 1: 3. Belém, 2013.

Sobral, Keyla Cristina Tikka (2015) *Fluxo Norte: sobre diários de bordo e cartografia poética de determinada produção de artes visuais na Amazônia*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém.

A construção de uma cartografia poética de determinada produção de artistas visuais na Amazônia

Building a particular mapping of visual artists in the Amazon

KEYLA TIKKA SOBRAL*

Artigo submetido em 7 de setembro de 2015 e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, artista visual. Bacharel em Comunicação Social; Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Av. Magalhães Barata n° 611 BELÉM-PARÁ Cep: 66060281 Brasil. E-mail: keylasobral@msn.com

Resumo: Este artigo reflete sobre uma cartografia poética de determinados artistas visuais que atuam ou são de origem da Amazônia Legal, a partir de viagens realizadas nesse território entre 2013 e 2014, observando de que maneira os artistas se articulam para realizar suas produções e o que eles pensam sobre uma região cheia de especificidades, diferenças e complexidade como é a Amazônia. Reflito ainda a poética dos Diários de Bordo, com a intenção de (re) descobrir a região através da escrita, compreendendo esta como parte do percurso de entendimento sobre a Amazônia. **Palavras chave:** Amazônia / Arte Contemporânea / Cartografia.

Abstract: *This article reflects on a poetic cartography of certain visual artists who work or originate in the Amazon, departing on some trips made in that territory between 2013 and 2014, noting how artists articulate themselves to develop their productions and what do they think about a region so full of peculiarities, differences and complexities as the Amazon. I present also the poetics of diaries, with the intention of (re) discovering the region through the writing, understanding this as a part of the path of understanding on Amazon.*

Keywords: *Amazon / Contemporary Art / Cartography.*

Introdução

O presente artigo vem falar sobre uma cartografia poética de artistas visuais que pensam e trabalham na Amazônia Legal, a partir de viagens realizadas por mim, enquanto artista-pesquisadora, nas seguintes cidades que compõe essa região: Porto Velho, Belém, Boa Vista, São Luis, Palmas, Cuiabá, Manaus, Macapá e Rio Branco, durante os anos de 2013 e 2014.

A maior parte destas viagens foram realizadas no território amazônico através do projeto Amazônia das Artes do Sesc-Pará, projeto que incentiva artistas a divulgarem seus trabalhos em diversas cidades desta região.

Foi uma oportunidade de conhecer mais de perto o Norte do Brasil, e, deparar-me com similitudes e diferenças, se sentindo por muitas vezes como uma espécie de estrangeiro dentro do seu próprio território.

1. Diários de Bordo

Durante as viagens foram realizados diários de bordo que foram elementos das viagens e são elementos importantes de todo o processo, espaços estes reservados para a escrita sobre a região, aos desenhos realizados dentro dos aviões, e que reverberaram sobre as sensações imediatas; um diário de bordo com discurso factual e literário, espaço para uma prática poética sobre o viajar na região amazônica.

Aceitar participar do projeto era disparar essa vontade de “caixeiro-viajante”, de exercitar uma certa *flanerie*, não nas cidades modernas europeias, mas nas cidades do modernismo e da pós-modernidade amazônica. Entendo a *flanerie* a partir do que Baudelaire, ao se remeter ao fluxo de descobertas do sujeito na cidade moderna deambula pela cidade, no fluxo a descobrir a metrópole, o que mais adiante Walter Benjamin irá abordar com um mergulho filosófico profundo. Aqui, nossa *flanerie* é pós-moderna, em cidades que viveram certo fausto na *Belle Époque*, carregando, ainda seus signos de modernidade, mas que vivem imersas em contradições na contemporaneidade. Nossa *flanerie* é *flanerie*, pois buscamos os detalhes, as pequenas surpresas, os encontros que se processam no inesperado do acontecimento. O *flâneur* percebe a paisagem, como afirma Walter Benjamin “Paisagem — eis no que se transforma a cidade para o *flâneur*. Melhor ainda, para ele a cidade se cinge em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o”.

A intenção com os diários de bordo foi realizar uma espécie de registro subjetivo das viagens, transformando também numa ação poética através da escrita e dos desenhos, construindo assim anotações diárias sobre um “re-descobrimento”, o “re-conhecimento” da região Amazônica (afinal, era a primeira vez que estava conhecendo as outras cidades da mesma região).

A propósito, importante sublinhar que além dos navegadores, várias outras pessoas excursionaram pelas terras amazônicas, antes deles diversos povos cruzaram a região, disseminando sua cultura, deixando marcas, dispersando até mesmo sementes e colaborando na constituição da diversidade do bioma que compreende a Amazônia. Como por exemplo o escritor Mário de Andrade, que no livro *Turista Aprendiz*, também recorreu a um diário de bordo para expressar suas impressões do Norte e Nordeste do Brasil:

[...] A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência. O que a retina bota na consciência é apenas um mundo de águas sujas e um matinho sempre igual no longe mal percebido das ilhas. O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. É incontestável que Dante e o Amazonas são igualmente monótonos. Pra gente gozar um bocado e perceber a variedade que tem nessas monotonias do sublime carece limitar em molduras mirins a sensação. Então acha uma lindeza os barcos veleiros coloridos e acha cotuba a morte dos pretendentes, se prende ao horizonte plantado de árvores que a refração aparta do firme das ilhas e do livro de Jó. A foz do rio Amazonas é tão ingente que blefa a grandeza [...] (Andrade, 2002: 60)

O diário de Mário de Andrade estava cheio de anotações, pedaços de papel, desenhos, páginas datilografadas, outras à mão, notas avulsas, de forma que ficou rico em detalhes.

Escrever os diários era de alguma forma ser envolvida pelo fluxo dos rios e pelo fluxo das palavras, que me acompanhavam durante as viagens, durante todo o percurso. Estar em trânsito, sempre de passagem, e, sempre ser surpreendida pela palavra.

Propus a minha escrita para o registro das viagens, ser de maneira factual e poética, como assinala a pesquisadora Rosane Preciosa: “Escrevemos para dar visibilidade ao invisível, para responder ao chamamento das nossas marcas, que o corpo carrega consigo”.

Blanchot assinala sobre diários de bordo:

O Diário representa a seqüência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando pressente a metamorfose perigosa a que está exposto. É um caminho ainda viável, uma espécie de caminho de ronda que ladeia, vigia e, por vezes, duplica o outro caminho, aquele onde errar é a tarefa sem fim (Blanchot, 1987: 19)



Figura 1 · *Amazônia, Esfinge*. 2012.

Sávio Stoco (Amazonas).

Figura 2 · Da série "Ensaio Íntimos". 2015.

Joaser Alvarez (Rondônia).



Figura 3 · *Assédio Moral*. 2013.
Marina Boaventura (Tocantins).

Figura 4 · *Um retrato da artista quando surfista*.
2013. Danielle Fonseca (Pará)



Figura 5 · Da série *Desaparições*. 2009.
Orlando Maneschy (Pará).

Anotar as expedições, o deslocamento do corpo pela Amazônia. É fazer ainda um espécie de *auto-(re) conhecimento* próprio, como sublinho dentro de minhas anotações: "Conhecer a si mesmo é atravessar a ponte."

2. Construção de uma cartografia

Minha pretensão nessas viagens foi principalmente a de conhecer alguns artistas que atuam e pensam a região, tendo como um dos objetivos a realização de uma cartografia de encontros a partir de um território tão complexo como a Amazônia. Coloquei como estratégia para construção desse mapa, o ritual do encontro e da interação, fossem esses pessoais ou virtuais, já que corria o risco de encontrar os artistas no momento em que estava lá ou não.

Comecei a anotar sobre as pessoas que nas viagens eu tive contato, que fizeram parte da minha vivência, e, que eram artistas ou produtores culturais que indicavam nomes de outros artistas.

Fiz um recorte particular baseado nos encontros sem intenção curatorial ou de afirmação de "mapa definitivo" sobre as artes visuais na região norte. Importante relatar que como sujeito participe, pois também atuo como artista visual, estava ali para tentar compreender de que maneira atuamos e nos articulamos.

Foram sendo desenhados em minha cartografia os nomes dos seguintes artistas: Danielle Fonseca (Pará), Orlando Maneschky (Pará), Paulo Trindade (Amazonas), Sávio Stoco (Amazonas), JJ Nunes (Amapá), Ueliton Santana (Acre), Joeser Alvarez (Roraima), Isaias Miliano (Roraima), Marina Boaventura (Tocantins), Marcos Dutra (Tocantins), Thiago Martins de Melo (Maranhão) e Clóvis Irigaray (Mato Grosso). Um grupo de artistas misturado entre jovens e experientes artistas, com carreiras consolidadas e outras em ascensão.

Um dos pontos a esclarecer foi de que maneira fiz esse agrupamento de pessoas? Durante as viagens pela Amazônia consegui conversar com muita gente, na sua maioria estudantes de universidades, produtores culturais e artistas. A cada viagem fui elencando nomes, de acordo com os encontros que se davam e as trocas que aconteciam. Tive oportunidade de trocas e compartilhamentos com a maioria deles, quer seja durante a viagem, ou depois dela. Conheci os artistas Marina Boaventura (Tocantins), Marcos Dutra (Tocantins) e Isaias Miliano (Roraima), nas próprias localidades, que são artistas atuantes em seus estados, e travamos muitos diálogos a partir de então.

Os artistas Danielle Fonseca (Pará), Orlando Maneschky (Pará), já faziam parte das minhas anotações desde o começo da viagem e acompanharam todo o processo dessa pesquisa.

Os artistas Sávio Stoco (Amazonas), Paulo Trindade (Amazonas) e Joeser

Alvarez (Rondônia) não tive a oportunidade de conhecer pessoalmente durante as viagens, mas consegui conhecê-los depois, já em Belém, e, os coloquei na minha cartografia (Figura 1).

Os outros nomes foram sendo anotados a partir de indicações locais como os nomes dos artistas visuais Thiago Martins de Melo e Clóvis Irigaray, que foram mencionados por produtores culturais do Maranhão e Mato Grosso.

E por último, mesmo não conseguindo viajar para o Acre e Macapá, devido a falta de verbas, e ciente que o projeto só se concluiria ao completar o meu mapa, que era incluir alguns nomes de produtores de artes visuais atuantes nessas localidades da Amazônia Legal. Recorri então a internet para realizar essa viagem imaginária, pesquisei na internet e livros o nome de alguns artistas do Acre e Macapá, e, cheguei aos nomes de Ueliton Santana e JJ Nunes.

Dando prosseguimento a construção do percurso, dediquei-me a leituras sobre a região, e a pesquisa sobre as produções dos nomes dos artistas anotados; continuei conversando com a maioria deles através de e-mails e redes sociais, e com alguns, tive oportunidade de rever pessoalmente, e com isso prolongar nossa discussão sobre nossas fronteiras, nossos territórios, similitudes e particularidades.

Conclusão

De que maneira estar num local tão peculiar afeta sua produção artística? Percebo o trabalho de Clóvis Irigaray (Mato Grosso) em consonância com o de Isaias Miliano (Roraima), onde percebem a natureza ao redor com grande relevância, e apresentam em pinturas e esculturas seu olhar atento para a região como fortalecimento da própria cultura.

Danielle Fonseca (Pará) (Figura 4) com suas instalações, pinturas e esculturas vem apresentando a região através das águas, onde o rio e a filosofia atravessam juntos; Orlando Maneschy (Pará) (Figura 5) apresenta em seus vídeos sua experiência de um devir-natureza; Sávio Stoco (Amazonas) e Marcos Dutra (Tocantins) pensam a paisagem amazônica a partir da manipulação de diferentes técnicas e suportes; Marina Boaventura (Tocantins) (Figura 3) parte do corpo trazendo em suas performances reflexões sobre um território íntimo e afetivo.

Paulo Trindade (Amazonas) imprime em suas instalações e vídeos um tom político com sua subjetividade de resistência, bem como, encontramos o Thiago Martins de Melo (Maranhão) (Figura 7) que não reside mais na região, mas seu trabalho está impregnado de questões políticas ligadas ao norte do país.

E JJ Nunes (Amazonas) (Figura 6) e Joeser Alvarez (Rondônia) (Figura 2) pensam seus trabalhos diretamente ligados a sociedade urbana, se apropriando da cidade transformando-a em palco para suas ações artísticas.



Figura 6 · *S/titulo*. 2014. JJ Nunes (Amapá).

Figura 7 · *Martírio*. 2014. Thiago Martins de Melo (Maranhão).

Percebo os processos em fluxo contínuo, um fluxo norte, uma Amazônia que os atravessa, que carregam em si e que reverberam através de processos artísticos elaborados num espaço social complexo. Uma Amazônia híbrida, misturada, plural.

São diálogos vistos ali entre arte e vida. A vivência incorporada a prática artística, fruto de suas inquietações. E que constituem um circuito paralelo, um circuito transversal comparado aos grandes centros.

São visões de um imaginário que os arrebatam, que os fazem experimentar poéticas, cada um com suas diferenças e que os unem pelas fronteiras dessa grande imensidão verde.

O ritmo da Amazônia é mais compassado, como o ritmo do rio Madeira, denso e delicado, numa tarde dourada qualquer. E compassadamente se dão os processos, as descobertas e redescobertas de uma região tão imensa, misteriosa e enigmática.

Referências

Andrade, Mário de (2002) *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Benjamin, Walter (2000) "Paris do Segundo Império". In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense.

Blanchot, Maurice (2013). *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.

Preciosa, Rosane. (2012) "Errância, contaminações, fluxos esquizos." In *Revista Visualidades, Goiânia*, v 10, N. 2, julho-dez.

Lucia Castanho e o mito do coração como lugar dos sentimentos

Lucia Castanho and the heart myth as a place of the feelings

MARCOS RIZOLLI*

Artigo submetido em 6 de setembro de 2015 e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Educação Artística (Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas); Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC São Paulo, 1993; 1999).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (Coordenador); Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas — CNPq (Líder). Rua da Consolação, 930 — Prédio 16. São Paulo (SP) CEP 01302-907, Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Resumo: A artista brasileira Lucia Castanho vem desenvolvendo uma série expressiva inspirada na personagem Ofélia, originalmente apresentada por William Shakespeare, em Hamlet. A série, ao mesmo tempo que aborda uma configuração única — o coração transborda em multidimensionalidade — em diferentes modalidades artísticas, através de diversificadas materialidades. Do uno ao multi, a artista determina a potência da linguagem — em imagens do feminino.

Palavras chave: linguagem e sentimento / Ofélia / Lucia Castanho.

Abstract: *The Brazilian artist Lucia Castanho has developed an impressive series inspired by Ophelia character, originally presented by William Shakespeare in Hamlet. The series, as the same time that emphasizes a unique configuration — the heart — overflows into multidimensional — in different artistic forms through diverse materiality. From the uno to the multi, the artist determines the potency of language — through images of the feminine.*

Keywords: *language and feeling / Ophelia / Lucia Castanho.*

Introdução

Lucia Castanho é uma artista brasileira contemporânea, com formação doutoral e experiente em docência nos campos da arte e do design. Vive e mantém ateliê em Sorocaba, cidade próxima a São Paulo. Em sua cidade, ocupa espaço de liderança cultural, sempre envolvida em ações públicas para o desenvolvimento da comunidade artística local — em especial, à frente da Associação de Educação, Cultura e Arte — AECA, com o objetivo de criar o Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba — MACS, cujo processo de implantação reconhece estágio bem avançado.

Na esfera produtiva, a artista expõe desde 1986 e está representada em acervos de importantes instituições de arte e cultura: Museu de Arte de São Paulo — MASP; Museu de Arte Moderna de São Paulo — MAM; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo — MAC-USP. Sua obra é também representada por importantes Galerias de Arte — citemos duas: Monica Filgueiras, em São Paulo; Art Office Roberta Karam, em Porto Alegre.

Na esfera criativa, Lucia Castanho sempre esteve interessada em expressões viscerais. Primeiro, o desenho — de contundentes grafias — reconheceu gestos vigorosos, em registros difusos, entre a linha e a mancha. Depois, a pintura — de cromias intensas — reconheceu figuralidades densas, entre pinceladas vertiginosas e insinuações anatômicas. E, mais recentemente, novos meios e outras materialidades — objetos, fotografias, performances — em atitude expressiva multidimensional. Assim, surge a Série *Coração de Ofélia*.

1. A Série *Coração de Ofélia*

Ao afirmar que *o coração é o primeiro órgão formado no útero*, Lucia Castanho vem definindo um percurso expressivo que pretende apresentar, através do não-verbal, os papéis da mulher na sociedade contemporânea (Figura 1). Para tanto — baseada em seus estudos doutorais em Artes — irradia seu discurso plástico a partir da imagem de Ofélia (personagem de Shakespeare, em Hamlet, que enlouquece de tanta paixão e morre afogada, num provável suicídio).

Assim, entre a consciência e a prática de linguagem, a artista transporta Ofélia, ainda que simbolicamente, para o século XXI — justamente para provar novas representações visuais e colocar outras questões sobre a identidade feminina, o desejo, a vida e a morte.

As maneiras como a artista opera sua expressão revelam um propósito intensificador: a imagem recorrente é a forma coronária — percebida e revelada nas mais diversificadas materialidades e plasticidades. Todas, contudo, nascem como desejo de forma e bem poderiam ser consideradas e(s)(n)tranhezas do coração.



Figura 1 · Lucia Castanho, da Série *Coração de Ofélia*, 2014/15, Objeto. Fonte: Arquivo da Artista.

Figura 2 · Lucia Castanho Da Série *Coração de Ofélia*, 2014/15, Objeto. Fonte: Arquivo da Artista.

O coração — o órgão coronário em sua constituição anatômica é configuração fixa, tão estática quanto o corpo da Ofélia morta. Contudo, nem tanto fixo ou estático. Vejamos, senão: O coração, conforme descrito nos atlas de anatomia, é um órgão oco, capacitado ao bombeamento do sangue para o corpo através do contínuo fluxo de contração e relaxamento. Toda essa dinâmica se dá por intermédio de um órgão que tem — mais ou menos — a dimensão de nossa mão fechada em punho — posição manual que é, inclusive, considerada como gesto e atitude de luta e resistência. Não por acaso, o batimento cardíaco é revelado pelas veias do pulso. Seria Ofélia, organicamente revelada? Certamente, organicamente configurada! Uma forma oca, revestida por uma membrana. Algo como: um saco fechado, fibroso, envolto por uma película. Bem assim, conforme a artista tão anatomicamente configura, o coração de Ofélia. A vida, eternadamente, distribuída em sangue e oxigênio. E, aqui, transmutada em vazio, arames e tecidos (Figura 2).

Então, o coração de Ofélia, atualizado pela expressão contemporânea se estrutura a partir do tramado do arame de cobre, cujos nós e filamentos se referem ao conjunto vascular, garantindo a oca tridimensionalidade do objeto, devidamente configurado pelo tecido, que lhe serve de membrana.

Estaria, desta maneira, definida a forma com a qual a artista se manifesta, exercendo um processo de intensificação de sentidos. Se, em dimensão orgânica, o coração é o órgão mediador do percurso do sangue, nas manifestações da linguagem artística proposta, se tornará os atributos da vida — em dinâmico ir e vir (Figura 3, Figura 4).

Pela potência da arte, transformar o organismo em mito!

2. O mito do coração como lugar dos sentimentos

Mitos são narrativas utilizadas em todos os tempos, por todas as culturas, para explicar a riqueza dos fenômenos da natureza e a complexidade da existência humana. Enquanto nos servem para especular acerca da origem do mundo e do homem, num sentido universal, artistas são sujeitos habilitados à construção de suas próprias mito-poéticas. Esse é o caso fulcral da *Série Coração de Ofélia*.

Ofélia, em Hamlet, é personagem que prova, intensamente, as adversidades de seu tempo afetivo. Em dicotomia: é muito jovem, inocente, frágil e ingênua, disposta ao amor e, desprotegida, compreende a realidade da vida; é mulher resistente, mentalmente prostituta de seu pai, emocionalmente dura, incorformada com sua condição feminina que não lhe permite decidir o próprio destino.

Ofélia, na dramaturgia Shakespeariana, é uma heroína trágica, um mito que divaga entre corrupção dos homens, as canções obscenas que entoa como for-

ma de resistência e os cenários sombrios de seu entorno — para tornar-se, no universo da visualidade, lembrança imagética recorrente, desde Millais (1851-52) até a contemporaneidade.

Contudo, sob a guarda expressiva de Lucia Castanho, Ofélia deixa de ser potencialmente a heroína trágica. Ofélia, em sua identidade unidimensional, torna-se, então, argumento expressivo multidimensional. Imagem-argumento, transcrita em múltiplas modalidades artísticas e em diversificadas materialidades.

Bidimensionalmente: se desenho, a anatomia; se pintura, as cromáticas pulsações; se incisão, quase sempre em troncos de árvore, conceito!

Tridimensionalmente: se escultura, a modelagem densa ou as estruturas aramadas leves; se objetos (quase *ready made*), os tecidos aveludados, as veladuras do tule, os bordados e as flores alfinetadas em múltiplas superfícies. E ainda, se performance, manifesto! Tudo sensorial e tatilmente sensual.

3. *Coração de Ofélia, as plasticidades dos sentimentos*

As experimentações materiais e procedimentais com as quais a artista se envolve são de tal ordem proliferantes que parecem ser signos de uma obsessiva expressão (Figura 5). Uma linguagem algo entre a densidade e a liquidez. Uma linguagem um tanto etérea, suspensa ou flutuante. Assim, o corpo de Ofélia, configurado em coração, revela-se denso, em sua musculatura... vazio, em sua cavidade... e líquido, entre o sangue, como lugar do corpo e da vida, e a água, como lugar da paisagem e da morte.

Vejamos, então:

Esculturas em arame, na leveza das figuras [...] todas as técnicas experimentadas por Lucia Castanho ganham uma expressividade ímpar, pelos movimentos circulares, memórias do infinito, continuidade, [...] da água.... São volutas femininas. Casulos... Há ainda o puro vermelho, princípio e fim da vida... vermelho de intensidade apaixonada, devoradora, febril, quase insana (Silva, 2015).

As obras de Lucia Castanho parecem repercutir:

...amor e dor (e qual amor não dói?), contenção e liberdade em conflito. Ainda insistência é o que se percebe em suas sequências de obras, variantes sobre o mesmo tema, com pinturas, desenhos... Com a repetição ela parece buscar a forma exata para expressar uma ideia, um sentir... Em seu fazer poético, com a eterna angústia da representação: o signo, ao tentar apreender o objeto, destrói definitivamente o real, transformando-se em múltiplas e sucessivas possibilidades (Silva, 2015).



Figura 3 · Lucia Castanho Da Série *Coração de Ofélia*, 2014/15, Pintura. Fonte: Arquivo da Artista.

Figura 4 · Lucia Castanho Da Série *Coração de Ofélia*, 2014/15, Pintura. Fonte: Arquivo da Artista.



Figura 5 - Lucia Castanho Da Série *Coração de Ofélia*, 2014/15, Performance-Intervenção. Fonte: Arquivo da Artista.

A Série *Coração de Ofélia*, ao mesmo tempo em que pretende discutir a existência afetiva e emocional da mulher nas sociedades e na cultura, parece buscar o questionamento das estruturas da linguagem visual e dos materiais que seleciona para produzir desenhos, pinturas, esculturas, objetos, fotografias, performances — sobretudo, para discutir e questionar a essência da vida e da morte.

Como podemos observar:

A artista nos impõe uma sucessão de experiências sensoriais — sensual — míticas. Tanto corporais quanto sígnicas, em apreensões visuais que, intensamente sentidas, nos arremessam ao etéreo. Uma identidade expressiva que dialoga com a materialidade das imagens — em sugestões abstratizantes... do formal ao linear.

Linhas, aliás, parecem ser as estruturas gerativas da artisticidade proposta. Permanecem em nossa percepção apenas as qualidades [...]: ritmos — movimentos... pulsares em veias de arame. Dos objetos, desprende-se algo superficial, vago, fragmentar ou, talvez, arqueológico. São objetos clássicos! Estruturas de beleza... (Rizolli, 2015).

Entre a Ofélia, de Shakespeare — em Hamlet, e a série *Coração de Ofélia* podemos encontrar percepções de convergência. Desse modo:

É a água sonhada em sua vida habitual, é a água do lago que por si mesma “se ofeliza”, se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente (Bachelard, 2013: 85).

Conclusão

Tomemos, de empréstimo, um agudo pensamento: “Corre-se o risco de morte por amor, por êxtase, por vaidade, por masoquismo, por loucura, por felicidade” (Morin, 1987: 72).

Enquanto Ofélia surge originalmente como ficção, depois de ser vista flutuando em tantas águas, em tantos tempos e em tantas culturas, seu mito foi se desvelando em outras realidades — através das inúmeras figuras femininas que encarnou. Sua imagem, multiplicada e atualizada, foi se confundindo com aquelas de mulheres que morreram por amor, por loucura, por paixão ou por desespero.

Então, invadindo o seu coração, a artista estabelece um diálogo de aproximação com o mito. Das identificações histórias e sociais do feminino, Ofélia vai se incorporando à anatomia expressiva da artista — em experiências de vida e morte — em diversificadas formas de artisticidade.

E, assim, metonimicamente, Lúcia Castanho elabora uma nova semântica — o mito do coração feminino como o lugar dos sentimentos, tanto ancestrais quanto emergentes. Afinal, nos acostumamos a pensar que o coração é mais um

órgão de inteligência do que (meramente) a estação principal de bombeamento do sangue pelo corpo.

Potencialmente, o *Coração de Ofélia*, de tão feminino, transmuta-se em expressão contemporânea, para compreender um sentimento universal. Uma imagem-conceito recorrente: jovialmente implicada no amor e desesperadamente impregnada de loucura, contudo, resultará diluída nas águas da morte — justamente para provar novas dimensões expressivas e colocar outras questões sobre a(s) identidade(s) da arte.

E, para finalizar, damos voz à própria artista: “somos ninfas, somos Ofélias, somos tantas vezes imagens” (Castanho, 2011: 168).

Referências

- Bachelard, Gaston (2013) *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-782-7635-5.
- Castanho, Lucia (2011). *Ofélia: Percurso íntimo de uma imagem idealizada*. Tese de Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- Morin, Edgar (1997) *O Homem e a Morte*.

Rio de Janeiro: Imago. ISBN: 978-85-312-0540-8.

- Rizolli, Marcos (2015) “Texto de Apresentação.” [Consult. 2015-09-01] Disponível em <http://www.luciacastanho.com.br>
- Silva, Mirian Cristina Carlos (2015) “Texto de Apresentação.” [Consult. 2015-09-01] Disponível em <http://www.luciacastanho.com.br>

A Identidade da Mão e as Anatomias do Nu no Desenho e no Desenhar de João Cutileiro

The Hand Identity and the Nude Anatomies in Drawing and in to Draw of João Cutileiro

SHAKIL YUSSUF RAHIM* & ANA LEONOR MADEIRA RODRIGUES**

Artigo completo submetido a 4 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Portugal, arquiteto. Licenciatura em Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUTL); Doutoramento no ramo Arquitetura, especialidade Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL). Docente e investigador, FAUL, Centro de Investigação em Arquitetura; Urbanismo e Design (CIAUD).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL); Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD). R. Sá Nogueira, 1349-055 Lisboa, Portugal. E-mail: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

**Portugal, artista visual. Licenciatura em Pintura, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL); Doutoramento em Arquitetura, especialidade Comunicação Visual, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUTL). Professora na Faculdade de Arquitectura (FAUL); Departamento de Desenho e Comunicação Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL); Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD). R. Sá Nogueira, 1349-055 Lisboa, Portugal. E-mail: analeonor.rodrigues@gmail.com

Resumo: O desenho de nu feminino em Cutileiro é uma sociologia de erotização pelas funções de uma fenomenologia de olhar variável. A mão do desenhador identifica o gesto do corpo e capta-o no devir do instante e da urgência. Neste quadro intencional, o artigo analisa as relações gráficas operacionais através de três pares de factores envolvidos no desenhar. A “temática e a figura” explora as identidades do corpo e do género. A “técnica e o grafismo” estuda a geometria do contorno e as variabilidades do traço. O “volume e a pose” trata da posição, do movimento e da gravidade nos desvios da proporção humana.

Palavras chave: Desenho de Nu / Desenhador / Fenomenologia do Olhar / João Cutileiro / Portugal.

Abstract: *The Cutileiro's female nude drawing is an erotization sociology through the functions of a variable gaze phenomenology. The draughtsperson hand identifies the gesture of the body and captures it in the transformation of instant and urgency. In this intentional framework, the paper analyses the operating graphical interfaces through three pairs of factors involved in to draw. The “theme and figure” explores the identities of the body and the gender. The “technic and graphics” studies the outline geometry and trace variability. The “volume and pose” deals with the position, motion and gravity on deviations of human proportion.*

Keywords: *Nude Drawing / Draughtsperson / Phenomenology of the Gaze / João Cutileiro / Portugal.*

Introdução

O artigo investiga a identidade gráfica do escultor português João Pires Cutileiro (1937-), focado nos seus desenhos de nu feminino como objecto de estudo. A identidade do desenho e do desenhar, como materialização de uma mão em movimento, é estudada através de uma metodologia de três pares de factores: i) temática e figura, ii) técnica e grafismo e iii) volume e pose. A partir das relações entre estes factores constrói-se uma unidade gráfica resultado da operacionalização visual e cognitiva do desenhador.

1. João Cutileiro e a Liberdade

João Cutileiro tem um percurso marcado pelo trabalho de escultura em pedra, com forte marca ideológica e política, na defesa da autenticidade e da liberdade da expressão artística portuguesa contemporânea (Chicó, 1982). Extremista nas opiniões que cria no público e na crítica, Cutileiro recria personagens históricas, alegóricas e religiosas, com enquadramentos em episódios da literatura e história de Portugal (Wohl, 1979), como o 25 de Abril, as Tágides, reis, guerreiros, poetas, entre outros. O seu trabalho é reconhecido através de encomendas públicas e particulares, muitas de âmbito comemorativo e monumental que ocupam o espaço da cidade. Através das origens do seu mármore alentejano, Cutileiro ultrapassa a estatuária académica para se situar nas fronteiras do novo experimentalismo (Pinharanda, 1995), onde introduz a sensualidade do corpo feminino, a expressividade da matéria e a

ambiguidade do erotismo na agregação do desejo. É neste quadro sensorial, que surge o seu portfólio de desenhos, como escultor do corpo, que encontra na linha os trajetos da forma para investigar as seduções da expressão humana.

Para o escultor, o desenho é uma fotografia, no sentido em que esta é um registo, que mais tarde poderá dar lugar para outra coisa ainda, e essa coisa é que é linda (fruindo aqui das palavras de Fernando Pessoa). Nesse sentido, o escultor não cessa de desenhar, descobrindo no ser feminino, com o seu olhar de artista, o carácter, a verdade interior que transparece da sua forma (Mega, 2008: 285).

2. O Desenho de Nu Artístico e a Fenomenologia de Olhar Variável

O desenho de nu em Cutileiro é um prazer. Para ele, que desenha e descobre o corpo; e para nós, que vemos o resultado da sua observação e com isso espreitamos essa descoberta. Este prazer é também o da tentativa de desenhar o *belo* associando-a à verdade como sugeria Platão. A história da arte ocidental da representação do nu multiplica a questão da beleza como uma variável que ultrapassa o corpo (Berger et al., 2002). A estética organiza e categoriza estas subjetividades da identidade do corpo que o desenhador regista, e que fazem sublimar o contorno físico do desenho, para o situar como característica autónoma e imaterial da representação. Tal como refere Fernando Pessoa (1888-1935), no *Livro do Desassossego*, a nudez é um fenómeno da alma (Pessoa, 2013).

Do movimento musculado dos homens eternos e intocáveis dos desenhos de Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564), à exposição explícita do corpo pelos desenhos eróticos de Degas (1834-1917) ou Picasso (1881-1973), as metodologias, técnicas e materiais do desenho de nu alteraram-se substancialmente através do tempo e da cultura (Pignatti, 2004). Neste quadro de circunstâncias, Cutileiro é um desenhador da aceleração contemporânea, porque minimiza os recursos gráficos para chegar à simplicidade do desenho urgente. Um desenho que se ajusta ao sublime Kantinano pela experiência emocional (Chalumeau, 1997) e à vocação *supra-sensível* da imaginação defendida por Deleuze. Cutileiro devolve ao observador o poder de completar o sentido do sensível para além da razão objectiva do registo:

Tal é o acordo — discordante — da imaginação e da razão: não é apenas a razão que tem uma “destinação supra-sensível” mas também a imaginação. Neste acordo, a alma é sentida como unidade supra-sensível indeterminada de todas as faculdades; somos nós próprios referidos a um foco, como a um “ponto de concentração” no supra-sensível (Deleuze, 2000a: 58).

Longe dos dualismos conceptuais, o desenhar como acto é uma fenomenologia de olhar variável, que não opõe consciência e mundo, o para si e o em si. Adopta



Figura 1 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).

Figura 2 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).



Figura 3 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).

uma relação de intencionalidade significativa (Cerbone, 2006) e de cognição integrada, numa consciência perceptiva encarnada de corpo vivido (Merleau-Ponty, 1945, 1994), que se torna num riscador e contorna a forma e o espaço no plano. Esta textura do corpo inteiro de Merleau-Ponty duplica o *noema* quando se trata do caso específico de desenhar o corpo, e intensifica-se quando esse corpo é do outro. Por isso também para Cutileiro, o deslocamento do olhar e da mão divide-se em várias partes; combina-se em muitas outras com diferentes quantidades. Para delimitar estes desdobramentos, estuda-se de seguida três pares de factores motrizes nas possibilidades que Cutileiro associa à expressão física e significativa do desenhar.

2.1 A Temática e a Figura

Um dos principais temas que Cutileiro trabalha no desenho é a figura humana e as suas extensões do nu. O feminino surge no desenhador como fonte de voluptuosidade e transgressão (Alvim, 1981). As “meninas e mulheres de Cutileiro” são um corpo conjunto unido pelo género e pelo autor, ainda que separadas por páginas. A maioria está isolada, mas não parecem estar sozinhas. Porque dá-nos a sensação de pertencerem ao espaço que ocupam. À semelhança das *Sources* e de outros desenhos de Ingres (1780-1867), a expressão combinada de carne, inocência e acaso produz tensão e atração no observador (Guégan, 2006).

No desenho de Cutileiro a pele é macia e o corpo desbastado (Figura 1). O rosto é gracioso, e os olhos amendoados adicionam juventude e curiosidade (Figura 2). Outras vezes a atitude é desencontrada e esquiva, e o olhar é distante. São mulheres temperamentais (França, 1966), que por vezes parecem estar ao espelho. Mostram-se e deixam-se desenhar: umas olham para o desenhador (Figura 3), outras escondem o rosto para se protegerem da intimidade. Mas todas juntam-se à *Vénus* de Botticelli (c. 1485) na encenação de que as deusas podem ultrapassar o pudor:

A Vénus de Botticelli é, do ponto de vista anatómico, uma caricatura disforme, que nenhuma estrutura óssea ou tensão muscular, mantém em pé. O corpo é um apêndice desamparado de um rosto melancólico que olha para o exterior (...) É por isso que a pintura é tão assombrosa. Esta mulher que é fruto do desejo está além do que o desejo, tal como sempre conhecemos, pode alcançar (Scruton, 2009: 137).

Como refere Kenneth Clark, em *The Nude: A Study in Ideal Form*, o corpo humano não é um tema da arte mas uma forma de arte (Clark, 1972). Para Cutileiro, o desenho do nu feminino é a confirmação da importância da silhueta nos processos de visualização dos limites do corpo e da sedução tátil da sua obra escultórica, através de figuras bífidas, *daphnes* e torsos (Rafeiro, 2000). Ainda que estes desenhos detenham autonomia e não pertençam às fases preparatórias da sua



Figura 4 · João Cutileiro, *Desenho*. Capa do livro *Outra Nudez*. Tinta da china s/ papel. Fonte: <https://escultoresdelivros.wordpress.com>

Figura 5 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).



Figura 6 - João Cutileiro, *Desenhos*.

Composição de 3 figuras. Tinta da china s/ papel. Fonte: <https://escultoresdelivros.wordpress.com>

atividade projectual, estão na mesma direcção porque a figura é o centro da sua procura tridimensional.

2.2. A Técnica e o Grafismo

Cutileiro desenha a silhueta, através de linhas orgânicas, enérgicas e em movimento (Wohl, 1979). Uma técnica que faz uso da geometria de contorno, que define a massa do corpo pelas diferentes medidas dos vazios. O vazio constrói a extensão do desenho, como muitas vezes fez Rodin (1840-1917) nos seus estudos de nu quando os preencheu com aguadas (Normand-Romain & Buley-Urbe, 2006). Mas se Cutileiro herda essa continuidade de gestão de massas, afasta-se de Rodin na mancha, porque não a substitui pelo suporte. É através da linha e pela sobreposição de pequenos traços ou de um gesto único, que desenha ora com densidade gráfica ora com simplicidade linear (Figura 4), na procura do sublime contorno da pele humana:

O que fica inacabado, como os riscos que se sobrepõem, como a insistência num detalhe, são já prefigurações do movimento da mão rasgando o espaço, procurando o vazio no denso seio das matérias.

Os desenhos de João Cutileiro, variando entre as linhas subtilíssimas e as marcadas incisões; entre os suaves contornos ou os abruptos cortes com que se estanca um corpo, são já instantâneos fugazes desse gesto que o habita e que procura (...) (Almeida, 1988: 3).

O escopro e martelo do escultor são substituídos por aparos, pinceis e tintas. Ao longo da figura, a mão do desenhador desdobra-se num riscador, que adquire espessuras e intensidades alternadas, que criam vibrações de luz (Figura 5). Uma estimulação bipolar dos campos receptivos da imagem retiniana, em áreas de contraste (Livingstone, 2002). O cabelo, por exemplo, é uma marca do autor, definido por uma trama densa, rebelde e ondulada (Figura 6). Neste sentido material, o desenho gestual é para Cutileiro uma técnica que desperta a criatividade, pelo domínio da velocidade do traço (tempo) e pela seleção de marcas visuais (informação):

'Selection', however, shows its limitations as an interpretative concept when we enlarge our view of drawing to take in the drawing of all known traditions. We are then bound to adopt a more generally valid standpoint, and treat visual ontology under a complex heading of structure, method, symbolism and visual analogy. (...)

At certain points the structure rests on a foundation of visual analogies between human perceptual experience both of graphic forms and of realities (Rawson, 1987: 24).

2.3. O Volume e a Pose

A rigidez do cânone clássico e das tradições idealizadas da proporção humana fogem ao paradigma de Cutileiro (Chicó, 1982). A proporção detecta desvios e



Figura 7 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).



Figura 8 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).

alongamentos na fisionomia. As cinturas afinam. Os glúteos aumentam como nos desenhos de Rubens (1577-1640). Os seios e a púbis tornam-se salientes (Figura 7). A pernas afastam-se (Almeida, 1988). E é nestas diferenças que se estabelece um modelo biométrico de relação entre cintura e quadril, onde o desenho acentua os pontos de inflexão e o corpo se deforma. Esta é a “imperfeição harmoniosa” do que parece estar inacabado, característica a que se refere o Nobel José Saramago (1922-2010) nas referências à obra de Cutileiro (Saramago, 1987).

Mas esta deformação continua a ser uma resposta à formatação da anatomia da mulher com funções reprodutivas (Scruton, 2009) sob o desejo voyeurista do olhar masculino, que vem desde a *Vénus de Willendorf* (c. 20.000 a. C.). Nisso, Cutileiro encontra-se com a História.

Nos nus da pintura a óleo europeia em geral, o principal protagonista nunca é pintado: é o espectador em frente ao quadro, e pressupõem-se ser um homem. Tudo se dirige a ele. Tudo deve apresentar-se como resultado da sua presença ali. Foi para ele que as figuras assumiram a sua situação de nus. Ele, porém, é por definição um estranho — um estranho ainda vestido (Berger et al., 2002: 58).

O que se mostra actual é a liberdade e expressão dos movimentos. A pose evidencia a curva do corpo (Gonçalves, 2008), e os volumes adquirem várias rotações em relação ao observador, mostrando que o corpo tem tridimensionalidade (Figura 8). Os gestos e a gravidade do corpo criam direcções e focos de atenção dados pelo movimento que executam (Rafeiro, 2000). As poses tradicionais são misturadas, entre o controle apolíneo e a dissimulação dionisiaca. Seja de frente ou de costas. Sentada, deitada ou de pé. Inteira ou cortada. As meninas de cutileiro não são anjos, têm costas. Inscrevem-se nos novos cânones partilhados por uma cultura visual contemporânea baseada na moda e na publicidade.

3. Da Identidade do Desenhar: o Aqui, o Agora e o Devir

Em “O Imperceptível Devir da Imanência”, José Gil reflete sobre os produtos do acto de pensar que se transformam e só existem com a própria acção (Gil, 2008). No desenho, a resposta ao devir é a acção que mostra a identidade do desenhar, porque esta precisa de gerir os factores de *repetição e diferença* (Deleuze, 2000b).

Para o desenhador, o aqui (espaço) e o agora (tempo) materializados em marcas gráficas, são os momentos de descoberta das direcções que o desenho poderá tomar. No entanto, essa atualização é incompleta (Lyotard, 2008), porque os múltiplos devires que se avizinham criam novos caminhos e sentidos no desenhar, mesmo que a observação se detenha em semelhantes esquemas visuais. Para Cutileiro, o devir não é abstracto, é um fenómeno material que cruza o *Mundo 2* (consciência) e *Mundo 3* (criação) de Popper, porque é o registo do prazer da sua experiência do corpo. O devir é por isso um sentido individualizante (Rajchman, 2000).

Pablo Neruda (1904-1973) parece antever, nos finais dos anos 50, este devir através do corpo gestual, que ocupará espaço em vários artistas contemporâneos na procura da simplicidade visual, nomeadamente em alguns casos portugueses como os desenhos de Cutileiro ou de Pomar.

*Desnuda eres tan simple como una de tus manos,
lisa, terrestre, mínima, redonda, transparente,
tienes líneas de luna, caminos de manzana,
desnuda eres delgada como el trigo desnudo* (Neruda, 1959, 1971: 37).

A transparência de que fala Neruda é a textura das novas condições do corpo fluído, que não se limita ao seu contentor bio-fisiológico e deixa-se atravessar pelo movimento. Os adjetivos escolhidos por Neruda ajustam-se às probabilidades do corpo que Cutileiro procura desenhar, como se tivessem sido pensados para ilustrar a identidade dos desenhos que ainda não existiam.

Conclusão

A heterogéneza do tempo e a síntese do desenho por analogia aristotélica parecem ocupar a mão de Cutileiro. E esta mão converge entre ser vidente e estar visível:

Imerso no visível graças ao meu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo, e por seu lado, esse mundo, do qual faz parte, não é em si ou matéria. (...) O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível (Merleau-Ponty, 2006: 20).

Por isso, o típico arranjo geométrico e cromático dos seus desenhos mantem uma mesma coerência visual que encontramos na sua restante obra. Seja nas meninasculpidas, nos altos-relevos ou nos seus trabalhos de fotografia a preto-branco. Esta identidade visual é um produto de autor, diretamente reconhecível e o desenho é a expressão mais virgem destes princípios visuais dentro de uma fenomenologia de olhar variável.

Referências

- Almeida, Bernardo Pinto de (1988) *João Cutileiro 50 Desenhos*. Catálogo de Exposição, Santo Tirso: Galeria de Arte A5.
- Alvim, Francisco (1981) 'João Cutileiro ou a Construção da Imagem Feminina.' *In O corpo na obra de João Cutileiro: algumas esculturas de coleções de médicos*, catálogo da exposição da 2ª Jornada da Acta Médica Portuguesa, Revista de Ciência Médica, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Berger, John et al. (2002) *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0489-7
- Cerbone, David (2006) *Understanding Phenomenology*. London and New York: Routledge. ISBN: 978-1-84465-055-2
- Chalumeau, Jean-Luc (1997) *As Teorias da Arte*. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN: 972-8329-56-3
- Chicó, Sílvia (1982) *João Cutileiro*. Lisboa: INCM. ISBN: 9789722701860
- Clark, Kenneth (1972) *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York: Princeton University Press. ISBN: 9780691017884
- Deleuze, Gilles (2000a) *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724402895
- Deleuze, Gilles (2000b) *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 978-972-708-595-8
- França, José Augusto (1966) "Uma Exposição de João Cutileiro." *Diário de Lisboa*, 3 de Novembro, 15762 (46): 28.
- Gil, José (2008) *O Imperceptível Devir da Imanência*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 978-989-641-027-8
- Gonçalves, Patrícia (2008) 'A Irreverência e Sensualidade da Obra de Cutileiro no CCC.' *Nortemédico*, 34: 30-32. [Consult. 2015-08-30] Artigo. Disponível em <URL:http://www.nortemedico.pt/publicacoes/?imr=2&imc=22n&fmo=pa&publicacao=41&edicao=11>
- Guégan, Stéphane (2006) *Ingres Erotic drawings*. Paris: Flammarion. ISBN: 9782080305282
- Livingstone, Margaret (2002) *Vision and Art, The Biology of Seeing*. New York: Harry N. Abrams. ISBN: 978-0-8109-9554-3
- Lyotard, Jean-François (2008) *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1325-9
- Mega, Rita (2008) *Conversas com Escultores... João Cutileiro*. Arte Teoria, 11: 279-285. ISSN: 1646-396X
- Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-2293-7
- Merleau-Ponty, Maurice (2006) *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega. ISBN: 972-699-352-0

- Neruda, Pablo (1971) *Cien Sonetos de Amor*. Buenos Aires: Editorial Losada. ISBN: 9789500301947
- Normand-Romain, Antoinette Le & Buley-Uribe, Christina (2006) *Auguste Rodin Dessins et aquarelles*. France: Éditions Hazan. ISBN: 2 75410082 2
- Pedro, António (apr.) (2005) *Desenho Exposição Colectiva*. Catálogo de Exposição. Santiago do Cacém: Câmara Municipal de Santiago do Cacém.
- Pessoa, Fernando (2013) *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-0-78330-1
- Pignatti, Terisio (2004) *Il Disegno Da Altamira a Picasso*. Milano: Mondadori Electa S.p.A. ISBN: 88-370-2759-1
- Pinharanda, João Lima (1995) *O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio*. In Pereira, Paulo (coord.) *História da Arte Portuguesa*. Barcelona: Circulo de Leitores, vol. 3, pp. 593-649. ISBN: 972-42-1225-4
- Rafeiro, José (2000) *João Cutileiro*. Entrevista. [Consult. 2015-08-27] Blog. Disponível em <URL:<http://joaocutileiro.blogspot.pt>>
- Rajchman, John (2000) *The Deleuze Connections*. USA: Massachusetts Institute of Technology. ISBN: 0-262-68120-X
- Rawson, Philip (1987) *Drawing*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. ISBN: 0-8122-1251-7
- Saramago, José (1987) *João Cutileiro Amantes*. In catalogo de exposição. Alcanil: Centro Cultural São Lourenço.
- Scruton, Roger (2009) *Beleza*. Lisboa: Guerra e Paz. ISBN: 978-989-8174-37-6
- Wohl, Hellmut (1979) 'The Sculpture of João Cutileiro.' In Ribeiro, José Sommer (comiss.) *XV Bienal de São Paulo, Representação Portuguesa*. Ministério dos Negócios Estrangeiros, Secretaria do Estado da Cultura e Fundação Calouste Gulbenkian.

Flexibilidad de las formas

Flexibility of forms

MAR GARRIDO ROMÁN*

Artigo submetido em 5 de setembro de 2015 e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, artista visual. Profesora Titular de la Universidad de Granada. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada, Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid.

AFILIAÇÃO: Professora Universidad de Granada (UGR), Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Edificio Aynadamar, Avenida de Andalucía s/n. 18014, Granada, España. E-mail: margr@ugr.es

Resumen: Flexibilidad de las formas propone una aproximación a las “esculturas dinámicas para llevar en la cabeza” de Javier Arteta, mediante un recorrido por las funciones y el valor simbólico del sombrero. Nos acercaremos a su trabajo atendiendo al estudio de la forma, el tratamiento escultórico del espacio y los materiales utilizados. Este itinerario nos ayudará a constatar la ubicación de la obra del autor, situada en la intersección de realidades que se inspiran y nutren mutuamente evidenciado en todos los casos conocimiento, sensibilidad, experiencia, y sutileza.

Palabras clave: Javier Arteta / sombreros / movimiento / dibujo / espacio.

Abstract: *Flexibility of the forms proposes an approach to “Dynamic sculptures to wear on the head” of Javier Arteta, by way of an itinerary through the functions and the symbolic value of the hat. We come near to Arteta his attending to the study of the form, the sculptural treatment of the space and the materials used in its process. This itinerary will help us to verify the location of the author’s work, that is placed in the intersection of realities inspired upon and mutually nourishing themselves, making patent in all cases knowledge, sensibility, experience, and subtlety.*

Keywords: *Javier Arteta / hats / movement / drawing / space.*

Introducción

Javier Arteta con sus “esculturas dinámicas para llevar en la cabeza” presenta una serie de sombreros que replantean su función estética al situarse como esculturas; obras en las que el espectador participa y pasa a formar parte de ellas. Un cuestionamiento sobre el concepto de arte y de cómo interactuamos con él, una forma de convertirlo en cotidianidad y vivirlo activamente.

Pero planteemos para qué sirven los sombreros.... los sombreros cumple tres funciones, que no son excluyentes entre sí:

Protegernos del frío, la lluvia, el sol o el viento — la más evidente —.

Desempeñar una función estética al enmarcar el rostro y la mirada.

Cumplir una función simbólica, al ser la señal visible de pertenencia a un grupo — social, religioso o político —.

Abordaremos su significado desde las dos últimas perspectivas, la primera es incuestionable, para posteriormente acercarnos a la obra de Javier Arteta.

1. Valor estético y simbólico del sombrero

Respecto a su función estética, los sombreros se convierten casi en terminales del semblante y la expresividad; componiendo, ocultando y realzando las facciones mediante juegos de líneas, luces y sombras. De hecho, los sombreros son una constante en la historia de la pintura, hay retratos que no podríamos imaginar sin ellos. Así, en el Retrato de Federico da Montefeltro, (Piero della Francesca, 1465-66) — uno de los primeros registros sobre el uso del birrete —, el Duque de Urbino porta un gorro rojo, emblema de la autoridad con la que había sido investido. El rojo ha sido considerado el color del poder, -por la dificultad para obtener tintes sólidos y brillantes y, por su simbolismo, al representar la sangre, y por tanto la vida o la muerte —. En *Muchacha con sombrero rojo*, (Johannes Vermeer, 1666-1667) una figura con sombrero rojo difuminada en penumbra, se recorta sobre el fondo; la luz procedente de la derecha muestra contrastes lumínicos que resaltan el ritmo y la voluptuosidad del sombrero — casi podríamos decir que es el retrato de un sombrero —. El *Collage fotográfico de Audrey Hepburn* de 1967 de Richard Avedon, (Figura 1) o las portadas para la revista Vogue de Irving Penn, son también ejemplos significativos. (Figura 2)

Atendiendo al simbolismo del sombrero, existen tantas tipologías como roles sociales, la forma y/o el material empleado en su confección, adquieren categoría de símbolo: el crecimiento en altura y verticalidad que proporciona su utilización, crea en el espectador un sentimiento de respeto y contención, haciendo resaltar la autoridad del portador. De ahí su importancia como distintivo del poder utilizado por diferentes civilizaciones y culturas.

Pensemos en las guirnaldas y coronas de algunos dioses de la Antigüedad Clásica — el laurel de Apolo, el olivo de Minerva, el mirto de Venus, etc. — no solo se convertían en los atributos que los hacían reconocibles, sino que al portar una guirnalda de ese material, se relacionaba a quien la llevaba con la divinidad que representaba. Estaban realizadas generalmente con hojas de verdor perenne, atribuyéndoles por este motivo la cualidad de regeneración y perpetuación del ciclo vital, entendiéndose como muestra de gloria y reconocimiento que se otorgaba a quienes sobresalían en los juegos, la guerra, las artes o el mantenimiento de la paz.

En los tocados de los guerreros Huli asentados en las Tierras Altas de Papua Nueva Guinea, forma y material tienen un significado simbólico. Su principal rasgo cultural consiste en la elaboración de espectaculares sombreros que realizan con su propio cabello (Figura 3). Se confeccionan durante cuatro años de aislamiento en escuelas donde les infunden el espíritu guerrero. Cuando el pelo ha crecido lo suficiente, un experto lo corta y teje para darle su forma final. Una vez constituidos, son gradualmente adornados con plumas y pieles de los animales que van cazando, configurando así su estatus dentro de la tribu (Diamond, 2010: 77-8).

En la iconografía cristiana, la Tiara Papal (tocado ojival usado por los líderes de la Iglesia), en un primer momento tuvo dos coronas — simbolizando la soberanía real e imperial —, pero desde el año 1314 se añadió una más — alegoría de la soberanía espiritual del Pontífice—. La Mitra es el tocado con el que cubren su cabeza durante los oficios litúrgicos las personas con dignidad episcopal, denominándose mitrados a los que poseen el privilegio para lucir la Mitra. Realizada en seda bordada con hilos de plata y oro, su ornamento tiene diversos significados místicos: yelmo para cubrir la cabeza del sacerdote, defensa de la verdad y representación de la salvación o la salud de los religiosos en el oficio del culto.

También El Inca, máxima autoridad de la organización social y religiosa del Imperio Incaico (S. XV y XVI), utilizaba diversos ornamentos para hacer visible su dignidad. Uno de ellos era el *Llauto*. Turbante tejido con lana de vicuña de diferentes colores, — representando a las regiones en las que se dividía el territorio del Imperio —, daba vueltas a la cabeza y se sujetaba en la frente con la *Mascaipacha*, borla de lana roja con incrustaciones de hilos de oro y plumas del ave sagrada *Korekenke*. Estos elementos, junto con el *Topayauri* (vara de oro en forma de hacha, con hoja terminaba por un lado en un punzón y por el otro en un cuchillo), constituían los atuendos simbólicos del poder del Inca, (San Fuentes 2011).

El sombrero, signo de naturaleza y diversidad de actuaciones sociales, forma parte de la escenografía de numerosos ritos que marcan la transición de un estado



Figura 1 · Richard Avedon, *Audrey Hepburn*, 1967.

Collage fotográfico. 40,6 cm x 59,1 cm. Colección de la Fundación Richard Avedon Fuente: <http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5%7D&oid=294831>

Figura 2 · Irving Penn, *Girl in Black & White*. Jean Patchett, portada de la revista Vogue, junio 1950. Impresión de gelatina de plata. 43,8 x 38,5 cm Fuente: <https://www.flickr.com/photos/69017136@N04/15538985702>



Figura 3 · Javier Arteta, *sin título*. Sombrero de fieltro. Fuente: fotografía de Cristina G. Jaramillo

Figura 4 · Javier Arteta, *sin título*. Alambre de hierro dulce, cordón de seda y textiles. Fuente: fotografía de Cristina G. Jaramillo

Figura 5 · Javier Arteta, *sin título*. Fuente: fotografía de Cristina G. Jaramillo



Figura 6 · Javier Arteta, *sin título*. Sombrero de fieltro.

Fuente: fotografía de Cristina G. Jaramillo.

Figura 7 · Javier Arteta, *sin título*. Sombrero de fieltro.

Fuente: fotografía de Cristina G. Jaramillo.

Figura 8 · Javier Arteta con alguna de sus "esculturas dinámicas

para llevar en la cabeza". Fuente: fotografía de Cristina G.

Jaramillo

a otro en la vida, los ritos de paso. Recordemos que el gorro frigio distintivo de los libertos, fue adoptado como símbolo de libertad en la Revolución Francesa y durante la Independencia de Estados Unidos, instituyéndose como emblema internacional de la libertad en el siglo XIX. Asimismo, aparece en el escudo de Paraguay, Bolivia, Colombia, Cuba, Haití, Nicaragua, El Salvador y Argentina.

Son aplicables al sombrero todas las figuras retóricas que realizan un desplazamiento de sentido, como indica Juan Eduardo Cirlot (2011: 424), "el sombrero, por cubrir la cabeza tiene en general el significado de lo que esta ocupa (el pensamiento)". Este es el argumento de Golem, novela de Gustav Meyrink (2007), donde el narrador experimenta visiones y experiencias ajenas tras ponerse el sombrero del sepulturero Pernath.

Por estar en contacto directo con el cuerpo y cercano a los órganos por los que percibimos el mundo -ojos y oídos- y de la boca, de la que emanan las palabras, se le ha atribuido incluso la capacidad de representar a la autoridad. Cuenta la tradición que en el siglo XIV el héroe suizo Guillermo Tell, desafió al gobernador del cantón de Uri, Hermann Gessler, al negarse a saludar a su sombrero expuesto bajo el tilo de Altdorf. Gessler lo condenó a tener que atravesar con una flecha de su ballesta una manzana puesta sobre la cabeza de su propio hijo, prueba que como sabemos fue superada con éxito.

Edward de Bono (2008) con el método de *Los Seis Sombreros de Pensamiento*, plantea una metáfora del pensamiento creativo a través de la utilización de seis sombreros de distintos colores (que representan seis maneras distintas de enfocar un problema), permitiendo ordenar el proceso reflexivo al separarlo en elementos distintos: emoción, información, lógica, creatividad, crítica y confianza.

A través de estos ejemplos hemos visto como se sitúa el sombrero en cuanto a dispositivo de representación del poder, fuerza, belleza, dignidad o sumisión. Veamos ahora como Javier Arteta interviene estos elementos y los incorpora a su trabajo artístico.

2. "Esculturas dinámicas para llevar en la cabeza"

Los sombreros están situados en la cabeza, la parte más elevada del cuerpo y cercanos al rostro, sede de la expresividad humana, se nutren de ella y la acenúan. Este es el juego que propone Javier Arteta en sus investigaciones sobre la forma y la materia, articulando conceptualmente la carga simbólica del sombrero en cada una de sus obras. Sus piezas son delicadas estructuras con vida que respiran y palpitan, que limitan y al mismo tiempo contienen la forma dibujándola en el espacio. (Figura 3)

Javier Arteta cuenta con una sólida formación y experiencia profesional

(Licenciado en BBAA por la UPV; Higher National Diploma en Diseño Industrial en Northbrook College of Design & Technology, Sussex, G.B; Profesor Titular de la UGR. Ha trabajado como restaurador, diseñador industrial, ilustrador y escenógrafo, realizando 16 exposiciones individuales). Pero a pesar de su extenso currículum o, justamente gracias a él, Javier Arteta juega con las formas y los significados con la frescura y la limpieza del que mira el mundo por primera vez. Esa mezcla de libertad y rigor que le confieren el conocimiento profundo de los materiales, la cultura y la Historia del Arte, le permiten ignorar el vértigo, estar seguro de su instinto, ser capaz de perseguir una intuición sin mirar a atrás, ir al fondo de la existencia donde se alimenta la creación artística.

Sus sombreros, son esculturas que asombran por su sencillez y limpieza, estructuras a veces orgánicas a veces geométricas, que dialogan con el cuerpo y el espacio dejando un hueco cargado de misterio entre la piel y la forma. Piezas que se doblan sinuosas sobre un eje imaginario pudiendo cobrar vida, iniciar un movimiento... (Figura 4)

Su trabajo es sorprendente, tanto por la concepción escultórica del espacio como por el uso de los materiales. En ocasiones Javier Arteta utiliza mallas y alambre de hierro dulce — el mismo que se utiliza para hacer los núcleos de las esculturas —, materiales que podrían reservarse para el ámbito del diseño arquitectónico, ampliando su compromiso con la investigación sobre el movimiento, la forma y el espacio, las reglas de los textiles y otros materiales flexibles. Combina la elasticidad del mimbre con la fluidez del movimiento del cuerpo que servirá de soporte a estas obras. Dignifica la funcionalidad de objetos de uso cotidiano, elementos “no artísticos” que pueden incluso considerarse triviales, como pajitas de plástico para beber que son transformadas en ligeras y precisas líneas compositivas (Figura 5).

Igualmente emplea materiales tan simbólicos y ancestrales como el fieltro, primer textil creado por el hombre y cuya característica principal es que no surge del cruce entre trama y urdimbre. Arteta, lo elabora aglutinando mediante vapor y presión capas de lana virgen de oveja que unas veces deja en su color natural y otras entinta manualmente, consiguiendo esos bellos matices que caracterizan toda su obra plástica. (Figura 6 y Figura 7)

Conclusión

Uno de los logros más destacados de Javier Arteta es hacer visible el pasado a través su trabajo artístico, utilizando estrategias que conjugan materiales y procesos artesanales de producción con el arte contemporáneo.

De igual modo que sus “esculturas dinámicas para llevar en la cabeza”

pueden ser sombreros o dibujos en el espacio, su obra se sitúa en la intersección de realidades que se inspiran y nutren mutuamente: la enseñanza, el dibujo, el diseño industrial, la investigación textil, la escultura orgánica ó el diseño y realización de vestuarios e iluminación para teatro. Su labor creadora en diferentes ámbitos de las artes visuales siempre evidencia conocimiento, sensibilidad, experiencia, respeto y sutileza.

Conseguir dar la vuelta a aquella evidente funcionalidad del sombrero que mencionamos al principio de este texto, — protegernos de las inclemencias del tiempo —, es sin duda uno de los resultados mas elocuentes de estos “objetos con alma”. Los sombreros de Javier Arteta nos abren las puertas de la sorpresa, nos permiten descubrir diferentes facetas de nosotros mismos y no sólo nos protegen del frío, el sol o la lluvia, nos protegen del aburrimiento, la rigidez y la intransigencia de los convencionalismos (Figura 8).

Referências

- De Bono, Edward (2008). *Seis Sombreros para Pensar*, Barcelona: Paidós. ISBN 9788449323072
- Diamond, Stanley C (2010). *What's an American Doing Here? Reflections on Travel in the Third World*, New York: Durham, CT: Eloquent Books. ISBN 978-1-609-11-659-0
- Cirlot, Juan Eduardo (2011) *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela. ISBN 9788478443529
- Meyrink, Gustav (2007) *El Golem*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 9788420661599
- Sanfuentes Echeverría, Olaya (2011), "En torno a la fabricación de una figura simbólica: la cabeza del inca en las representaciones coloniales", *Diálogo Andino*. ISSN: 0716-2278. N° 37, 2011. Páginas 21-34

Frans Krajcberg: a identidade brasileira revelada através do olhar para a natureza

*Frans Krajcberg: The Brazilian identity revealed
through looking at the nature*

MÁRCIA HELENA GIRARDI PIVA*

Artigo submetido em 27 de agosto e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes, UNICAMP.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo, Campinas, SP, 13083-970, Brasil. E-mail: mgpiva@yahoo.com.br

Resumo: Este texto tratará de algumas questões — que serão relacionadas à construção da arte de Frans Krajcberg, através do pensamento de Vilém Flusser — sobre identidade brasileira e como o imigrante propaga seus valores históricos em outro ambiente. Krajcberg, com suas fotografias, esculturas e pinturas revela a tragédia da destruição da natureza e luta pela conscientização sobre as consequências futuras da agressão ao meio-ambiente.

Palavras chave: Frans Krajcberg / arte contemporânea / meio ambiente.

Abstract: *This paper will address some issues — which are related to the construction of the art of Frans Krajcberg, through Vilém Flusser's thinking — about Brazilian identity and how the immigrant propagates its historical values in another environment. Krajcberg with his photographs, sculptures and paintings reveals the tragedy of the destruction of nature and fight for awareness of the future consequences of the aggression to the environment.*

Keywords: *Frans Krajcberg / contemporary art / environment.*

Introdução

Planetário por natureza, Frans Krajcberg, apesar de nascido na Polônia, relata que foi no Brasil que nasceu pela segunda vez. Se no Brasil fala-se de falta de identidade, não podemos aplicar esta questão para este artista que insistentemente luta por nos revelar a pátria que escolheu para viver.

Este texto fará uma análise da trajetória do artista Frans Krajcberg, a partir do pensamento do filósofo Vilém Flusser, sobre questões que se referem à identidade brasileira e como o imigrante propaga seus valores históricos em outro ambiente.

Frans Krajcberg lutou no exército Russo durante a Segunda Guerra Mundial e se viu sozinho no mundo quando toda sua família pereceu no Holocausto. Este fato — o vivenciar os horrores da guerra e a violência do homem contra o homem — intensificou seu pensamento sobre uma reavaliação de quais valores são realmente relevantes para convivermos neste planeta. Como judeu, sentiu a discriminação à flor da pele. Para o artista a divisão por rótulos, que o próprio homem coloca como um fardo, uns sobre os outros, mostra que interesses capitalistas e gananciosos têm um caminho que sempre nos levará ao caos e à destruição. Este artista encontrou a verdade na natureza e sua obra tem como teor principal a denúncia da violência descabida do homem em sua relação com o meio ambiente.

1. O encontro consigo mesmo através do diálogo

entre a arte e a natureza

Segundo Vilém Flusser, para o encontro consigo mesmo é necessário: “Retroceder, para podermos imaginar e depois compreender e, por fim, para agir decididamente” (Flusser, 1998: 32). Esta questão colocada pelo filósofo seguirá neste texto, a trajetória de Frans Krajcberg, um imigrante europeu que escolheu o Brasil para viver e que se considera muito mais brasileiro do que muitos brasileiros natos. O artista relata a importância do país para o seu trabalho e sua vida: “Aqui eu nasci pela segunda vez. [...] O Brasil é o país mais rico do mundo. A natureza brasileira é a mais forte, a mais vibrante, vale a pena dançar, gritar, chorar com ela” (Krajcberg, 1985: 03).

Para Krajcberg “a natureza humana é infinitamente mais pobre que a prodigiosa criatividade da natureza” (Krajcberg, 1985: 03). A liberdade proporcionada pelas florestas brasileiras, com sua variedade e movimento, intensificou a descoberta da natureza como fonte ilimitada de criação, motivo de dedicação de toda uma vida à arte e à luta ante ao descaso humano sobre a importância vital da preservação do meio ambiente. Ao preocupar-se com as intolerâncias,



Figura 1 · Frans Krajcberg. Sem título, sem data. Pedras sobre madeira 58 x 58 cm . Sítio Natura, Nova Viçosa, Bahia, Brasil. Fonte: própria, visita ao artista em agosto de 2014.



Figura 2 · Frans Krajcberg. Esculturas, madeira e pigmentos naturais. Sítio Natura, Nova Viçosa, Bahia, Brasil. Fonte: própria, visita ao artista em agosto de 2014.

com os fanatismos dos nacionalismos e das religiões, o artista posiciona-se como um internacionalista, nesse sentido, a natureza o fez planetário.

Frans Krajcberg chega ao Brasil em 1948, no Rio de Janeiro, sem dinheiro e sem falar o português. Após alguns dias dormindo em bancos de praças, resolve ir para São Paulo, e assim o faz como passageiro clandestino no vagão de um trem. Através do contato com Francisco Matarazzo e com a ajuda de uma funcionária do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que falava alemão, conseguiu empregar-se nesta instituição no setor de manutenção, o que lhe possibilitou o contato com diversos artistas.

Krajcberg começa a criar alguns desenhos e pinturas através dos quais sua história de vida parece refletir-se, percebida pela proeminente utilização dos tons de cinza. O artista Lasar Segall, em 1952, compra um desenho de Frans Krajcberg e sabendo que ele havia estudado engenharia, oferece-lhe a função de engenheiro desenhista na indústria de papel administrada pela família Klabin, no Paraná. Neste Estado, inicia uma relação mais intensa com a natureza brasileira. Em pouco tempo deixará o novo emprego para isolar-se na floresta, onde irá executar alguns trabalhos ligados à prática artesanal, à natureza morta e a alguns vegetais que, aos poucos vão ganhando novos coloridos. Krajcberg comenta que queria sempre isolar-se, não sentia mais vontade de viver em sociedade e que foi seu contato com a natureza, que lhe deu um novo sentido para vida.

...Mas isolado por que viver? A natureza soube me dar força e me deu o prazer de sentir, pensar e trabalhar. Sobreviver. Eu andava na floresta e descobria um mundo desconhecido. Descobria a vida. A vida pura. Ser, mudar, continuar, receber a luz, o calor, a umidade. A verdadeira vida: quando eu estou na natureza eu penso a verdade verdadeira, eu falo com verdade, me pergunto com verdade. Quando eu olho para ela eu sinto como tudo isso se movimenta; nasce, morre, a continuidade da vida (Krajcberg, 2008: 05).

No Estado do Paraná, em sua busca pela verdade, indignou-se com as queimadas constantes que sempre tingiam o céu de vermelho e procurou afastar-se desta situação. Krajcberg vai, então, para o Rio de Janeiro, quando irá partilhar o ateliê com o escultor Frans Weissmann. Recebe o prêmio de melhor pintor na IV Bienal de São Paulo, em 1957, e com a venda de alguns trabalhos resolve ir para Paris. Neste período, já intoxicado pela terebentina, decide parar de pintar por algum tempo, é quando vai para Ibiza, na Espanha — e pela primeira vez, sente a necessidade de experimentar a matéria, e não só a pintura. A partir daí começa a fazer gravuras com papel japonês, resgatando as formas da natureza que ficavam registradas sobre a areia, as pedras, recolhendo marcas que passaram a direcionar o processo de criação de suas obras.



Figura 3 · Casa de Frans Krajcberg, Sítio Natura — BA —
Brasil. Fonte: Krajcberg (1993).



Figura 4 - Visão do Sítio Natura, pavilhões projetados por Frans Krajcberg para abrigar suas obras. Sítio Natura, Nova Viçosa, Bahia, Brasil. Fonte: própria, visita ao artista em agosto de 2014.



Figura 5 · Frans Krajcberg, sem título, foto (floresta brasileira após a queimada). Década de 1960 aos nossos dias. Acervo do artista. Fonte: Krajcberg (2008).

Figura 6 · Frans Krajcberg. “Pulmão do mundo”, escultura em madeira e pigmentos naturais, a partir de material recolhido dos restos das queimadas. Acervo do artista. Fonte: *Enku Grand Award Exhibition* (2012).

Foi no ano de 1959 que o artista fez suas primeiras telas de terra e de pedras (Figura 1), de acordo com Pierre Restany, “a natureza passa a ser seu ateliê... seu estudo e seu médium”. (Restany apud Vian-Mantovani; Lanore, 2005: 06).

Em 1960 trabalhou com Braque e os Novos Realistas, interessou-se pelas pesquisas da *Op art* e Arte cinética, conheceu bem esse grupo e compreendeu a necessidade própria do artista em expressar o que vivenciava. Estes artistas mostravam a natureza das cidades, porém Krajcberg, mesmo conhecendo e concordando com os questionamentos deste grupo, sentia que a natureza das cidades não era a dele. Ele necessitava da verdade e foi em meio à natureza que, para ele, a verdade passou a ser revelada. Entre idas e vindas para o Brasil, inicia suas viagens pela Amazônia, além de outras regiões brasileiras como Paraná, Mato Grosso, Nordeste e Minas Gerais. Assim começa a consolidar-se uma questão que passará a ser essencial em sua expressão artística: a importância da preservação da natureza para o futuro da humanidade.

Em 1964 recebe o prêmio na Bienal da cidade de Veneza com seus quadros de terras e pedras. De volta ao Brasil, em Minas Gerais, fica fascinado com as terras de Itabirito, puro pigmento para suas obras. A partir daí inicia suas esculturas com troncos de árvores e cipós (Figura 2), recolhidos dos restos das queimadas, assim como suas macrofotografias, onde passa a registrar o que não podia ser visível aos olhos. Em Nova Viçosa, no sul da Bahia, fascinado com o mangue e a Mata Atlântica, se estabelece definitivamente em um sítio localizado à beira-mar, o qual denominou de “Sítio Natura” (Figura 3 e Figura 4), onde permanece desde 1972 até hoje.

Com o olhar atento — em suas viagens por todas as regiões deste imenso Brasil — construiu um diálogo poético através das cinzas que restavam das florestas incendiadas. Propôs a busca da verdade como um apelo a ser traçado a partir da arte — com o intuito de que o homem se conscientize como parte e participante da natureza —, mostrando assim que não há como superar a natureza, pois existe um limite, que é nossa própria sobrevivência.

Krajcberg não se deixou limitar, buscou preservar sua identidade e seus valores a partir de um conhecimento mais profundo sobre si mesmo. Não reprimiu sua condição de polonês ou de judeu, de europeu ou de brasileiro, considerando-se, portanto, um internacionalista. A natureza tornar-se-á sua pátria, visto que foi no seu reencontro com ela que redescobriu sua sensibilidade, seu trabalho, o motivo para viver, onde pôde encontrar-se com a verdade. “Sou um homem inteiramente ligado à natureza. Meu ser, minha vida, minha cultura são a natureza. Dela dependem minha sobrevivência e minha criatividade” (Krajcberg apud Scovino, 2011: 19). O artista diz ter criado uma nova arte para o século

XXI — a preocupação planetária —, que é expressa em suas esculturas e fotografias assim como em suas palavras:

Brevemente haverá apenas uma natureza vencida pelo homem, uma natureza destruída pelo homem, assassinada pelo homem. Estou convencido de que a humanidade pode criar um futuro próspero, justo e seguro, e garantindo sua própria sobrevivência. Para isso, precisamos reexaminar as grandes questões de meio ambiente e formular soluções realistas (Krajcberg apud Scovino, 2011: 10-14).

O artista, naturalizado brasileiro, defenderá questões próprias do Brasil por vivenciá-las intensamente. A degradação do meio ambiente, porém, não será tratada com especificidade a este país, mas abrangerá problemas globais, ao defender a preservação do planeta.

A heterogeneidade da massa urbana no Brasil, marcada pela grande diversidade de imigrantes que a formaram, difere-se entre as várias regiões brasileiras. Portanto, apesar de uma única língua — o português — não existe um modelo único que represente a cultura brasileira. Este fato, para o filósofo Vilém Flusser, propicia a possibilidade da formação de um “novo homem”, isto é, há espaço para que o imigrante, mesmo em um novo ambiente, possa propagar seus valores históricos. Há um espaço para a liberdade que permanece, porque se distancia de uma história determinante e de ideologias que não permitem alterar caminhos já delimitados. Vilém Flusser pensa o Brasil dentro desta concepção, de um país não histórico e permitindo, portanto, a formação de um novo homem.

O “novo homem” seria aquele que, em um território que não é o dele, não se deixa massificar nem aderir à estrutura da máquina urbana imposta. Apesar da ruptura dos elos em relação à rigidez da sua sociedade original, tem a possibilidade de criar novas estruturas para adaptar-se ao novo ambiente. Desta forma, a ligação com sua origem é somente alterada e sua identidade é conservada, o que propicia o encontro consigo mesmo.

Flusser (1998) comenta que o imigrante, muitas vezes, acaba perdendo sua identidade própria e se diluindo entre as massas, por adaptar-se aos fios que passam a conduzi-lo neste outro ambiente. Este não é o caso de Frans Krajcberg, nada o impediu de traçar sua maneira de viver no ambiente em que melhor se adaptou, independente das convenções, livre de regras e condicionamentos. Tornou-se brasileiro, porém não deixou de ser polonês e judeu, não esqueceu sua história, mas transformou-a em outra, bem brasileira.

Conclusão

Foi no Brasil que o artista, após distanciar-se de sua história, de seu país de origem, pôde encontrar-se consigo mesmo. Ao estar perdido dentro de uma nova situação procurou orientar-se. Sua história não foi recusada, mas ao contrário foi colaboradora de um novo olhar para a natureza. Durante a Segunda Guerra Mundial, encarregado na construção de pontes, pôde vivenciar cenários catastróficos em que a natureza era transformada em cinzas e, os homens, com suas vidas interrompidas, eram reduzidos a lixo, em amontoados de corpos.

A arte de Frans Krajcberg torna-se denúncia ao vivenciar no Brasil (Figura 5) cenários semelhantes aos que vivenciou na Guerra.

Krajcberg é um dos poucos exemplos vivos de total entrega a valores hoje pouco respeitados. Com suas fotografias, esculturas e pinturas revela a tragédia que constitui a destruição da natureza. Recolhe, entre as cinzas das queimadas das florestas brasileiras, troncos calcinados que retornam à vida através da mão do artista (Figura 6). Porém, não é a beleza estética que importa, ao vermos suas esculturas escutamos o grito do artista, que luta pela conscientização sobre as consequências futuras da agressão ao meio ambiente. O artista diz ter nascido neste "mundo que se chama natureza" e que foi aqui no Brasil, que seu contato com ela, pôde restituir-lhe a sensibilidade, a consciência de ser homem e participar da vida, com seu trabalho e seu pensamento.

Referências

- Enku Grand Award Exhibition (2012) Catálogo da exposição, Japão.
- Fick, Hans (1993). *Frans Krajcberg* -. Textos: Paulo Herkenhoff, Pierre Restany e Marie-Odile Briot. *Da Verlag Das Andere GmbH, Nürnberg*.
- Flusser, Vilém (1998). *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro, RJ: Eduerj, 176 p. ISBN: 9788585881580
- Krajcberg, Frans et al. (2008). *Frans Krajcberg: Natura*. Catálogo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: MAM, 104p.:il.

- Krajcberg, Frans (1985) "Sempre fomos ligados à Natureza. Nós somos a Natureza". *Jornal da Tarde*. Depoimento. Entrevista concedida a João Meirelles Filho. [20 de julho de 1985]. São Paulo.
- Scovino, Felipe (2011). *Frans Krajcberg*. São Paulo: Arauco Editora, 272p. ISBN 9788560983117
- Vian-Mantovani, Thérèse; Lanore, Alban (2005). "Dossiê Frans Krajcberg". Tradução Talia Mouracadé & Mimi Sananés. *Museu de Arte Moderna*. "Krajcberg: um caso de amor com a natureza: textos compilados". Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.37.

Nuno Gama e a identidade que se veste

Nuno Gama and the identity that one puts on

ANA SOFIA RÉ DE OLIVEIRA PALMELA*

Artigo submetido em 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Portugal, professora e artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas — Pintura pela Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Pós-graduação em Educação Artística, FBAUL; mestranda em Ensino das Artes Visuais Universidade de Lisboa, Instituto de Educação (IEUL).

AFILIAÇÃO: Aluna do Mestrado em Ensino das Artes Visuais, Universidade de Lisboa (UL). Alameda da Universidade, 1649-013, Lisboa, Portugal. E-mail: menina.re@gmail.com

Resumo: Nuno Gama é um estilista português, cujas criações se popularizaram pela característica portugalidade. Através de uma abordagem que relaciona a roupa com modos de pensar, analisa-se a forma como o estilista reflete, nas suas criações, aspetos de três níveis da sua identidade: pessoal, familiar e nacional. Apesar de não podermos despir a identidade, a aderência às roupas de Nuno Gama comprova que a identidade é também algo que se veste. **Palavras chave:** moda / self / níveis de identidade.

Abstract: *Nuno Gama is a Portuguese fashion designer, who is known for the portugality of his works. Based on an approach that links clothes to ways of thinking, Gama's creations are analyzed in how they reflect aspects of his three levels of identity: personal, familiar and national. Although identity isn't something that we can undress, Nuno Gama's clothes seem to suit us well enough to say that identity is also something we put on.*

Keywords: *fashion / self / levels of identity.*

Introdução

O criador que me proponho abordar desenvolve o seu trabalho na área da moda, cuja visibilidade passa por um circuito diferente do mundo das artes plásticas. Nuno Gama, natural de Azeitão, tendo residido no Porto desde o início da carreira até 2012, e vivendo atualmente em Lisboa, é um estilista e designer de moda que não se resume apenas vestir o seu cliente. O seu trabalho passa também por uma incontornável reflexão sobre si a identidade cultural portuguesa, ao repensar o ser português nas suas criações. Testemunho disso é a recorrente utilização de símbolos nacionais, bem como materiais e técnicas tradicionalmente portuguesas.

A sua dedicação a projetar a portugalidade, dentro e fora de portas, nas peças e nos desfiles que cria valeu-lhe, no passado 10 de Junho, a condecoração por mérito civil da Ordem do Infante D. Henrique.

1. Chapéus e modos de pensar

É comum a associação entre a nossa identidade e o que vestimos ou calçamos, que mais não é do que um reflexo do que somos e do que pensamos. A expressão da língua inglesa *put yourself in my shoes* explicita esta utilização do calçado como metáfora para o próprio modo de pensar de cada um — o ser capaz de se abstrair do seu mundo, para pensar pelo ponto de vista do outro.

É a partir dessa necessidade que Edward Bono (2000) criou o método dos seis chapéus do pensamento: como forma de superar a confusão e a desorganização do pensamento entre diversas pessoas, criando uma alternativa para a dialética socrática. Através da utilização consecutiva dos chapéus coloridos procura-se focar o olhar de todos, simultaneamente e em determinada direção, para que nesse modo de pensar sejam lançadas as considerações ou opiniões de cada uma das pessoas. Convém reter esta noção de *layout* na apresentação destas propostas, pois ninguém as deve rebater ou julgar, por mais ridículas ou desajustadas que sejam. A cada chapéu correspondem diferentes enfoques na forma de pensar. No final, depois de todos terem colocado os diversos chapéus, a solução deverá ser óbvia para todos, sendo que nos impasses é a decisão emocional que prevalece, com o uso do chapéu vermelho (Bono, 2000: 175).

O que pretendo reter desta metáfora dos chapéus do pensamento é que identidades diferentes (criador de moda e espetador), pensando de modo diferente, podem concluir o encontro que é um desfile de moda, olhando todos na mesma direção.



Figura 1 · Nuno Gama, Cachecol da coleção Outono / Inverno 2009, apresentado na Modalisboa, em Março de 2009. Fonte: <http://www.jn.pt/blogs/rosafucsia/archive/2009/03/17/homens-deviam-ser-gamados.aspx>

Figura 2 · Nuno Gama, *T-shirt* da coleção Primavera / Verão 2015, apresentada na Modalisboa, em Outubro de 2014. Fonte: <https://www.facebook.com/MaisonNunoGama/photos/>



Figura 3 · Logótipo da marca à entrada da *Maison Nuno Gama*, em Lisboa. Fonte: <https://www.facebook.com/MaisonNunoGama/photos/>

Figura 4 · Nuno Gama. Conclusão do desfile da coleção Primavera/Verão 2013, na *Modalisboa*, em Outubro 2012. O sorriso triste no rosto contrasta com a mensagem "Eu quero é ser feliz" exibida no peito. Fonte: Rui Vasco para *Modalisboa*.

2. Os outros do Eu

As criações de Nuno Gama refletem inevitavelmente aspetos da sua identidade e do seu modo de pensar sobre si, sobre os outros e sobre o mundo. Quando falamos de identidade imaginamos que a ela corresponde um único par de sapatos, um único ponto de vista que se “calça”, e esquecemos que a nossa individualidade se constrói por níveis que, tal como as roupas, vestimos por camadas.

É genericamente aceite que “*different self-construals may also coexist within the same individual, available to be activated at different times or in different contexts.*” (Brewer & Gardner, 1996: 83)

Há uma distinção que é traçada na generalidade das teorias do *self* que distingue o *self* pessoal do *self* social. O primeiro diz respeito às nossas características mais próprias, às nossas idiossincrasias, no fundo, tudo o que nos distingue dos demais, enquanto que o segundo revela aspetos que colocam o indivíduo em concordância com outros indivíduos, ou com outros grupos sociais (Brewer & Gardner, 1996: 83).

O *self* social constrói-se por relação a outros grupos sociais, e essa construção processa-se a vários níveis, consoante o grupo social. Nas relações interpessoais com outros significativos ou grupos que interagem proximamente (de que é exemplo a relação com o parceiro, os familiares ou o grupo de amigos), forma-se o *self* interpessoal, que tende a identificar-se com esses outros com quem convive cara-a-cara. Nas relações com outros grupos sociais mais impessoais, a identificação faz-se por meio de um traço comum, como é o caso de grupos profissionais, ou a partir de uma identidade coletiva como a identidade nacional (Prentice, Miller & Lightdale, 1994, cit. por Brewer & Gardner, 1996: 83).

É a partir destes três níveis de identidade, baseados respetivamente no *self* pessoal, interpessoal e coletivo, que proponho a minha abordagem às criações do estilista Nuno Gama, por considerar que este criador atua em diferentes momentos a expressão destes *selves* nas roupas e nos desfiles que cria.

3. A identidade que se veste

As peças de Nuno Gama servem de suporte a uma plataforma de expressão / comunicação, onde o estilista joga visual e conceptualmente com diversos aspetos de três níveis da sua identidade, que eu distingo com as designações de individual, familiar e nacional.

O *self* individual não se pode dissociar do *self* familiar, nem do *self* nacional. Estes três níveis estão intimamente conectados. Como Brewer refere: “when collective identities are activated, the most salient features of self-concept become those that are shared with other members of the in-group” (1991, cit. por Brewer & Gardner, 1996: 84).

Podemos assim falar de uma lente que, ao focar com uma determinada aproximação sobre um nível de identidade, faz ressaltar do *self* pessoal apenas as características identitárias que respeitam a um determinado nível. Por essa razão, irei abordar esta questão numa perspectiva construída em *zoom*, a partir do nível individual, passando pelo familiar, até ao nacional.

3.1 A identidade individual e os jogos de palavras

Em Dezembro de 2008 a loja que o estilista tinha no Porto foi assaltada. Na coleção seguinte (Outono / Inverno 2009), Nuno Gama, com a sua capacidade de brincar consigo próprio, deu expressão a esta violenta subtração do seu trabalho. Jogando com o duplo sentido do seu apelido, criou uns cachecóis (Figura 1) onde se lia a expressão "GAMADO" (em linguagem popular "roubado"). Era uma exteriorização de um acontecimento pessoal, mas quando Nuno Gama afirma que "tu és aquilo [as suas criações] e perder isso é perder tudo" denota que a sua identidade é, em grande parte, sustentada pelo seu trabalho. Na realidade, ao perder o seu trabalho, perdeu-se, mas ironicamente, mesmo quando foi "gamado" reteve o seu nome.

3.2. A identidade familiar e as referências geográficas e poéticas

Este segundo nível de identidade foi por mim designado por familiar, porque é relativo à esfera do criador que representa o lar e as relações familiares. É em Azeitão e na Arrábida (concelho de Setúbal) que Nuno encontra o seu lar geográfico, da mesma forma que encontra na família o lar emocional. Por essa razão, quando ele identifica, em entrevista ao/à autor(a) em 2013, "o primeiro fascículo" da sua vida, Nuno Gama relaciona simultaneamente estes locais com todas as referências familiares e de infância que o estruturaram como pessoa. Há um pleno reconhecimento disso quando ele reforça, noutra entrevista, a propósito da sua infância:

Quando fiz 20 anos de marca, fiz uma grande introspecção que me fez perceber o que era essencial nisto tudo. E o essencial sou eu e a minha marca. Quando percebi isto, achei que fazia sentido fazer uma coleção com este tema. A Arrábida tem uma presença fortíssima na minha pessoa e no meu carácter, tal como a minha família, que é o meu pilar. Para mim, o símbolo disso é a Arrábida (em entrevista a Carrilho, 2015).

Da mesma forma existe outra referência cultural conterrânea que é incontornável: o pedagogo e poeta, seu familiar, Sebastião da Gama.

(...) *perante a minha família eu tenho um exemplo familiar de que a poesia, de que o sonho, de que a forma diferente de estar não é crime. Antes pelo contrário, é um motivo de orgulho para todos nós* (...) (em entrevista à autora em 2013).

Na coleção de Primavera/Verão de 2015 o estilista homenageou a Arrábida (Figura 2) que era mais do que uma localização geográfica, era parte de “uma succulenta memória de infância”, como descreveu pelas suas palavras (*Correio da Manhã*, 2014, 12 de outubro). O desfile foi pontuado com a declamação de poemas de Sebastião da Gama e as propostas remetiam para a experiência da Arrábida na dupla faceta de serra e praia: por um lado, os grilos que se ouviam sobre a música de fundo; por outro, os elementos marítimos e as riscas que aludiam aos toldos na praia. Vivências e referências que eram familiares ao estilista.

3.3 A identidade nacional, os símbolos e a crise

O nome do estilista já está intimamente ligado à nossa história, pois partilha o seu apelido com o grande navegador Vasco da Gama. É, pois, com naturalidade que associa no seu logótipo a cruz de Cristo ao nome Nuno Gama (Figura 3). Em entrevista ao/à autor(a), e como ele próprio descreve, “a cruz está assente sobre o O do Nuno, e o O do Nuno não é mais do que globo terrestre”, o que é claramente assumido como uma intenção de deixar, à semelhança do seu antepassado, “a marca do Nuno Gama no mundo”. O discurso do estilista funciona muito neste registo de “querer provar ao mundo que nós somos bons”. Este “nós” é um *self* coletivo que ele assume e que se confunde com o seu *self* pessoal. Por um lado, afirma a sua marca, mas por outro desenvolve um papel quase de curador, no sentido daquele que cuida e que gere as potencialidades criativas, do património simbólico da cultura portuguesa.

Neste terceiro nível de identidade o estilista também não se furta à necessária e consciente reflexão crítica sobre a atualidade do seu país. Há uma consciência muito clara de que é importante estar atento aos outros e ao mundo para comunicar a sua mensagem criativa com eficácia.

Um exemplo magistral desta comunicação bem-sucedida foi o final do desfile da coleção Primavera/Verão 2013, na ModaLisboa, em Outubro 2012. A emoção da reação do público foi notória. Os manequins surgiram, em grupo, lembrando as manifestações que assolavam o país, envergando *t-shirts* com a frase “Eu quero é ser feliz” ao peito, amordaçados com um sorriso triste (Figura 4). O sentimento que Nuno Gama confessou ser um grito seu, bebia muito de motivações pessoais e profissionais, como justificou:

Eu quero ser feliz! Eu vim para Lisboa porque queria ser feliz, eu queria estar com a minha família, eu queria ter a minha vida, eu queria abrir as minhas asas (em entrevista à autora em 2013).

O país atravessava então um momento crítico de crise económica e reagia à vaga de austeridade que havia sido imposta pelo governo. Na expressão da sua mais íntima identidade, confessando que não era sua intenção dar voz a mais ninguém que não a si próprio, o grito do Nuno Gama foi também o grito de todos os presentes.

A manifestação que se encenara na *passerelle* por um desejo tão simples e puro, funcionou para todos como um mecanismo catártico das angústias provocadas pela crise, ou por qualquer outro motivo opressor dos mais básicos direitos, quanto mais não seja o direito a sonhar.

Conclusão

Nuno Gama iniciou a sua carreira a criar roupa para si próprio, mas nos 27 anos que completou de carreira na moda, teve também de dar resposta às necessidades dos seus clientes. Nunca se despiu de quem é, nem das identidades que o vestem, das mais íntimas às mais globais, e nunca deixou de o transparecer nas suas criações. É, por isso, curioso que a constante portugalidade de Nuno Gama encontre tanta aceitação no estrangeiro, já que é fora do país que reúne a maior parte dos seus clientes. Em Portugal, onde as referências simbólicas e culturais produziram mais eco, encontra muitas vezes o preconceito e a desconfiança, que em nada se prende com a qualidade, dedicação e perfeccionismo do seu trabalho. É apenas um sintoma que Portugal não está bem na sua pele, que os portugueses têm dificuldade em vestir a sua própria identidade, em aceitá-la e assumi-la.

Se tantas vezes Nuno Gama conseguiu pôr a nu esta conclusão, continuará decerto a apresentar propostas das suas visões de si e dos seus mundos, onde criador e público, olham na mesma direção e “vestem a [mesma] camisola”.

Referências

- Bono, E. (2000). *Six thinking hats*. London: Penguin Books.
- Brewer, M & Gardner, W. (1996). “Who is this “We””? Levels of collective identity and self representations”. *Journal of Personality and Social Psychology*. 71 (1), 83-93.
- Carrilho, R. (2015, Março 15). “Nuno Gama: ‘Quero que os homens que desfilem para mim incendeiem tudo à sua volta’.” *Sol*. Disponível em: <http://www.sol.pt/noticia/127041#close>

Deconstruyendo la identidad masculina: Manuel Antonio Domínguez y el hombre sin cabeza

*Deconstructing male identity: Manuel Antonio
Domínguez and the headless man*

JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA*

Artigo submetido em 1 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, pintor. Licenciado y Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US). Profesor ayudante en la Universidad de Sevilla; Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla (US) Calle Laraña N° 3, 41003, Sevilla, España. E-mail: josegperera@gmail.com

Resumen: Este artículo se acerca a la figura del pintor español Manuel Antonio Domínguez a través de su reflexión sobre la construcción de la identidad masculina. Un análisis de su obra y de lo escrito sobre ella nos revela su preocupación por lo artificioso de los rasgos asociados a la masculinidad tradicional. El artista da vida con su pintura, cargada de ambigüedad y de códigos subvertidos, al hombre sin cabeza, ser que evidencia la necesidad de aparcarse los patrones preestablecidos para alcanzar una mayor libertad que le permita modelarse a sí mismo según sus deseos.

Palabras clave: pintura / identidad / género / masculino.

Abstract: *This article approaches the figure of Spanish artist Manuel Antonio Domínguez through his reflection on the construction of male identity. An analysis of his work and critical texts reveals his concern about artificial characteristics associated with traditional masculinity. The artist creates with his painting, full of ambiguity and subverted codes, the headless man, person who needs to shelve preset patterns to achieve a larger freedom that allows him to model himself according to his wishes.*

Keywords: *painting / identity / gender / male.*

Introducción

Cuando parece que ya todos hemos asumido que nuestro comportamiento en sociedad es un constructo cultural, y no un resultado de impulsos naturales, aún hay quien debe recordarnos que seguimos siendo esclavos de nuestras ideas. Los discursos feministas advirtieron sobre el peligro de legitimar el reparto de roles masculinos y femeninos basándonos en rasgos biológicos de nuestra especie. En ese reparto poco parecía que el hombre, en posición aventajada, pudiera reivindicar. Manuel Antonio Domínguez (Huelva, 1976) nos demuestra lo contrario: el *hombre sin cabeza* (Figura 1) — su álter ego y protagonista de su obra — es una víctima velada de su propia construcción identitaria (Rynkowski: 2011); su autoimpuesto estatus dominante desemboca en una caricatura atroz que lo capacita para ciertas actitudes sociales al tiempo que lo inutiliza para otras.

Este escrito profundiza en la pintura de Domínguez a través de su exploración y deconstrucción de la identidad masculina. El trabajo de este joven creador plantea cuestiones fundamentales acerca de los modos en que demarcamos nuestra identidad sexual y nos organizamos en sociedad, y llama la atención sobre la necesidad de reciclaje de estos modelos, sobre su obligada evolución, que debe dar cabida a cada particularidad de la realidad poliédrica de la que formamos parte. Su visión se une así a la de tantos otros artistas que en las últimas décadas se han afanado en mostrar el otro lado de las cosas, la versión no oficial de los relatos, pero también, curiosamente, a una tendencia de *reseteo* del anquilosado modelo masculino — sometido hoy a todo tipo de tensiones — imperante no sólo en círculos marginales sino también en las altas esferas de la comunicación y la moda. Lo que diferencia la propuesta de Domínguez es su invitación a un reinicio alejado de intereses puramente comerciales, pero no de preocupaciones humanas que la propia experiencia vital puede despertar.

El presente trabajo parte de un análisis visual y documental para plantear un estudio cualitativo e interpretativo que analiza las estrategias asumidas por el artista en su intento de demoler los estereotipos creados en torno a la masculinidad. El primer capítulo se acerca a la figura del acéfalo de Bataille, que guarda no pocos puntos en común con los descabezados de Domínguez; el segundo reflexiona sobre la narrativa parcheada del pintor, sumamente eficaz a la hora de desestabilizar los códigos visuales del imaginario colectivo que conducen a la formación del arquetipo. Es trabajando con ellos que Domínguez puede iniciar un boicoteo como primer paso necesario a la construcción de modelos menos excluyentes.

1. El hombre como acéfalo

En 1936 Georges Bataille presentaba en su escrito “La conjuración sagrada” al acéfalo, ser descabezado que en aquel momento, en la línea del Superhombre nietzscheano, venía a erigirse contra la supremacía de la razón ilustrada que tantos parabienes debiera haber reportado al ser humano, pero que condujo, sin embargo, a la mayor de las barbaries en el siglo XX. Según Bataille:

La vida humana está excedida por servir de cabeza y de razón al universo. En la medida en que se convierte en esa cabeza y esa razón (...) acepta una servidumbre. Cuando no es libre, la existencia se torna vacía o neutra, y cuando es libre, es un juego (Bataille, 2003: 229).

Y continúa el pensador: “El hombre se escapó de su cabeza como el condenado de la prisión. Encontró más allá de sí mismo no a Dios, que es la prohibición del crimen, sino a un ser que ignora la prohibición” (Bataille, 2003: 230). Ese ser, que toma cuerpo en los grabados que André Masson realizó para la publicación, es un acéfalo con un sagrado corazón en la mano derecha y una daga en la izquierda, y con un dédalo por vientre. Descabezado, sin el sometimiento de la razón, es un soberano que ha alcanzado un nivel más alto de conciencia.

El nuevo acéfalo que Manuel Antonio Domínguez quiere darnos a conocer desciende indudablemente de este antepasado, y no sólo señala el parentesco la obvia carencia anatómica en cuestión, también lo hace su condición de símbolo que rechaza los cánones y las férreas estructuras con las que el hombre ha pretendido encorsetar lo que no debe ser etiquetado. El laberinto abdominal que describe Bataille puede hallar su paralelo en la maraña de cuerda rosa que el artista onubense hace aparecer frecuentemente en sus composiciones y que, entre otras evocaciones, bien podría aludir al triunfo de la sinrazón en esa eterna dialéctica entre lo cerebral y lo visceral (Figura 2).

El hombre sin cabeza de Domínguez se nos presenta en la máxima expresión de su libertad, viviendo esa existencia lúdica cuyas escenas pueden ser muchas veces crípticas, pero nunca lejanas. Silvio Mattoni (2003: 7), en el prólogo de la obra de Bataille, nos advierte de que “una sociedad acéfala se acerca al límite de su propia disgregación, pero sólo en ese límite (...) podrá constituirse como sociedad policéfala”. La sociedad que nos propone Domínguez parece encontrarse justamente en ese punto de inflexión: un mundo de locos, se diría fácilmente, de esos locos de Brueghel, del sinsentido desbordante de El Bosco, de quienes toma Domínguez lo exuberante de las composiciones y el amor al detalle, así como el encadenamiento de escenas a priori inconexas que forman un todo. Son también nuevos *Caprichos* goyescos –los títulos así lo recuerdan—,

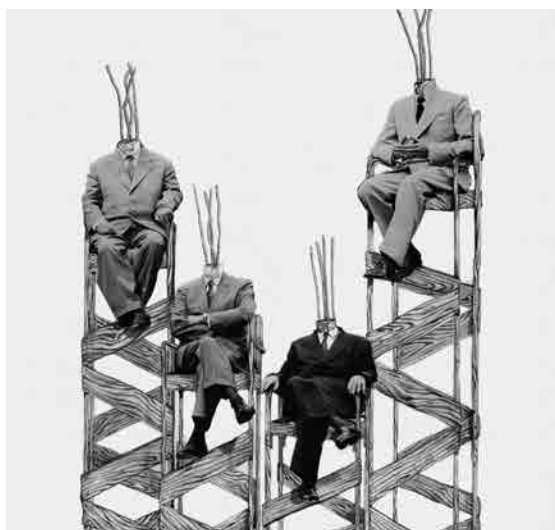


Figura 1 · Manuel Antonio Domínguez, *Pilares de la vida urbana (detalle)*, 2014. Acuarela y collage sobre papel. Fuente: <http://www.manuelantoniominguez.com/index.php?trabajos2014/pilares/>

Figura 2 · Manuel Antonio Domínguez, *A pesar de tu edad*, 2012. Acuarela y collage sobre papel. Fuente: <http://www.manuelantoniominguez.com/index.php?trabajos-2012/edad/>

escenas inéditas de *La nave de los locos...* En definitiva, pequeños episodios de un largo epílogo que no es otro que ese límite de disgregación, el precipicio del caos absoluto que precede a la formación de un nuevo y deseado orden, ese estado policéfalo que pueda dar cobijo no a una identidad masculina reglada sino a tantas identidades masculinas como hombres existen y coexisten.

2. El estereotipo vaciado

Parece innegable, si echamos la vista atrás en la historia del arte reciente, que desmontar arquetipos precisa de un paso previo que consiste en apropiarse de ellos. En este sentido, la estrategia de la que se vale Manuel Antonio Domínguez no es muy diferente de la que utilizaron artistas como Richard Prince o Cindy Sherman, ambos interesados en la construcción de estereotipos sexistas que, mediante su descontextualización, revelaban lo que había de invento cultural en imágenes en las que habíamos empezado a confiar ciegamente. Los vaqueros de Marlboro de Prince, efigie por antonomasia del macho alfa norteamericano, bien podrían formar parte del universo de Domínguez. El pintor extrae iconos del imaginario colectivo pero los adultera en su yuxtaposición (Galimberti, 2012), vaciándolos de significado, de manera que aquellos códigos que, siguiendo un orden determinado, transmiten un mensaje claro y asumido por todos, acaban, al alterar dicho orden, en el limbo de la comprensión (Figura 3). Los grupos de ejecutivos trajeados, los deportistas apiñados en sus efusivas celebraciones, los obreros trabajando en la construcción, las pandillas de chiquillos jugando en la casa del árbol... Todo se reviste de un aura de extrañamiento que hace dudar al espectador acerca de las asociaciones mentales grabadas a fuego que cada una de estas imágenes arrastra en relación a la idea de lo masculino. El acercamiento a la iconografía gay — presente sobre todo en cierta sensualidad de revista erótica — acaba por fraguar una poderosa ambigüedad que constituye, sin duda, el golpe más efectivo a la hora de ablandar los límites predefinidos, reafirmando lo heterogéneo de todo proceso de construcción identitaria y rechazando las fórmulas ideadas para cada etnia, cultura o sexo.

Es en esta preocupación por la formación del pensamiento arquetípico que el viaje a la infancia acaba revelándose ineludible. A través de la memoria, “lugar para la pérdida, la recuperación y la re-contextualización” (Domínguez, 2012), el autor rastrea el origen de las cosas, allí donde todo comienza a gestarse: el significado de la casa, la estructura familiar y el comportamiento sexual. Los niños de sus pinturas conservan su cabeza, ajenos todavía a la castración progresiva a la que les someten sus entornos, pero serán en un futuro nuevos acéfalos, impotentes, de impotencia como imposibilidad (Díaz-Guardiola &



Figura 3 · Manuel Antonio Domínguez, *El hombre que sabía corromper*, 2012. Acuarela sobre papel. Fuente: <http://www.manuelantoniiodominguez.com/index.php?/trabajos-2012/corromper/>

Figura 4 · Manuel Antonio Domínguez, *Dichoso el árbol que es apenas sensitivo*, 2011. Acuarela y collage sobre papel. Fuente: <http://www.manuelantoniiodominguez.com/index.php?/trabajos-2011/dichoso/>

Domínguez, 2012), *impotencia aprendida* — título de una de las exposiciones del artista — que frustra ciertos deseos o impulsos infantiles que se salen del molde prefabricado de los géneros (Figura 4).

Pues bien, con el deseo de desprender lastres adquiridos y en busca de la mencionada indeterminación, el concepto plástico que maneja el pintor desempeña un papel preeminente. El collage de elementos procedentes de diversas fuentes — revistas antiguas, mapas, cartas, postales — evidencia el artificio en la construcción de la imagen a la vez que nos alerta de algo: estas visiones cargadas de encuentros imposibles no son más engañosas que muchas de aquellas que en nuestra mente han acabado confundándose con una realidad natural y desinteresada. Así, el credo plástico de Domínguez se configura en cierta manera como un desafío, pues lo minucioso de su trabajo tiene algo no sólo de pintor flamenco sino también de esmero tópicamente femenino (Díaz-Guardiola & Domínguez, 2012). La elección de un procedimiento como la acuarela, el color rosa y los frecuentes fondos blancos, así como el recorte pulcro, que nos lleva a la estética de los cromos y los figurines de papel para vestir, bien pueden incidir en la misma idea. El pintor hace patente de esta manera su condición de individuo construido de retazos, de los cuales sólo algunos son de esos que por norma deben construir al hombre, ese hombre “hecho y derecho” que Domínguez, por compromiso hacia aquel y hacia sí mismo, nos muestra deshecho y retorcido.

Conclusiones

El concepto de identidad está en crisis. Las categorías que antes parecían tan definidas se han emborronado en los últimos años: nuestra realidad social se mueve incesantemente, es inestable, cambiante, es una mezcolanza, y la identidad que concebíamos como esencia inalterable se presenta hoy igual de inconstante y contaminable. Creíamos saber lo que significa ser hombre; Manuel Antonio Domínguez nos reta a incluir en su definición elementos que tradicionalmente han sido lo opuesto a lo masculino, que han formado parte de una otredad confinada. El acéfalo que el autor nos presenta se ha liberado de la cabeza y con ella de la atadura de la razón, del control consciente, y se acerca a ese estado deseable en el que la existencia se torna un juego libre.

Prescindir de la cabeza supone hacerlo también en cierto modo de una masculinidad hegemónica, de una tradición patriarcal; supone revolver los patrones de un relato que no pertenece al hombre actual. Los personajes de Domínguez parecen ocupar el tiempo de una espera indefinida en tareas que probablemente ni ellos mismos comprenden; así, si la conducta de este acéfalo resulta disparatada, si no acertamos a entender por qué hace lo que hace, quizá sea porque

esté ahí el ser verdadero, desconocido por todos nosotros, despojado de toda servidumbre. Este Superhombre habita un mundo críptico que coliga el humor y la inquietud, que se mueve a caballo entre el reconocimiento y la extrañeza de yuxtaposiciones imposibles que castran la lectura lineal de la imagen y minan la solidez de los arquetipos más arraigados; es sobre estas escenas, de enorme y abierto poder evocativo, que el espectador, más que el propio autor, puede jugar a construir la nueva masculinidad que nuestro tiempo merece.

Referencias

- Bataille, Georges (2003) "La conjuración sagrada." En Silvio Mattoni (org.), *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 227-231. ISBN: 987-9396-90-1
- Domínguez, Manuel Antonio (2012) *Entrevista a hombre sin cabeza*. [Consult. 2015-04-10] Disponible en URL: <http://www.ganchitopepsiboom.com/interview/entrevista-a-hombre-sin-cabeza/>
- Díaz-Guardiola, Javier & Domínguez, Manuel Antonio (2012) "Entrevista a Manuel Antonio Domínguez." [Consult. 2015-04-10] Disponible en URL: <http://javierdiazguardiola.blogspot.com.es/2012/12/entrevista-manuel-antonio-dominguez.html>
- Galimberti, Barbara (2012) "Manuel Antonio Domínguez." [Consult. 2015-04-10] Disponible en URL: <http://indisorder.com/artistas/manuel-antonio-dominguez-gomez/>
- Mattoni, Silvio (2003) "Prólogo." En Silvio Mattoni (org.), *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 5-10. ISBN: 987-9396-90-1
- Rynkowski, Marcin Franciszek (2011) *Manuel Antonio Domínguez: Donde la multitud no llega*. [Consult. 2015-04-10] Disponible en URL: <http://www.nosotros-art.com/artistas/manuel-antonio-dominguez-donde-la-multitud-no-llega>

Identidade tecida: Rosana Paulino costurando os sentidos da mulher negra

Woven identity: Rosana Paulino sewing black women's senses

TATIANA LEE MARQUES* & RAFAEL SCHULTZ MYCZKOWSKI**

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, Cineasta e Videasta. Bacharelado e Formação: Psicólogo, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Especialização: Cinema, Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), Cuba e National Film and Television School (NFTS), UK. Mestrado Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi Florianópolis — SC. CEP: 88035-001 Brasil. E-mail: tatianalee@yahoo.com

**Brasil, Artista Plástico. Bacharel em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EM-BAP). 2006-2009. Licenciatura em Desenho, EMBAP. 2007-2010. Mestrado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi Florianópolis — SC. CEP: 88035-001 Brasil. E-mail: rafael.s.myczkowsky@gmail.com

Resumo: O presente artigo analisa a obra de Rosana Paulino (São Paulo, 1967) que, com o uso de fios e linhas de sua herança-memória autobiográfica, traz à tona a discussão da identidade simbólica, do estigma da mulher negra e da sujeição do corpo, marcando uma ranhura na historiografia hegemônica, fazendo emergir a questão de gênero e raça na arte hoje.

Palavras chave: arte / estigma / sujeição / gênero.

Abstract: *This article presents the work of Rosana Paulino (São Paulo, 1967) that, with the use of threads of her own autobiographical memories and heritage brings up the discussion of symbolic identity, the stigma of black women and subjection of the body, marking a slot in the hegemonic historiography and giving rise to the question of gender and race in art today.*

Keywords: *art / stigma / subjection / gender.*

Introdução

Sobre os objetos que circundam nossa existência são projetados imaginários quanto ao seu uso, as inserções culturais, de classe, entre outras categorizações. Podemos, neste caso, também pensar os objetos como símbolos de estigma, diferenciação, agrupamento e categorização. Fios de costura, tecidos, agulhas, argila, pequenas bonecas de plástico, bastidores de bordados são alguns elementos com os quais Rosana Paulino (São Paulo, 1967), enquanto artista brasileira contemporânea, cria sua obra a partir da herança-memória autobiográfica. Se, por um lado, a sociedade tende a convencionar qualidades e descréditos a tais objetos, por outro, porém, a arte permite interrogar o significado atribuído a tais convenções, subvertendo-as. É o que nos propõe Paulino que, através de suas obras, agrega novas possibilidades de leitura para esses elementos transformando-os em genuínos depositórios da história da mulher negra no Brasil. Assim, os objetos banalizados dos aspectos do cotidiano dito feminino adquirem a densidade das memórias veladas e da trajetória silenciada da mulher na história e na arte. A carreira artística de Paulino, ao revelar a busca por uma subjetivação e reivindicação de sua identidade social enquanto mulher, negra e artista no Brasil, traz à tona a discussão da identidade simbólica e marca uma ranhura na historiografia hegemônica, fazendo emergir a questão de gênero e raça na arte hoje.

1. Tessituras e transgressões

A característica marcante das obras de Rosana Paulino é certamente a tessitura de uma identidade simbólica a partir das vivências autobiográficas e da memória da história da mulher negra no Brasil que impregna, de modo velado, o tecido social do país.

No ato de tecer vida e arte, Paulino se define como uma “Penélope contemporânea ou uma enorme aranha” (Paulino, 2011: 25) que usa os elementos do “feminino”, como tecidos e linhas, para tornar visível sua própria existência. Esse processo representa uma maneira concreta de se colocar no mundo ao mesmo tempo em que desvela vestígios de um universo recôndito, de uma memória emotiva arquivada no corpo pessoal e social.

A sua investigação dos aspectos autobiográficos partem do fato de não se reconhecer e, a partir daí, questionar a prática artística atual:

Onde se situa a artista que subia em pés de fruta, que assistiu a diversas festas religiosas quando criança, que teve em sua criação um mundo mágico relacionado à cultura popular e que, depois de crescida, não se reconhece no universo da arte contemporânea que a circunda? (Paulino, 2011: 23)

Paulino encontrou nos fios a resposta para sua pergunta. A escolha das linhas como material expressivo para sua arte partiu de reminiscências de infância:

A minha mãe bordava... bordou durante muito tempo pra ajudar no sustento da casa... então eu aprendi a bordar, cheguei a ajudar minha mãe fazendo uns pontinhos simples de bordado e eu gostava disso. (...) isso faz parte da minha história (Rosana Paulino, entrevista concedida a Rafael Schultz e Tatiana Lee, Florianópolis, 13 de ago. de 2015).

Os fios e tecidos, contudo, são ferramentas que Paulino utiliza para questionar os imaginários sobre o feminino, para criar uma digressão onde tais objetos geram a ressignificação dos locais simbólicos e sociais alocados ainda hoje às mulheres, sobretudo as negras, que ainda carregam a sombra e a herança do estigma da escravidão. A costura, em suas obras, toma o sentido de repressão e violência velada.

Na sua série mais conhecida, intitulada “Bastidores” (1997), partes do rosto de mulheres negras são costuradas de maneira grosseira, convertendo o bordado em transgressão (Figura 1). Aqui os fios não são delicados, formando desenhos que deleitam os olhos como se espera dos bordados. Ao contrário, os rostos com partes brutalmente bordadas evidenciam a violência sobre os sentidos das mulheres, impedidas de falar, olhar, pensar e, ao mesmo tempo, escancarando o corpo domesticado e as relações de poder veladas.

Bamonte (2008) ressalta o quanto a linha “fere” a imagem para criar a obra de Paulino (2008, p. 295). Simioni (2010) vai ainda mais adiante ao mencionar como a violência da linha sobre a imagem revela a memória da experiência não resolvida da escravidão, onde as negras podiam ser impunemente



Figura 1 · Rosana Paulino. *Bastidores*, 1997. Imagem transferida, bastidor de madeira, tecido, linha de costura. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/trabalhos/>

Figura 2 · Rosana Paulino. *Série Bastidores*, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/trabalhos/>



Figura 3 · Jacques Etienne Arago. *Castigo de Escravos*, 1839. Litografia aquarelada sobre papel. Coleção Museu AfroBrasil.

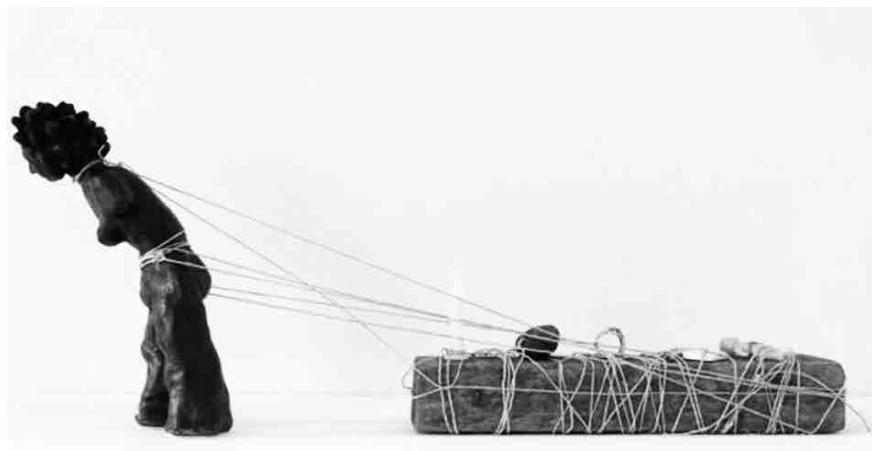


Figura 4 - Rosana Paulino. *Ainda a lamentar*, 2011.
Cerâmica fria, cordão, madeira, plástico e metal. Fonte:
<http://www.rosanapaulino.com.br/trabalhos/>

Figura 5 - Rosana Paulino. *Ama de Leite número 1*. Terracota, plástico e fitas de cetim. 2005. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/2012/05/>

amordaçadas. De fato, a figura com a boca selada pelos fios (Figura 2), remete imediatamente à mordaca utilizada como castigo infligido aos escravos (Figura 3). Essa tortura, conforme nos esclarece Simioni (2010), era utilizada visando condenar ao silêncio, mas também para impedir que bebessem álcool, comessem terra em tentativas desesperadas de suicídio ou, ainda, para que não engolissem pepitas de ouro durante o trabalho nas minas.

A imagem do *Castigo de Escravos* é citada posteriormente por Paulino em sua tese doutoral como uma imagem síntese da situação da mulher negra que se perpetua até os dias de hoje. A artista é consciente da situação de estigma social a que está submetida essa parcela da população brasileira:

É sabido que, mesmo quando possuidora de elevado nível educacional, a mulher negra é quase sempre vista como não apta a executar trabalhos que requeiram elevada qualificação profissional. Esta visão, fruto de claro preconceito racial e de gênero, tem marcado nossa *sociedade até os dias atuais* (Paulino, 2011: 49).

Paulino parte da representação da mulher estigmatizada, dentro do conceito de Goffman (1988) de indivíduo inabilitado socialmente para a aceitação plena, e utiliza os fios como uma tentativa de *costurar* o lugar da mulher negra na história, transparecendo o silenciamento velado exercido sobre essas mulheres ainda na contemporaneidade.

Para Jaremtchuk (2007) as imagens da série *Bastidores* remexem nos resquícios daquela condição de controle e silenciamento a que as escravas eram submetidas chegando até a violência doméstica dos dias de hoje, de modo que essas costuras “parecem agir sobre cortes profundos.” (Jaremtchuk, 2007: 95)

Os bordados de Rosana Paulino representam suturas desesperadas sobre feridas ainda abertas. É nesse sentido que podemos perceber o corpo na obra de Paulino como arquivo, depositário de uma história ainda em construção, aberta e pedindo que a revisitem.

Na obra *Ainda a Lamentar* (Figura 4) temos outro exemplo da sujeição da mulher: os fios envolvem o corpo mutilado de uma figura feminina, curvado sob o esforço físico a que está sujeito. As linhas claras contrastam com a superfície escura da peça de cerâmica fria, envolvendo-a, pressionando sua cintura e pescoço. A figura, sem braços, inclina o corpo para frente sugerindo o forte empuxo dos fios que a aprisionam, cujos emaranhados a prendem a um tronco de madeira. Sobre a madeira encontram-se elementos de força simbólica: um pequeno bebê de plástico, uma aliança dourada, uma pequena estatueta branca que é a imagem de uma homem ereto. Tais elementos, juntos, conferem potência à obra e sugerem uma leitura que transcende a análise isolada

neles mesmos. E novamente falam da violência velada a partir do cotidiano.

O procedimento de sujeição faz parte de uma "economia política do corpo" (Foucault, 1987), que visa a docilidade e a utilidade do corpo-sujeito. É exatamente o que vemos nesta obra de Paulino, onde a mulher é colocada em situação de onde se extraem suas forças vitais em uma relação utilitária, parte de uma ideologia de submissão, em um sistema lógico onde a mulher é responsável pela casa, pela família, pelo serviço ao marido, como simbolizado pelos elementos que constituem o fardo carregado. Nesta obra de Paulino ainda temos a presença do pequeno homem branco ereto, mostrando como a força da mulher negra subjaz a potência do poder patriarcal e branco. Significativa, nesse sentido, é também a obra *Ama de Leite* (Figura 5), onde um torso de mulher, sem rosto, portanto sem identidade, amamenta bebês brancos.

As obras e reflexões propostas pela artista são partes inerentes a sua existência social, como mulher e como negra, unida pelas tramas e fios da prática criadora.

Conclusão

Rosana Paulino busca, com seus fios e tramas, mostrar que as feridas, escondidas sob a aparente docilização naturalizada do corpo, são profundas fissuras no tecido social, político e histórico, da qual a história da arte não sai incólume. Ao lançar a reflexão sobre essa realidade, a artista propõe abrir o debate sobre a condição e alteridade necessárias para a convivência e dissolução de estigmas.

A adaptação dos materiais empregados por Rosana em suas obras e sua própria experiência enquanto mulher e sujeitada aos preconceitos, são uma constante em seu processo criativo.

O resultado é uma obra intimista, gerando uma poética onde noções de corpo domesticado, estranhamento, desterritorialidade, violência velada e corpo enquanto arquivo são articulados ao redor da discussão da identidade simbólica marcada pelo estigma da marginalidade a que está restrita a arte de gênero e raça perante a historiografia hegemônica.

Referências

- Bamonte, Joedy Luciana Barros Marins (2008). *A Identidade da Mulher Negra na Obra de Rosana Paulino*. Florianópolis: ANPAP, 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [Consult. 2015-08-18] Disponível em URL: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/028.pdf>
- Foucault, Michel (2009). *Vigiar e Punir*. ISSN 36. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Goffman, Erving (2012). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. ISSN 9788521612551. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC.
- Jaremtchuk, Dária Gorete (2007). "Ações políticas na arte contemporânea brasileira". *Concinnitas* (UERJ), v. 01, p. 87-95.
- Paulino, Rosana (1997). "Entrevista de Rosana Paulino". In *Panorama de arte atual brasileira/97*. Catálogo. (Texto crítico Tadeu Chiarelli). São Paulo : MAM.
- Paulino, Rosana (2011) *Imagens de sombras*. São Paulo: Tese Doutorado, Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. 98 pp. [Consult. 2015-08-18] Disponível em URL: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05072011-125442/publico/tese.pdf>
- Simioni, A. P. C (2010). *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*. IN: *Proa — Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. [Consult. 2015-08-10] Disponível em:<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasmioni.html> ,

Identidades de naufragio: derivas entre lo local y lo global en las instalaciones de Alexis Leiva Machado (Kcho)

*Identities of a shipwreck: an approach between
the local and the global concept within the Alexis
Leiva Machado installations*

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artigo submetido em 13 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Argentina, artista visual, escenógrafa. Docente e investigadora en Artes. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía. Diseñadora en Comunicación Visual. Magister en Estética y Teoría del Arte.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (UNLP — FBA — IHAAA). Diagonal 78 s/n, 1900 La Plata, Buenos Aires, 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, este trabajo propone un acercamiento a las instalaciones del artista cubano Alexis Leiva Machado (Kcho). A través de un universo poético basado en el rescate del fragmento y la recuperación del desecho, la obra de Kcho se revela como representativa de la identidad cubana. Pero a la vez capaz de trascender los límites locales y tejer redes de sentido de alcance universal.

Palabras clave: instalación / identidad / cubanía / insularidad / exilio.

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 García, this work proposes an approach to the installation art of the Cuban artist Alexis Leiva Machado (best known as Kcho). Across a poetic universe based on the rescuing of fragments and the recovering of scrap, his work reveals itself as a representation of the Cuban identity. But at the same time it has the capacity to transcend the local boundaries and to create networks of universal meaning.*

Keywords: *installation art / identity / Cuban / insularity / exile.*

Introducción

El curador y crítico cubano Gerardo Mosquera (2000) sostiene que la cultura latinoamericana — y muy especialmente el campo de las artes plásticas — ha padecido desde siempre de una *neurosis identitaria*. Refiere con ello a la necesidad de volver una y otra vez sobre la pregunta ¿Qué es Latinoamérica?, y más específicamente ¿existe un arte latinoamericano?

Es sabido que la contemporaneidad ofreció al concepto de identidad la oportunidad de apartarse de toda intencionalidad esencialista, y desplazarse desde una posición sustantiva del término a una pragmática: surgieron con ella *identidades* despojadas de grandilocuencias, afirmadas en emplazamientos particulares, y en el auto-reconocimiento que cada persona o grupo desarrolla como participante de un *nosotros* que lo aloja en escenarios de referencia tales como la clase social, la raza, el barrio, la religión, la familia, la opción sexual y la ideología, entre otros. (Escobar, 2004: 63)

En este sentido, entendemos con Nelly Richard (2004) que ya no es posible persistir en la figura romántica de una identidad latinoamericana que se piense *periférica* como una marca de origen:

Estamos lejos del latinoamericanismo de los 60 y de sus alegorías identitarias (...) que, en nombre de lo “propio”, entraba en polaridad absoluta con lo “extranjero” o lo “foráneo” para defender sustancialmente una esencia de lo latinoamericano: una reserva autóctona de significaciones incontaminadas. (Richard en Escobar, 2004: 10)

Por el contrario, en nuestros días el arte desde América Latina debe asumir estrategias de participación oblicua y de resistencia activa en un campo en el que lo local y lo translocal convergen en difusos territorios de intersección.

De un devenir oblicuo de estas características parece dar cuenta el trabajo del artista caribeño Alexis Leiva Machado (Kcho) (Cuba, 1970), cuya producción tiende puentes entre la universalidad de la era global y la coyuntura existencial, ancestral y situada del individuo cubano.

1. Fragmentos, retazos, Kchos...

Desde comienzos de los noventa, y en forma paralela a su proceso creador y cognitivo afirmado en el dibujo, la obra tridimensional de Kcho ha evolucionado desde unas primeras esculturas, fabricadas con ramas secas, palmas y tierra de su Cuba natal, hacia instalaciones de gran formato en las que incorpora objetos y materiales encontrados. Con ellos ha configurado una estética particular, marcada por la precariedad y la aspereza de sus recursos y que, sin embargo, da lugar a una producción sutil y profundamente poética, con la que ha consolidado su presencia internacional.

Kcho afirma que no trabaja con deshechos, sino con vida pasada. Al respecto refiere

... en mi obra uso cosas que no me pertenecen, que tuvieron un uso anterior a ser una obra de arte, un dueño que no fui yo. Esa energía de la vida anterior la empleo para construir una historia. Por ejemplo, con la basura que uno ve todos los días, que se bota; el empezar a ver en esos objetos una energía y poder usarlos en mi trabajo ha sido fundamental. Yo una vez dije que era hijo de un pueblo exitoso, tengo esa capacidad del cubano de ver cosas donde nadie piensa que las hay." (García, 2003)

Esta cita da cuenta de una de las múltiples ocasiones en las que Leiva Machado ha relacionado su producción artística con un profundo auto-reconocimiento de su ser cubano. La dimensión identitaria de su país-isla atraviesa su obra entrelazando componentes materiales y simbólicos, como veremos a continuación en algunos ejemplos.

En 1993, en la Quinta Bienal de La Habana Kcho presenta la instalación "La Regata" (Figura 1), obra que se convertiría en paradigmática, y daría paso a su proyección artística internacional, a edad muy temprana. Se trata de una sobrecogedora flota compuesta por cientos de pequeñas embarcaciones, fabricadas con materiales disímiles y técnicas variadas, en la que se recuperan fragmentos de navíos hundidos o encallados, objetos de uso cotidiano como mesas y sillas



Figura 1 · Alexis Leiva Machado (Kcho), vistas de la instalación *La Regata* (1994), de Kcho en Quinta Bienal de La Habana. Fotografía: Kcho Estudio Romerillo, laboratorio para el arte.

Figura 2 · Alexis Leiva Machado (Kcho), vista de la instalación *Lo mejor del verano* (1993-1994), de Kcho en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Fotografía: Kcho Estudio Romerillo, laboratorio para el arte.

desmanteladas; y otros de uso personal, como maletas y zapatos, todos ellos apartados de su vida útil.

Las embarcaciones se acumulan y repiten. Todas distintas, pero igualmente frágiles y precarias. Todas dispuestas en una misma dirección, atraídas por el Norte magnético de una brújula invisible. Gerardo Mosquera manifiesta que

La instalación está llena de detalles significativos. Los objetos de uso cotidiano que caminan sobre las aguas refieren a lo cotidiano de una mentalidad migratoria, más allá de la posibilidad real de efectuar el viaje. Los barcos y cámaras neumáticas de plomo, fatalmente destinados a hundirse, aluden el alto número de víctimas en la ruleta rusa del Canal de la Florida, que dicen se traga tres de cada cinco balseiros (Mosquera, 1994: 129)

El carácter artesanal de las piezas de *La Regata* remite a una cultura del reciclaje, y anticipa imágenes de un contexto en el que nada es permanente y donde cada objeto tiene múltiples usos posibles, más allá de aquellos para los que fue originariamente creado. Como la mayoría de los elementos presentes en las instalaciones de Kcho, éstos fueron esculpidos y trabajados por acción del roce y el salitre del agua del mar y devueltos a las costas. Así, trozos de madera, restos de barcos abandonados (remos corroídos, anclas oxidadas), sogas, telas y vidrios que el artista manipula y ensambla, configuran una suerte de testimonio del pasado y el presente de la isla. Un espacio en el que nada parece tener un valor definitivo, y donde los mecanismos de supervivencia reivindican lo mutable y lo transitorio como única realidad permanente (Ruiz, 1997: 1). Daniel Abadie reflexiona sobre esas particulares condiciones de existencia cuando señala que

Para Kcho, la cesta de compra, la barca del pescador, los restos del automóvil, sólo pueden participar de la obra de arte porque han perdido anteriormente su valor primitivo, el más importante en una economía de supervivencia (Abadie, 2005: 11)

De este estilo de vida emerge, sin duda, el carácter efímero de la obra de Kcho. Este recurso basado en mecanismos de apropiación y resignificación de objetos metaforizados presenta puntos de contacto con las perspectivas teóricas de Boris Groys (2008), para quien el estatuto de la obra de arte no emerge en la contemporaneidad de unas condiciones morfológicas precisas, sino más bien de su localización en un contexto particular. La inscripción topológica de los objetos que conforman las instalaciones de Kcho, los sitúa en la intersección de unas coordenadas de espacio y tiempo diferenciadas, que lo apartan del anonimato que caracteriza su lógica de circulación en la vida cotidiana. De esta manera, y aunque esa diversidad de imágenes, materiales y objetos posean

un cuerpo susceptible de ser visto y reconocido (una chancleta, un paraguas, algunas cuantas botellas), su condición de obra singular, y su estatuto artístico aparecen supeditados a una determinada forma de interacción que les posibilita trascender como elementos constructores de sentido.

Por eso Groys señala a la práctica de la instalación como reveladora de la materialidad de la civilización en la que surge, en la medida que selecciona, resignifica y dota de una cualidad distintiva a aquello que en la misma civilización simplemente circula (Groys, 2008: 7). A cambio — paradójicamente — reclama que esa materia actúe como soporte, cuerpo y forma, y a la vez se haga invisible, en un complejo juego de interrelación de miradas, recorridos, significaciones y remisiones (Larrañaga, 2008: 129)

Estos criterios pueden advertirse reiteradamente en las obras de Kcho. Los volvemos a encontrar en *Lo mejor del verano* (Figura 2), obra presentada en 1994 en el Museo Reina Sofía de Madrid en el marco de la Exposición *Crudo y Cocido*. En esta obra contundente es posible transitar sobre un suelo negro, en un espacio en penumbras, bajo un cielo compuesto por una cesta, una botella, redes, botes y una sombrilla reales, sugerentemente iluminadas, que recrean para el espectador la experiencia de estar sumergido en el fondo del mar.

También en *Núcleos de tiempo* (Figura 3, Figura 4 y Figura 5) el artista juega con la alteración de la línea de horizonte: dispone todo el mobiliario de una casa sobre remos, a modo de zancos o interminables piernas. Se erigen así por encima de los dos metros un televisor, artefactos de baño, espejos, electrodomésticos... La instalación modifica la perspectiva del espectador y lo invita a reflexionar sobre una identidad individual y colectiva, materializada en las coordenadas provisionales de un sujeto arrojado al mar, siempre náufrago, siempre extranjero.

Sin embargo, estas relocalizaciones no funcionan a modo de *ready-made*, dado que la fortaleza de los objetos no está dada únicamente por el contexto de su presentación; por el contrario, el procedimiento de relocalización tiende a restituirles la nobleza y dignidad de lo cotidiano, y la densidad de sentido propia del arte popular, entendiendo por tal aquellas expresiones estéticas de una cultura capaces de revelar “verdades suyas” (Escobar en Acha et al., 2004: 153).

2. Ser isla, ser barco, ser náufrago

La condición de *insularidad* resulta central para comprender las estrategias poéticas presentes en la producción de Kcho. Sus obsesiones giran en torno a la problemática cultural y social cubana, país que por décadas ha estado geográfica y políticamente aislado. Aislado doblemente, por un bloqueo exterior y por el aislacionismo político; aislado asimismo por el límite geográfico de la frontera



Figura 3 · Alexis Leiva Machado (Kcho), vista de la instalación *Núcleos de tiempo* (2004- 2012), de Kcho en Gran Teatro. La Habana. Fotografía: Kcho Estudio Romerillo, laboratorio para el arte.

Figura 4 · Alexis Leiva Machado (Kcho), vista de la instalación *Núcleos de tiempo* (2004- 2012), de Kcho en Gran Teatro. La Habana. Fotografía: Kcho Estudio Romerillo, laboratorio para el arte.

del agua, sin duda el elemento más decisivo de la vida en la isla. Tal vez por eso el mar está siempre presente en sus obras, como territorio de reflexión, rememoración y nostalgia. Reflexión sobre el viaje, el destino y el fenómeno universal — aunque particularmente sensible para el pueblo cubano — de la migración. Por eso para el artista “...la balsa deviene el símbolo del riesgo, al propio tiempo que se presenta como una apoteosis de lo precario, señalando el límite inconsistente que separa la vida de la muerte” (Valdéz Figueroa, 2008: 127)

El universo poético de Kcho nos permite asomarnos y dejarnos atravesar por la complejidad del conflicto político y social de los balseros que tratan de alcanzar las costas de los Estados Unidos, cruzando en embarcaciones precarias el Estrecho de la Florida: el deseo del exilio presente en muchos cubanos, los peligros del éxodo, el desplazamiento forzado aparecen latentes aun en las técnicas constructivas artesanales e improvisadas de sus obras, que pueden asimilarse con la inventiva de los balseros y sus precarias embarcaciones. (Mosquera, 1994: 1). Pero también el anhelo permanente del regreso, la reconstrucción de la identidad propia y ajena, la imposibilidad de la huida de la propia memoria y las propias raíces son parte insoslayable de la obra. Porque, tal como manifiesta el artista

Sean cuales sean las razones de esos desplazamientos, siempre hay alguien cercano que es parte de eso. Por ejemplo, cualquier familia cubana tiene a algunos de sus miembros lejos o que se ha lanzado al mar tratando de llegar a los EE.UU. Eso lo tenemos cerca en la casa, en el barrio, en la escuela... es parte de la vida diaria (...) Y esas personas que se separan no desaparecen. No pueden ser obviadas. Porque marcan la vida, también marcan la historia (...) Porque ninguna sociedad justa puede olvidar a alguien. (Muñoz, 2004: 2)

Reflexiones finales

“Soy una isla andante y cada criatura insular también lo es” (García, 2003), ha dicho Kcho, como si el propio mar fuera constitutivo del carácter y la cultura de los pueblos que viven en su entorno. Si afirmamos con Ticio Escobar que en la contemporaneidad lo identitario emana de la conciencia de pertenecer a un *nosotros* de referencia, la condición insular, la huella del mar, su inestabilidad y su zozobra; la migración como posibilidad permanente y la sombra del exilio configuran sin duda su estirpe, su linaje, su ciudadanía.

La cubanidad se hace presente en las instalaciones y dibujos de Kcho, así como en sus ideas y conceptos. Con actitud crítica, dan cuenta del universo poético de lo que queda, del rescate, de la supervivencia. Y si sus obras adquieren estatura global, lo hacen interrogando muy especialmente la cotidianidad y la coyuntura existencial del hombre cubano.

En ellas el componente material no aparece subordinado, sino que encarna



Figura 5 · Alexis Leiva Machado (Kcho), vista de la instalación *Núcleos de tiempo* (2004- 2012), de Kcho en Gran Teatro. La Habana. Fotografía: Kcho Estudio Romerillo, laboratorio para el arte.

un papel fundamental: porque a la par que construyen los materiales simbolizan, evocan desde su propia fisicidad y materializan significaciones socioculturales profundas. En este sentido, su mayor mérito parece ser la capacidad de restituir el valor primigenio a los elementos y símbolos tradicionales de la cubanía, que el uso indiscriminado había convertido en estereotipo. El barco varado, el remo, la cámara de aire son los recursos del balseiro, así como el rescate y el ensamble son sus herramientas. Pero las obras también dan cuenta de la capacidad transformadora y revitalizadora del pueblo cubano, y de la tensión entre el apego a la insularidad y la posibilidad siempre latente del desplazamiento.

Es evidente que las obras de Kcho manifiestan una profunda inscripción política, pero no como una dimensión preexistente y externa que se incorpora a nivel de contenidos, sino como parte de un entramado general más denso en el que confluyen estrategias poéticas y ambivalencias de sentido. A través de ellas, logran superar perspectivas de interpretación netamente localistas para proyectarse al mundo como imágenes de profunda belleza que reclaman lecturas de conciencia crítica.

Referências

- Abadie, D. (2005). "Kcho, viajero inmóvil". In *Kcho, Voyageur immobile (Dans la mer les dessins sont fait avec du sang)*. Catálogo de la muestra de Kcho en Galerie Louis Carré & Cie de París en septiembre de 2005. Montreuil: 4M Impressions.
- Acha, J.; Colombres, A. & Escobar, T. (2004) *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro — FONDEC.
- García, H. (2003) "Kcho 03. Entrevista a Alexis Leyva Machado [en línea] <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/print/articulo/10797.html>
- Larrañaga, J. (2008) "Transferencia y transparencia de la imagen artística". *Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*. Número 6. Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones.
- Mosquera, G. (2000) "Good-bye identidad, welcome diferencia. Del arte latinoamericano al arte desde América Latina: Tránsitos globales" [en línea] www.fba.unlp.edu.ar/visuales4/Mosquera.doc
- Mosquera, G. (1994) *Catálogo Quinta Bienal de La Habana*.
- Muñoz, M. (2004). "Kzando a Kcho". Entrevista a Alexis Leyva Machado. *La Jiribilla* N° 186" [en línea] http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n186_11/186_10.html
- Richard, N (1994) "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación", en: AA. *VV. Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas*, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas — UNAM.
- Ruiz, A. (1997) "Todo cambia". In Catálogo de la exposición de Kcho. Los Ángeles, California: Museo de Arte Contemporáneo MoCA.
- Valdez Figueroa, E. (2008). "El arte de la negociación y el espacio del juego (el coito interrumpido del arte cubano contemporáneo)". In Santana, A. (comp.) *Nosotros, los más infieles: Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia: CENDEAC.

As incursões gráficas e pictóricas de Tadeu Jungle (ou, o elogio do ruído)

The Graphic and Pictorial Inroads of Tadeu Jungle (or, the Praise of Noise)

OMAR KHOURI*

Artigo completo submetido a 10 de agosto de 2015 e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, artista visual e poeta. Licenciado em História, Universidade de São Paulo, mestre em Comunicação e Semiótica-Literaturas — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP), doutor em Comunicação e Semiótica-Artes, PUC SP, e livre-docente em Teoria e Crítica da Arte, Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho'.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Instituto de Artes (IA-UNESP), Departamento de Artes Plásticas, campus de São Paulo. Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz N° 271 CEP 01140-070 São Paulo. SP Brasil. E-mail: omarc-khour@gmail.com

Resumo: Este artigo trata do poeta e artista multimídia Tadeu Jungle, que começou a operar a partir da 2ª metade dos anos 70, integrando-se ao grupo de poetas experimentais de São Paulo. Sua atuação incorpora muitos meios e linguagens, com ênfase, porém, na Poesia. Notória característica em sua obra é a utilização do ruído como elemento estrutural, donde resultam poemas perturbadores e apreciáveis, com evidentes momentos de invenção e humor.

Palavras chave: Tadeu Jungle / Poesia Intersemiótica / Ruído / Humor.

Abstract: *This article focuses the multimedia poet and artist Tadeu Jungle, who began operating from the 2nd half of the seventies, joining the group of São Paulo's experimental poets. His performances incorporate many media and languages, with emphasis, however, in Poetry. Notorious feature in his work is the use of noise as a structural element, which results in disturbing and appreciable poems, with obvious moments of invention and humour.*
Keywords: *Tadeu Jungle / Intersemiotic Poetry / Noise / Humour.*

Keywords: *traveling artist / Amazonia / identity.*

Tadeu Jungle: identidade e contexto

Na tentativa de compreensão de um fenômeno, procura-se classificá-lo, verbalizá-lo, etiquetá-lo, para que se tenha, sobre ele, controle, um certo controle, diga-se. Tadeu Jungle possui companheiros de jornada poética, muito embora a sua produção tenha como que uma identidade própria, que poderia ser resumida em: ousadia, humor e ruído, o que vem a desembocar numa *estética do borrão*, poder-se-ia dizer. Pertence a uma geração que começa a operar em fins dos anos 1970, adentrando os 90, e daí em diante. Tadeu Jungle: o ruído já desponta no nome artístico que acabou por adotar, pois este adveio do engano do poeta Edgard Braga (1897-1985) — um dos mentores dos poetas que se identificaram, entre outros procedimentos, com a caligrafia gestual (Edgard Braga, 1976: *passim*). Braga trocou o nome de família — *Junges*: jovem, em alemão — por algo similar, sob o ponto de vista da forma: *Jungle*: selva, em inglês.

Nasceu, o artista-poeta Tadeu Jungle, em São Paulo (SP, Brasil), em 1956, cidade onde reside e atua de modo contumaz. É formado em Comunicação Social (ECA-USP), com especialização em Rádio e TV. Lida com palavras, assim como com elementos da Pintura e do Desenho: funde-os. Performer nato, vem atuando há décadas, tendo sido um dos pioneiros, juntamente com Walter Silveira (1955-), da arte dos *graffiti*, em São Paulo, numa época em que a atividade ainda não se havia tornado moda/mania nos centros urbanos brasileiros e a Pauliceia, ponto de atração mundial dessa modalidade da *street art*. Tadeu Jungle é, também, *videomaker*, fotógrafo, editor e promotor de eventos, homem de televisão e publicitário. Publicou em veículos coletivos, como *Artéria*, *Zero à Esquerda* e outros. Participou, também, de mostras nacionais e internacionais de Poesia. Como vídeo-artista, fez parte de uma produtora, que congregava 4 jovens, chamada TVDO, a qual produziu vídeos que, além de ganharem muitos prêmios, entraram para a história da Vídeo-Arte no Brasil. Tratava-se da segunda geração de *videomakers* da *Terra Brasilis*, geração esta que já possuía acesso a aparelhos sofisticados, embora ainda muito caros. A TVDO estabeleceu para si regras básicas, como que dogmas (temporários), nos quais todos os componentes do grupo/produtora acreditavam e, obviamente, seguiam: 1. Tudo pode se tornar um programa de TV. 2. Edição e sonorização são fatores fundamentais na manipulação da informação. 3. Cinema e/ou TV: TVDO conforme a tela em que se vê. A *grife* ainda hoje é utilizada, sempre que algum dos componentes do grupo original faz um vídeo experimental (Walter Silveira, 2000).



Figura 1 · Do vídeo *Heróis da decadência (sic)*, de Tadeu Jungle, 1987. Fonte: videoteca do Autor.

Figura 2 · *Ideograma para Yoko*, de Tadeu Jungle, 1980. Fonte: *Frequência das aranha: pega na minha (sic)*, 1981.

Figura 3 · *Poema*, de Tadeu Jungle, 1982. Fonte: *Artéria 5*, 1991.

1. Ruído como elemento constitutivo estrutural da obra de arte

Uma das características herdadas das vanguardas históricas, a ruptura das fronteiras entre as artes e linguagens, entre o que tradicionalmente era o artístico e o não-artístico, como a que se observou na Pintura, com os cubistas a misturar às tintas areia, ou com a colagem, introduzindo no território da Grande Arte elementos estranhos: papéis e outros materiais; na Música do Futurismo, encontramos Luigi Russolo (1885-1947) e o seu *rumorismo*, que acabou por desembocar na obra do músico John Cage (1912-1992), que rompeu, em definitivo, com a distinção entre sons musicais e não-musicais. Ruído, acaso e silêncio (Augusto de Campos, 1998: *passim*). *Ruído*: perturbação no processo comunicacional, seja na comunicação sonora ou visual, ou afetando qualquer de nossos sentidos, a não-informação (Pignatari, 2003: *passim*). Ou seja, observou-se, a partir dos Modernismos, que alguns criadores elevaram o ruído à categoria de elemento constitutivo estrutural da obra de arte — desdizer para reelaborar. Abre-se a obra ao acaso (que se opõe a controle), principal aliado do ruído ou se o provoca por meio de uma série de procedimentos que vão do erro proposital aos destratos. Aí, as origens do que se observa nos vídeos assinados por Tadeu Jungle, assim como em seus poemas.

2. Vídeo-Arte: um trabalho de Tadeu Jungle

Heróis da Decadência (sic), é produção da TVDO e The Academia Brasileira de Vídeo, 1987, e dá a medida do procedimento jungleano da utilização exacerbada do ruído como elemento constitutivo estrutural da obra de arte, chegando até à exaustão. A não-pretensão do verdadeiro, sequer do verossímil é outra das características do trabalho. Neste, as três regras acima expostas são colocadas em ação. São utilizados tanto materiais prontos, como os originais. Gravações são feitas num contexto, sendo, a seguir, descontextualizadas e recontextualizadas, criando situações inverossímeis no processo de edição, como é o caso do parentesco forjado entre o padre (Dom Paulo Evaristo Arns) e o poeta (Roberto Piva), que aparecem ao longo do vídeo. Sutilezas são colocadas, como a que remete ao nascimento de Vênus, na abertura do vídeo, introduzindo, em seguida, a metalinguagem, configurada na maxi-exposição da retícula da imagem videográfica. Ou a da figura falante de Dom Paulo, quase inaudível (Figura 1), deixando passar quase que tão somente a sua “música”, figura saturada de luz, luz-metáfora de sabedoria, com um quê de ironia. Ruídos estão disseminados por todo o vídeo (a começar do nome, com erro ortográfico proposital), em que o som também entra com um papel importante, perturbador. No que tem de Kitsch proposital, o vídeo de Tadeu Jungle chega a lembrar um certo Almodóvar. Mas, trata-se de Tadeu, o Jungle.



Figura 4 · *Em progresso*, de Tadeu Jungle, 1982.
Edição autônoma. Fonte: coleção do Autor.

Figura 5 · *Em progresso*, de Tadeu Jungle, 1982.
Edição autônoma. Fonte: coleção do Autor.

3. O universo da visualidade e do ruído na Poesia: 5 poemas jungleanos

É muito forte o peso da caligrafia nos poemas de Tadeu Jungle que, de resto, podem ser oralizados. No que há de gráfico, notamos o seguinte: ele persegue a gralha, o defeito, a gagueira, o ruído... Busca freneticamente os defeitos para incorporá-los aos poemas, o que faz com que adquiram dimensão estética. No poema *O lance do gago* (Figura 5), além da gagueira tipográfica, dialoga com o Stéphane Mallarmé de *Un coup de dés — Um lance de dados*. Grosso & Fino, no dizer de Décio Pignatari (2004: 213 ss.).

3.1 Um quase-ideograma

Ideograma para Yoko (Figura 2): a memória dos *graffiti* está presente neste trabalho de Tadeu Jungle. A feitura tem algo de circunstancial, tendo-a motivado o assassinio de John Lennon, companheiro de Yoko Ono, em 8 de dezembro de 1980. O que há de preto na fatura remete ao Oriente de Yoko, com aquele sistema de escrita chinês que os japoneses adotaram, chamando-o *canji*. Só que esse ideograma é um pseudo-ideograma já que, num segundo lance de olhos sobre o “preto” do poema, identificamos letras do código alfabético — a escrita ocidental transliterando o nome da artista de origem nipônica: Y O K O. Os “oo” incompletos abrigam as manchas vermelhas feitas com *spray*: a de cima, escorre e pode remeter tanto ao fenômeno feminino da menstruação, como ao sangue que escorreu como consequência dos tiros que atingiram John Lennon. O vermelho na parte inferior, o SOL do Japão (que aparece na bandeira), país de origem de Yoko. O nome de família — Ono — também pode ser lido na mancha em preto sobre o branco do papel. O *spray* confere taticidade ao poema: olhos e mãos para melhor decodificá-lo/senti-lo.

3.2 Poema ready-made

Poema (Figura 3) é trabalho de 1982 (traz data e local no verso: zoológico de Amsterdam, julho 82). O ruído, em Tadeu Jungle, é mesmo uma marca. Tanto que, neste trabalho, a sua contribuição propriamente se resume a: 1º ter assumido algo pronto como poema; 2º ter provocado defeitos na mancha gráfica. Trata-se, em verdade, de um *ready-made*: foto de placa de zoológico com texto (Poema / FELIS CONCOLOR ... NOORD EN ZUID AMERIKA) e figura do animal (Puma), mais mapa-múndi, onde estão assinaladas as áreas de habitat natural do referido animal. O interesse que isso despertou no poeta, obviamente se liga ao fato de a grafia do nome do animal num zoológico holandês, ser POEMA, e ele o assumiu enquanto tal. O *ready-made* como procedimento recorrente, um trabalho em que o conceitual paira acima de qualquer resultado enquanto objeto ou configuração gráfica/pictórica.



Figura 6 · *O Lance do Gago*, de Tadeu Jungle, 1982-3. Serigrafia sobre papel. Fonte: *Artéria 6*, 1992.

Figura 7 · *Você está aqui*, de Tadeu Jungle, 1982-1996. Edição autônoma, São Paulo, 1997. Fonte: coleção do Autor.

3.3 Transformação brasílica

Em Progresso (Figura 4 e Figura 5), de 1982. Trabalho feito com xerox (reprografia) em quadricromia. É factura sequencial. Traz grande carga de referências, remetendo principalmente a trabalhos de outros artistas. O quadro 1 reproduz muito fielmente, a bandeira brasileira, com algumas dobras. Verde, amarelo, azul e branco presentes chegam a se superpor. Da legenda, apenas aparece EM E PROGRESSO. No quadro 2, a mesma bandeira, mas com o posicionamento levemente alterado, e uma série de ruídos, bastante perturbadores. Leve alteração de posicionamento faz com que se leia simplesmente, em termos de legenda, EM PROGRESSO, já que dobras fizeram desaparecer ORD e E. Por uma alteração de registro, tem-se a duplicação da impressão, como naqueles indesejáveis erros gráficos e isto faz com que a imagem fique desfocada, quase incompreensível. Altera-se a cor, introduz-se o vermelho, altamente perturbador. Quase que totalmente, os brancos de estrelas e faixa (s), tornam-se verdes e vermelhos, que quase não se tocam. Elemento também altamente perturbador, é o símbolo do crescente que aparece como que abraçando a estrela solitária que se situa acima da faixa. Acontece que, invertido, o *crescente* se torna *decrecente* e o progresso encontra, aí, a sua barreira: força agindo em contrário. Constitui-se na única imagem que não se duplica. Pode-se ver, aí, uma crítica à situação do Brasil, uma visão terrivelmente pessimista do eterno país do futuro... Parentesco de procedimento há com os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Esse trabalho de Tadeu Jungle mantém estreito diálogo com toda uma tradição: bastaria lembrar, do nosso Primeiro Momento Modernista, a bela capa que Tarsila do Amaral fez para o livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade (1925: 1ª capa).

3.4 Um lance especial

Quintessência da poesia-ruído, da *estética do borrão*, *O lance do gago* (Figura 6), além de todo admirável trabalho cacográfico, da dupla impressão serigráfica — roxo e amarelo, dos borrões, que perpassam o texto, e das anotações que parecem aleatórias, possui um lado humorístico. Lê-se o texto com algum esforço: *a pressa é a inimiga da perfeição*, porém perpassado de ruídos, com coroamento do erro ortográfico “feissão”, de “perfeição”. Isto pode significar que, quando o gago engrena, ainda assim comete as suas ratas. O texto possui algo de construtivo-concretista, minado pelo acaso, que conduz aos ruídos: perturbações que se notam na emissão do gago. E a paródia acontece: o poeta força um diálogo com Stéphane Mallarmé que, para a Poesia Concreta, paira sobre tudo e todos, transformando o *lance de dados* no *lance do gago*. Se para Mallarmé (1897) *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Stéphane Mallarmé, 1969), para Tadeu

Jungle (1982) *O lance do gago jamais abolirá o ruído*. Assim como o acaso está presente em todo processo de comunicação, também o ruído estará. E, no caso do gago, exacerbado.

3.5 Onde está você?

Nada mais elementar do que a apropriação de uma frase presente em lugares como shoppings, estações de metro, museus, naqueles mapas (ou diagramas) que mostram a localização de alguém num todo. Um *ready-made*? Sim, porém com características muito especiais, pois nesse elementar há coisas surpreendentes, mesmo sabendo que há equivalentes em outros idiomas e a frase se presta para o mesmo fim óbvio: localizar o usuário. Acontece que, em português, o texto beira a perfeição (Figura 7): tem-se uma frase com três palavras, uma grafada embaixo da outra, em branco, configurando-se um retângulo em fundo vermelho quadrado. Cada um dos elementos que compõem a frase possui quatro letras, formando dissílabos oxítonos terminando com vogais que, quando ditos, criam um ritmo iâmbico: . / . / . / Você está aqui. A terminação vocálica de um termo é o início vocálico de outro: Vocêstáaqui. E, graficamente, há que se notar que as vogais que terminam os vocábulos vêm acompanhadas de sinais, que vão decrescendo: ê á i: do acento circunflexo ao agudo, chegando ao pingo estrutural da letra i. Porém, o que há de mais notável na factura é o fato de trazer consigo uma afirmação que sempre corresponderá à verdade: onde quer que se esteja se estará ali. Daí, é que o prático assume um aspecto cômico e ontológico. Você está aqui.

Amarração final

Rigor e desmazelo, acaso e controle, ruído e informação — Tadeu Jungle opera nesse território. Em seus poemas, tanto se vislumbra a herança dos poetas concretos, como a do *ready-made* duchampiano, da Arte Pop, da irreverência oswaldiana, destacando-se, ainda, a cali- ou a cacografia gestual. Da geração surgida no Brasil nos anos 1970, Tadeu Jungle é um desses valores maiores. É menos conhecido como poeta que como vídeo-artista, e sua contribuição tem sido grande em todos os campos em que vem atuando. Porém, seu legado maior está no âmbito da Poesia, em que o verbal e os códigos da visualidade se encontram e fazem configurar poemas que se distinguem pela qualidade. Tadeu Jungle possui uma obra com suportes duráveis: vídeos, poemas, fotos. Porém, sua atuação-no-mundo, suas performances memoráveis são parte estrutural dessa obra que vem construindo e permanecerão graças a indícios mas, principalmente, por meio de relatos. Fazedores como Tadeu Jungle colocam a Arte brasileira, a Poesia, em especial, num patamar bastante elevado.

Referências

- Andrade, Oswald de (1925) *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil.
- Braga, Edgard (1976). *Tatuagens*. São Paulo: Edições Invenção.
- Campos, Augusto de (1998) *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, Augusto de, Pignatari, Décio e Campos, Haroldo de (2006) *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia-SP: Ateliê.
- Jungle, Tadeu (1981) *Frequência das Aranha: pega na minha (sic)*. São Paulo: Edições Bacana.
- Jungle, Tadeu (1987) *Heróis da decadência (sic)*. São Paulo: TVDO. Vídeo.
- Jungle, Tadeu (2014) *Videofotopoesia*. Rio de Janeiro: F10-Oi Futuro
- (org. Aberto Saraiva).
- Jungle, Tadeu (1997) *Você Está Aqui*. São Paulo: Edição Autônoma.
- Mallarmé, Stéphane (1969) *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: poème*. Paris: Gallimard.
- Pignatari, Décio (2004) *Contracomunicação*. 3ª ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial.
- Pignatari, Décio (2003) *Informação Linguagem Comunicação*. 25ª ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial.
- Revista *Artéria 5* (1991) São Paulo: Nomuque Edições.
- Revista *Artéria 6* (1992) São Paulo: Nomuque Edições.
- Revista *Zero à Esquerda* (1981) São Paulo: Nomuque Edições.
- Silveira, Walter (2000) *Depoimento ao Autor*.

Um desvio para o imaterial: Sandro Novaes

A turn into the imaterial: Sandro Novaes

JOÃO WESLEY DE SOUZA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, professor, artista visual e arquiteto. Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Producción e Investigación en Artes, Facultad Alonso Cano da Universidad de Granada (UGR). Doutor em Arte pela Universidad de Granada (UGR).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, UFES. Centro de Artes (CAR). Departamento de Artes Visuais (DAV). Avenida Fernando Ferrari, 514. Goiabeiras, Vitória ES, CEP: 29075 910 Brasil. E-mail: jaoa.souza@ufes.br

Resumo: Este escrito objetiva a construção de uma leitura específica sobre duas configurações visuais que o artista visual Sandro Novaes elaborou para uma exposição individual no Museu de Arte do Espírito Santo, MAES, em Vitória, Brasil. O método de abordagem que elegemos para este fim é centrado em uma atitude interpretativa, sujeita ao modo exclusivo de recepção do autor, orientando se, deste modo, para um distanciamento das jurisprudências, artístico-históricas, em primeiro plano.
Palavras chave: Arte Conceitual / Imaterialidade / Imaterial.

Abstract: *This paper aims to build a specific reading about two visual settings that the artist Sandro Novaes prepared for a solo exhibition at the Museum of Fine Art of Espírito Santo, MAES, in Vitória, Brazil. The method of approach that we have chosen for this purpose is centered on an interpretative approach, subject to the exclusive way of the author's reception, directing it in this way, for a distancing of the artistic and historical jurisprudences, as an exclusive principle.*

Keywords: *Conceptual Art / Immateriality / Immaterial.*

Introdução

A legenda desta escrita, “Um desvio para o imaterial”, aponta para um conjunto de imagens artísticas, as quais anunciamos antecipadamente, que se deterão no âmbito do conceito de imaterialidade. Uma inclinação à ausência material seguida de uma articulação conceitual que delimita e explicita linhas e pontos compreensíveis a nossa percepção, seria então, o sentido geral que podemos comentar, ao depararmos com as configurações planares e espacial que Sandro Novaes selecionou para apresentar em um formato de exposição individual, que se constituem o objeto deste texto. Encontrarmo-nos deste modo, diante de imagens que darão referência a esta leitura específica que propomos. Tudo que vemos e que podemos participar imaginativamente nos encaminharia, em tese, para uma experiência reflexiva que culminaria no reconhecimento de linhas e pontos imateriais a serem percebidos durante a fruição destas configurações. Buscamos com isto, evidenciar o princípio fenomenológico que norteia o gesto do referido artista visual na construção das suas imagens. Enfatizaremos este *modus operandi*, apontando as recorrências que fundamentam o princípio filosófico que imprime sua marca no sentido estético das imagens, tanto nos desenhos quanto na instalação em análise.

Considerações sobre os antecedentes históricos e formais

Antes de avançarmos sobre a leitura e a escrita, propriamente ditos, caberia aqui sublinhar uma independência ou negligência intencional, em relação aos antecedentes históricos que estas imagens permitem corresponder. A princípio afastaremos deliberadamente a intenção de estabelecer uma jurisprudência artística histórica para as imagens que veremos, assim procederemos, por entendermos que esta seria uma atitude própria do historiador, fato que não diz respeito a um texto de *artista sobre outro artista*. Tomamos este caminho para que seja permitido, um outro *approach*, mais descompromissado com o peso absoluto dos referentes iconográficos mais imediatos que qualquer observação mais minuciosa poderia suscitar. Propomos então, um encontro entre um sujeito que se dispõe a contemplar as imagens que outro artista se arriscou a lançar ao mundo, independente do sentido de originalidade que tantos danos de esvaziamento e de impedimentos trazem aos autores de imagens inscritas no contexto contemporâneo. Lembramos então, uma importante advertência proferida por Mario Pedrosa em *Mundo, homem, arte em crise*, (2007) ao se referir ao encontro com as imagens artísticas realizadas no contexto cultural brasileiro.

A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento que passa, assim, pela primeira vez, a ser entendido pelos homens enriquecendo lhes as vivências. O artista apenas organizou para nós, para nosso conhecimento, para nossa contemplação, uma forma-objeto, um objeto-sentimento, um sentimento-imaginação. E esta forma se nos apresenta não como uma comunicação de algo preciso que existia e continua a existir lá fora, no mundo exterior ou num lugarzinho bem determinado do mundo interior do artista, mas como uma aparição que para, com estrutura acabada e que se repete por inteiro e sempre de súbito, toda vez que entramos em contato com ela. (Pedrosa, 2007: 15).

Esta aproximação careceria então, da necessidade de um toque especial, uma mirada livre da opressão das matrizes referentes instituídas que quase sempre, se encontram no estrangeiro, portanto, longe do alcance da experiência que o nosso olhar poderia propiciar. Se não vemos estas imagens pelo que elas simplesmente são, como se apresentam em si mesmas, sem o peso destas referências iconográficas, não conseguiremos perceber e inserir os sentidos que as mesmas seguramente possuem, independente do propósito de originalidade. Tal princípio, atuando como elemento regulador do olhar e da subsequente escrita, poderá resultar em um texto de artista, um fenômeno imediato que nasce do encontro entre aquele que vê, e as substâncias que uma imagem poderia exprimir, para um determinado sujeito que observa participando. Outro sujeito, também íntimo do gesto criativo.

Um desvio para o imaterial

Abordando inicialmente as obras bidimensionais que nos remetem imediatamente à sua consequência espacial instalada, este texto visa no seu decorrer, explicitar a condição fenomenológica que sujeita e norteia estas configurações, como princípio.

Ultrapassando o mero uso do desenho como ato primeiro e interpretativo do mundo, então visto como objeto que imprime sentidos no imaginário do sujeito, Sandro Novaes inicia seu projeto expositivo, apresentando obras planares não figurativas que buscam induzir o observador, a uma experiência visual que termina viabilizando o afloramento de fenômenos relacionais na forma de conceitos e de conhecimentos que emergem da experiência de um observador ativo. Imagens construídas com linhas negras que contrastam com o fundo branco do papel, convergem para um foco de perspectiva, solicitando que nosso olho acompanhe seu percurso. Tal expectativa provocada pela deambulação do olhar sobre estes caminhos gráficos é interrompida por uma ausência de continuidade, como podemos observar no primeiro e no último desenho da Figura 1.

O que vemos a seguir, não confere com o que estava encaminhado anteriormente. Esta quebra de expectativa, esta descontinuidade, termina gerando

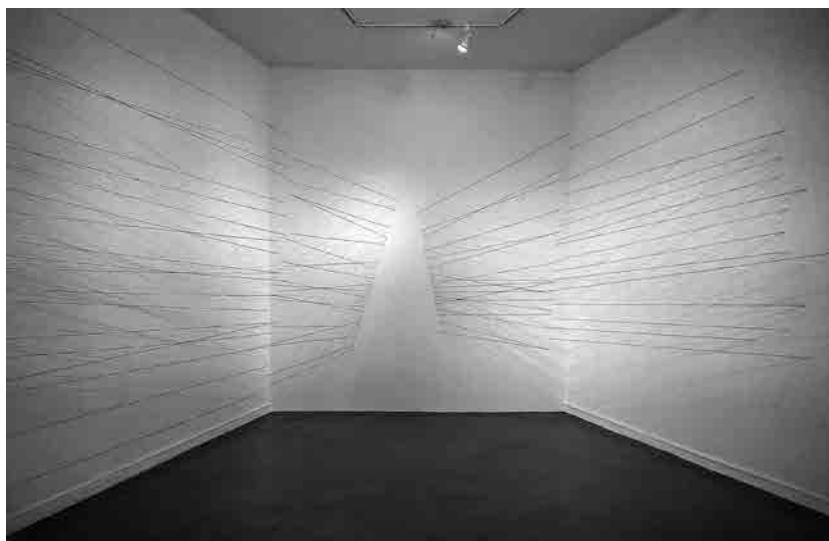


Figura 1 · Sandro Novaes, sem título. 2015.
Série em técnica mista, 50 x 40 cm.

Figura 2 · Sandro Novaes, sem título. 2015,
instalação com fios de algodão, 3 x 4 x 6 m.

uma diferença, um rastro imaginativo que logo depois do contato com estas imagens planares, passa a existir inquietantemente, emergindo desta experiência visual, como um fenômeno pulsante na imaginação do observador.

Ao fim, a percepção ativada sobre o plano gráfico, constrói uma linha inexistente, digamos imaterial, posto que seja algo que em realidade não existe, porém percebemos por complementação gestaltica. Ao termino deste passeio exploratório do nosso olhar, acabamos construindo uma sutil linha nesta diferença. Desse modo, Sandro faz uso de uma linguagem planar, não para representar algo da realidade centrado na relação indicial com o mundo, mas sim, usa o desenho na sua possibilidade experimental, autônoma e interna. Sua imagem seria apenas um subterfugio para permitir uma experiência vivificante ao observador. Espaços percebidos e construídos por descontinuidades, ou aqui entendidos como linhas não existentes, são encontrados, surgindo como volumes convincentes em um suporte absolutamente planar. Neste sentido, sua imagem gráfica reafirma a noção de *arte do engano*, um autentico *trompe l'oeil*, ato tão recorrente e comum no desenho como meio expressivo, porém resta de toda esta experiência visual, os conhecimentos fundados no encontro entre a obra e seu observador, fatos estéticos que darão consequências espaciais, como veremos a seguir.

Ao abandonar a parede que suporta as citadas obras planares, quando virmos o corpo dando uma volta atrás, encontramos-nos diante de um espaço expositivo, de planta trapezoidal que convenientemente suporta uma instalação com fios que se comportam, agora como linhas traçadas no espaço. Tal proposta visual, além de dar continuidade e duração ao que já vimos anteriormente, tira evidente partido desta condição de espaço de perspectiva forçada, viabilizando assim, uma instalação penetrável onde o corpo do observador pode adentar-se e participar, como podemos observar na Figura 2.

Nesta instalação relacional, agora construída com linhas reais de algodão, nas cores branca e negra, em um baixo contraste com o fundo branco do espaço, Sandro Novaes aplica o mesmo sentido conceitual experimentado nos trabalhos planares para, neste momento, enfatizar além de linhas inexistentes, os pontos imateriais, elementos possíveis de serem entendidos como conhecimentos surgidos na interação do observador com esta instalação.

Tais pontos imateriais que apontamos, tratam-se, em verdade, de novos focos de perspectivas que podem ser percebidos pelo fruidor ao caminhar para dentro do espaço físico desta obra tridimensional. Uma vez encontrando e posicionando nestes pontos focais, ao observador é possível reconhecer, mais uma vez, construindo por complementação gestaltica, novas linhas inexistentes que nascem da quebra de expectativa do olhar, quando tenta percorrer as direções

indicadas pelas reais linhas de algodão. Neste sentido, nesta contradição, entre linhas e espaços reais que se opõem diretamente às suas antíteses, as linhas e pontos inexistentes, Sandro exprime seu princípio dialético. Fica evidente a fonte terminológica que norteia todos os seus gestos e propósitos, torna-se claro para aquele que usufrui de suas imagens, que por traz de toda esta simplificação abstrata, além desta ausência de imagens representacionais, um fundamento conceitual centrado na fenomenologia, rege suas atitudes.

No que se diz respeito à simplificação da imagem à sua ossatura irreduzível, e mesmo quando identificamos o uso dominante da abstração, poderíamos relacionar a obra deste artista visual ao modernismo, porém seu trabalho transcende esta referencia quando desdobra alguns fundamentos fenomenológicos que se conectam diretamente com atitudes facilmente reconhecidas nos procedimentos formais e conceituais da arte contemporânea brasileira. Podemos dizer que Sandro Novaes faz durar alguns procedimentos oriundos do Neoconcretismo, desdobrando na atualidade, estratégias que retiram o observador da passividade própria daquele que vê a obra de arte em um espaço expositivo, convidado o mesmo, para uma participação que faz dele, condição indispensável para o surgimento do fenômeno, deste modo, fazendo jus e dando sentido a suas imagens, uma vez que: tanto as linhas inexistentes quanto os pontos imateriais, só podem ser percebidos sob a égide da participação.

Nós e os outros, ver e ser visto, ou quando tudo mistura

Ao finalizar este percurso, onde um olhar acompanhado de uma proliferação conceitual tenta encaminhar uma direção para outros pósteros leitores destas imagens, resta como substancia gerada neste caminhar, uma noção de espelho. Queremos dizer que: quando um artista se propõe a descrever o que percebe na obra de outro, o mesmo, não consegue escapar de um antropomorfismo artístico dominante que indica uma excessiva contaminação com o objeto de investigação estética. Uma impossibilidade absoluta de dicotomia se impõe entre o sujeito que analisa e o objeto em questão. Fato recorrente entre dois sujeitos, um que produz e outro que tenta ver, a certa distancia, esta mesma produção. Inevitável proximidade, atribuída a uma inelutável condição determinada pelo conhecimento mutuo de um mesmo *métier*.

Referências

- Pedrosa, Mário. (2007) *Época das Bienais: Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva.

La Ribot: Corpo Cero na Escena Expandida

La Ribot: Zero Body on the Expanded Scene

M^a EUGENIA ROMERO BAAMONDE*

Artigo completo submetido a 7 de setembro do 2015 e aprobado a 23 de setembro de 2015.

*Espanña, actriz, creadora e directora teatral. Titulada Superior en Arte Dramática, especialidade de Dirección de Escena pola Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESAD). Mestrado en Artes Escénicas: Educación e Animación Teatral. Universidade de Vigo (UVigo). Investigadora pre-doutoral do equipo de investigación PE4.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, Espanha. E-mail: mullerona@hotmail.com

Resumo: A artista La Ribot cuestiona cos seus traballos os límites do campo escénico tentando mesturar códigos doutras disciplinas. Móvendose con soltura na busca doutra posible presentación escénica e doutra relación co público. Un dos fíos condutores do seu traballo é a presenza do seu corpo espido que utiliza case coma un molde en branco no que inscribe diferentes identidades ao seu antollo.

Palavras chave: identidades / corpo / escena expandida.

Abstract: *The artist La Ribot challenges, with her work, the limits of scenic field while mixing codes from other areas. Moving freely in search of other possible stage performance and other relationship with the public. One of the threads of her work is the presence of her naked body using almost like a blank mold in which she inscribes different identities at his please.*

Keywords: *identities / body / expanded scene.*

Introdución

M^a José Ribot, coñecida como *La Ribot*, é unha artista española que recibiu o Premio Nacional de Danza no ano 2000. Os seus traballos distínguense polo seu carácter interdisciplinar xogando con elementos da arte contemporánea, a danza e a performance.

Neste traballo, búscase indagar nas estratexias que nos levan a denominar a súa práctica artística como escena expandida e nos significantes desa desnudez que amosa un corpo cunha visión multidireccional da identidade sexual e de xénero.

Esta análise céntrase no espectáculo *Panoramix*, compendio de *Las Piezas Distinguidas* e clara mostra dese corpo cero, corpo expandido que se antolla coma un lenzo en branco onde desenvolver diferentes linguaxes.

Cada unha de *Las Piezas distinguidas*, nome que alude aos vales distinguidos de Erik Satie, foron vendidas a propietarios distinguidos de moi diversa índole, artistas, coleccionistas, museos, galerías e empresas tentando cambiar tamén o xeito habitual de exhibición e distribución.

1. Escena Expandida

No ano 2003, La Ribot presentaba *Panoramix* no Palacio de Velázquez de Madrid, invitada polo Museo Reina Sofía despois do seu paso pola Tate Modern e antes de presentalo no Pompidou de Paris.

En *Panoramix*, La Ribot reunía ás súas 34 *Piezas distinguidas* realizadas dende os anos noventa; 13 *piezas distinguidas*, *Más distinguidas* e *Still distinguished*, plasmación do ideario artístico dunha das pioneiras da nova danza en España.

Son pequenas pezas organizadas en series cunhas regras comúns que *La Ribot* se autoimpón: un corpo espido, en silencio — calquera son ten que vir despois — e un tempo fixo, de 30 segundos a 7 minutos (La Ribot, 2003: 217).

Con este traballo busca un cambio de escala, algo que puidera manexar “lo que yo estaba buscando con la escala pequeña era un cambio en la forma de trabajar el cuerpo y la danza” (La Ribot, 2003: 218). A artista comeza a copiar o xeito de traballar dos pintores “me inspiro en las artes visuales, en el sentido más clásico, el del pintor con su cuadrito, un objeto manejable.” (La Ribot, 2003: 218).

Trata de cambiar o seu punto de vista habitual na creación, ver como funciona dende os códigos doutras disciplinas “es una tentativa de ver el cuerpo y la danza desde un punto de vista que no sea sólo el teatral.” (La Ribot, 2003: 224) Fuxir dos seus propios códigos habituais “estoy tratando de olvidarme de algunos códigos teatrales para ver ese trabajo desde los códigos de otras disciplinas” (La Ribot, 2003: 224).

José A. Sánchez sinala unha natureza particular que atravesa cada serie que nos podería levar a pensar as *13 piezas distinguidas* como tetarais, as *Más distinguidas*, como pictórica e a última, *Still distinguished*, como escultórica (Sánchez, 2003: 221). A propia artista o explica deste xeito:

La sensación para mí es que en la primera estoy dentro de un cubo, que es el teatro; la segunda juego en dos planos que serían mi cuerpo y la visión; y la tercera serie es una cosa totalmente extendida en una superficie (La Ribot, 2003: 219).

Pero de seguido aclara que:

Incluso aunque yo esté con esa teoría del presentar y no representar y todo este juego del presente, de que no interpreto nada, de que no soy más que el cuerpo que veis. Hay un componente de espectacularidad fortísimo que yo relaciono al teatro, al circo, al virtuosismo físico (La Ribot, 2003: 223).

Reivindica ese tránsito entre disciplinas coma un xogo de prismas no que o cambio se atopa no punto de vista sen deixar de ser teatral, sen anular nada senón dándolle un carácter acumulativo (La Ribot, 2003: 223).

Esta tendencia de fuga reflexábase en moitos traballos de artistas de finais dos '90 na procura dun novo xeito de presentación e relación co público. Son corpos que van a encarnar os códigos e van propoñer “sobre la superficie/ el espacio blanco una escritura visual, necesariamente efímera y performativa” (Sánchez, 2003: 13).

A obra de La Ribot é clara mostra dunha escena cuestionada en forma, estrutura e orixe que converte o espazo nun patio de butacas non delimitado, en constante diálogo co público e coas propias formas artísticas. Podería encadrarse como exemplo dunha escena expandida asimilando termos da teoría da escultura no campo expandido desenvolvida por Rosalind Krauss.

O discurso de orientación posmoderna e posestruturalista de Rosalind Krauss buscaba dende o comezo abrir un debate sobre as relacións entre diferentes prácticas artísticas e a relevancia destas articulacións sumamente complexas (Niculet, 2012).

O campo expandido nestas pezas viría xerado ao cuestionar o conxunto de oposicións nas que se atopa encadrada a categoría teatro (Krauss, 1996: 297). A propia ficionalidade do teatro cuestionada, nese presentar ou representar, no propio espazo de xogo e na propia intérprete. Semella que La Ribot gusta de transitar entre os xogos de tensións, móvese con comodidade de personaxe a persoa, do aquí e agora a un tempo ficional nun espazo que camiña entre o teatral, o pictórico e o escultórico. Un teatro sen teatro que expande o seu significado traspassando os límites da categoría teatral.



Figura 1 · La Ribot, another bloody mary, 2000.
Fotografía: Mario del Curto, 2000. Fuente: http://www.soledadlorenzo.com/artistas/ribot_2002/obras/05.html

Figura 2 · La Ribot, narcisa, 1997 Fotografía: Jaime Gorospe, 1997. Fuente: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=295>

2. Corpo Cero. Des-identidades

Un dos principais fíos condutores do traballo de La Ribot é a presenza do seu corpo espido que amosa ante o público nun exercicio de democratización do feito escénico, nunha tentativa de igualar os planos de actuación e expectación, partindo dunha exposición de vulnerabilidade e honestidade que alude a un novo pacto escénico e que responde tamén, como sinala J. A. Sánchez, á busca da maior neutralidade na liña de propostas coma o *Word Words* de *Yvonne Rainer* (Sánchez, 2003: 14).

A desnudez do corpo, mostra inseparable do seu ideario artístico, foi unha das regras autoimpostas pola propia artista na xénese de *Las Piezas Distinguidas* establecendo un traballo sobre o corpo e dende o corpo nun exercicio de proximidade desprovisto de artificio. En palabras da propia artista:

No pretendo provocar. Estar desnuda frente al público no me parece una provocación. Al estar desnuda soy más vulnerable, estoy más abierta, es una forma de ser más neutral, con un público más democrático, sin jerarquía entre el que actúa y el espectador (Samaniego, 2003).

A desnudez do corpo parece ir acompañada pola necesidade cada vez maior de ir espindo tamén o espazo deixando ao público liberado nun espazo onde ten que escoller o grao de proximidade que quere coa intérprete.

Esa desnudez desprovista de provocación produce o efecto paradoxal da desaparición, a artista parece desfacerse da súa identidade e converterse nun obxecto “¿Dónde está La Ribot durante la presentación de las piezas? Está y no está. Está en su cuerpo y en el espacio desprovista de mirada” (Sánchez, 2003: 14).

Ese corpo, agora obxecto, toma significado polas accións e pola adición de novos obxectos ao mesmo e, só así, volve a abrirse a unha nova lectura, a unha nova identidade escollida pola artista nos breves espazos de tempo que duran as diversas pezas. O xogo volve a ser xogado unha e outra vez, naturalizando e estrañando o corpo, lembrando ao público o pacto que se traen entre mans.

Corpo que pasa a converterse nun molde case aséptico, en branco, baleiro de connotacións, que parece significarse máis alá da propia evidencia de sexo e xénero, coma se La Ribot fose capaz de amosar un corpo colectivo a través do seu espido dun corpo singular.

Semella capaz de desprenderse de todas as marcas, imposicións e tópicos de xénero, situarse nun limbo de neutralidade, e dende aí, volver convertida nun corpo de muller porque así o escolle “La Ribot vuelve a ponerse en escena una y otra vez como Otra” (Siegmund, 2003: 60).

A imaxe e corpo da muller é un dos temas transversais de *Las Piezas*

Distinguidas que percorren *Panoramix* “el tema es siempre el mismo: son cuerpos de mujer...el sexo, la violencia” (La Ribot, 2003: 220). Tratados dende unha sinxeleza extrema amosando un sentido do humor lúdico pero cargado de crítica e ironía á vez “la mujer, la violencia, el sexo...pero todo visto un poco como de broma” (La Ribot, 2003: 219).

Este humor, ingrediente fundamental do traballo de La Ribot, dota as súas pezas duns matices case clownescos realizados cunha mestría e precisión que atrapan ao público dende o principio, quedando en mans da pallasa, da bufona Ribot que xa non nos deixa máis opción que abandonarnos aos seu antollos e aproveitar o percorrido por todo un amplo abano de emocións.

Dende a muller que sae armada cunha cinta métrica en *capricho mío* (1994) para medir un corpo que non se axusta ao modelo canónico do 60-90-60; a muller convertida en equipaxe en *outsized baggage* (2000); a muller multitarefa en *de la mancha* (2000) que pretende executar un sinúmero de accións simultáneas entre as que se conta calcetar e ler un fragmento de *El Quijote* escollido ao azar, La Ribot fai un repaso case exhaustivo en clave humorística de todas a imaxes tópicas que pesan sobre a muller.

But not everything La Ribot does is so funny: In Another Bloody Mary (pieza distinguida no. 17), 2000, the artist sprawls, showing her vagina. Everything is red — shoes, clothing, box — evoking blood, violence, and rape. (Aliaga, 2002: 189)

Como sinala J. V. Aliaga, sucédense as accións que, por veces, deixan de lado o humor e adquiren unha dimensión máis fonda presentando unha violencia explícita. Na citada *another bloody mary* (2000) a artista fai de sí mesma unha natureza morta prostrada no chan sobre unha mancha de obxectos vermellos que semellan un gran charco de sangue, ocultando o seu rostro e o seu sexo debaixo dunha perruca e un postizo de pelo louro, descargándose de identidade, obxectualizándose coma rastro abandonado despois dun acto de violencia (Figura 1).

Tamén en *Eufemia* (1993) aparece o vermello, o seu corpo aparece oculto tras un vestido branco sobre o que vai aparecendo unha mancha vermella que vai tinxindo todo o vestido e esvara entre as súa pernas até cubrir o chan aos seus pés.

As veces, violencia vai aparecendo case sen darnos de conta, como na peza *nº 14* (1997) onde unha muller vestida cun cartel de ‘se vende’ e co corpo entrelazado nunha cadeira, vai abrindo e pechando pouco a pouco a cadeira nun simulado acto sexual marcado polos chíos cada vez máis frenéticos que provoca o peche e apertura desa cadeira sobre o corpo cosificado, en venta que semella, finalmente, violado e abandonado no chan. E volve, unha e outra

vez, a interrogarnos sobre o corpo, sobre o prisma, o punto de vista, a ollada.

Na peza *narcisa* (1997) fotografía cunha polaroid os seus peitos e o seu sexo adherindo con cinta ao seu corpo as fotos recen feitas e invitando ao público a compartir o momento do revelado dun novo corpo-espello, fragmentado, sobre un corpo real (Figura 2).

Na peza *sin título IV* (1997) colócase espida de costas tombada no chan ante un pequeno espello circular que vai movendo pouco a pouco, deixando ver ese punto de vista frontal do seu corpo, fragmentado, escollido nunha invitación ao xogo dos reflexos.

E a invitación, a pregunta, verbalízase e faise explícita na peza *angelita* (1997) onde mentres da pequenos saltos ataviada cunhas ás nas súas costas pregunta:

Si hablo de un cuerpo que sirve para: bailar, cantar, parir, pensar, mirar, decir, no hacer, (...) gritar, pasar, reflejar, tocar, disfrutar, meditar, cambiar, jugar. ¿De qué cuerpo hablo? (La Ribot, 2007: 3).

Conclusión

As pequenas gran pezas de *La Ribot* transitan entre disciplinas artísticas sen estridencias nin aparentes conflitos, dun xeito tan fluído que nos obriga a repensar as categorías establecidas.

Dende unha aparencia de sinxeleza e extremo ludismo acaba por articular un discurso complexo, cargado de matices, nunha invitación a cambiar a ollada, a asumir o risco de cambiar de lado o prisma da nosa visión.

E o cambio sucédese dun xeito case máxico, ante un corpo que é capaz de despoxarse de marca algunha, de asumir un corpo de muller, de utilizalo do mesmo xeito que utiliza o resto de obxectos e abandonalo coma quen se quita una abrigo.

Referencias

- Aliaga, Juan Vicente (2002) "La Ribot". *Artforum* [Consulta 2015-09-07] Disponible en URL: <https://artforum.com/inprint/issue=200205&id=47658§ion=madrid>
- Krauss, Rosalind (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid. Alianza. ISBN: 84-206-7135-5.
- La Ribot (2003) "Ese espacio que se abre... donde todo está girando." In Sánchez, José Antonio & Conde-Salazar, Jaime (Ed.) *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 84-8427-267-2.
- La Ribot (2007) *Treintaycuatropiécesdistingúees&onestriptease*. Madrid: La Casa Encendida. ISBN: 978-84-96917-03-3.
- Niculet, Loredana (2012) "Posestructuralismo y estética." *Revista Disturbis* ISSN: 1887-2786. Vol. 1 (11).
- Samaniego, Fernando (2003) "La Ribot juega con la danza y el arte en sus 'piezas distinguidas'". *El País*. [Consulta 2015-09-07] Disponible en URL: http://elpais.com/diario/2003/05/08/cultura/1052344807_850215.html
- Sánchez, José Antonio (2003) "Cuerpos sobre blanco." In Sánchez, José Antonio & Conde-Salazar, Jaime (Ed.) *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 84-8427-267-2.
- Sigmund, Gerald (2003) "El problema de la identidad en la danza contemporánea". In Sánchez, José Antonio & Conde-Salazar, Jaime (Ed.) *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 84-8427-267-2.

Figura Antropomorfa e Identidad Cuestionada en la obra de Juan Muñoz

Anthropomorphic Figure and Questioned Identity in the artwork of Juan Muñoz

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL*

Artigo completo submetido a 7 de setembro de 2015 e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Espanha, País Vasco, artista visual y performativa. Licenciada en Bellas Artes, Universidad del País Vasco. Licenciada en Ciencias Económicas y Empresariales (Universidad del País Vasco y Máster en Gestión Cultural Universidad de Barcelona Les Heures).

AFILIAÇÃO: Docente Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología. Barrio de Sarriena s/n, 48940 Leioa, País Vasco, Espanha. E-mail: ihs@campusdeportivo.com

Resumo: Las instalaciones de Juan Muñoz se distinguen por la recuperación de la estatuaria bajo un enfoque alegórico, materializada en un abanico de figuras sometidas a estrategias de despersonalización, cuyo análisis en relación a su imagen y disposición escénica explica el cuestionamiento de la propia identidad en el receptor. Las expectativas de auto-reconocimiento derivadas del aparato de representación teatral convencional son problematizadas reflejando una identidad múltiple, fragmentada y extrañada.

Palavras chave: despersonalización / estatuaria / teatralidad / auto-reconocimiento.

Abstract: *The installations of Juan Muñoz stand out for the recovery of the statuary under an allegorical approach, embodied in a range of figures subjected to depersonalization strategies, whose analysis in relation to their image and scenic staging, explains the questioning of identity in the receptor. Self-recognition expectation, derived from conventional theatrical representation device, becomes problematic by reflecting a multiple, fragmented and strange identity.*

Keywords: *depersonalization / statuary / theatricality / self recognition.*

Introducción

Juan Muñoz (Madrid, 1953-2001), artista que trabajó en una variedad de medios como dibujos y grabados hasta piezas radiofónicas, pasando por realizaciones escénicas, y, muy especialmente, esculturas e instalaciones, se cuenta entre los componentes de una nueva generación de escultores europeos que, frente a la abstracción previa dominante, recuperó a partir de los 1980's la figuración humana desde parámetros contemporáneos.

El halo de anonimato que proyectan sus figuras antropomorfas, tanto a nivel individual -en relación a sus propiedades de configuración e imagen- como en su dimensión escénica -inscripción de forma individual o conjunta en un espacio de carácter escenográfico- constituye una de las características más significativas de una obra reiteradamente tildada de teatral.

El análisis de las tipologías de figura planteadas en el conjunto de su creación -la elaboración de una suerte de gabinete de personajes típicamente muñozianos- bajo parámetros de imagen -reconocimiento de una fisionomía individualizada y en relación a determinados horizontes de figuración- como de puesta en escena -enmarcado espaciotemporal, disposición de un lugar para la mirada y de las figuras en escena- ha permitido dilucidar las estrategias de despersonalización implicadas así como los efectos emocionales y de sentido que sobre la identidad del/la receptor/a son proyectados.

Las conclusiones alcanzadas han requerido del estudio del proceso perceptivo que secunda el reconocimiento fisionómico con objeto de explicar cómo se obstaculiza o impide la identificación, así como de la puesta en relación con horizontes de figuración histórico-artísticos y cotidianos que desencadenan determinadas expectativas en el/la receptor/a.

1. Figuración Alegórica: Humanoides Muñozianos

La reinterpretación de la estatuaria en obra de Juan Muñoz podría asumir el sustantivo transversal de humanoide en la medida en que, aproximándose a la imagen del humano, jamás llega a alcanzarla plenamente, concitando en el orden de semejanza un grado simultáneo de diferencia. En este sentido, Muñoz pasó gran parte de su actividad creadora en busca del que denominó grado cero de la figura humana, esto es, una imagen que se distanciara tanto del retrato como de la abstracción en los términos escénicos emprendidos por Giotto, tal y como afirmaba el propio Muñoz en conversación con James Lingwood:

[...] cuando ves la obra de Giotto, ves la misma cara repetida casi idénticamente. La Virgen María siempre es la Virgen María, no una madre en concreto, Cristo siempre es

Cristo, no una abstracción. Se les despersonaliza, convirtiéndoles de alguna forma, en irreales [...]. Creo que si pudiera crear una figura que fuera igual de inexistente, podría trabajar un millón de años. No es que quiera crear un símbolo, más bien es una imagen definitiva. (Muñoz 1996: 62)

Las resoluciones conceptuales y formales a dicha aspiración abarcan desde tallas toscas o terracotas modeladas a modo de hieráticos kurois; muñecos articulados, fragmentados o disfuncionales; enanas y enanos de frente o de espaldas a su propia imagen; siluetas y sombras; roles relacionados con las variedades como bailarinas o figuras colgantes; hasta tipos genéricos con su mitad inferior esférica –a modo de tentetieso— sin pies o facciones diferenciables así como tipos étnicos árabes y orientales.

De esta forma, nos topamos con formatos de estatuas o personajes que, siguiendo el giro textual en arte, movilizan el horizonte de conocimientos y experiencias del/la receptor/a-lector/a para desencadenar la rememoración de imágenes reconocibles que remiten a tipologías de figuras procedentes bien de la historiografía artística –personajes absortos y solitarios de los cuadros de Seurat, estatuaria griega, mitos y metáforas alusivas al parecido icónico como la silueta o el reflejo en un espejo perfectamente fraguado, etc.- o bien a sustitutos o modelos de humano que registran una desviación de la imagen normativa –una suerte de estética de lo anómalo—, así como personajes próximos al mundo del espectáculo.

La ostentación de su carácter de signo que, exento de referente específico en la realidad y diferenciado del símbolo gracias a una neta desvinculación entre significado y significante, evidencia su condición de sustitutivo perteneciente al orden del lenguaje visual, apuntando a la figuración alegórica característica del arte posmoderno expuesta por Craig Owens (Wallis, 2001).

2. Estrategias de Despersonalización

Las estrategias empleadas para evitar la identificación de la figura como individuo único, para conseguir una imagen despersonalizada que se erige en alegoría de la alteridad, abarcan desde el empleo de técnicas de representación distanciadas del realismo – la distorsión de facciones manteniendo la semejanza global propia de la caricatura, talla y modelado de baja iconicidad o la reducción de detalles de sombras y siluetas —, hasta el empleo de imágenes que se reivindican como sustitutivo del humano o técnicas de enmascarado.



Figura 1 · Juan Muñoz, *Mirando al Mar I* (detalle), 1997. Resina de poliéster, cartón y espejo. Exposición "Juan Muñoz. Una retrospectiva", 2009, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Fuente: propia.

Figura 2 · Juan Muñoz, *Escena de Conversación* (detalle), 1994. Bronce. Exposición "Juan Muñoz. Una retrospectiva", 2009, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Fuente: propia.



Figura 3 · Juan Muñoz, Enano con tres columnas (detalle), 1988. Terracota. Exposición "Una retrospectiva", 2009, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Fuente: propia.

Centrándonos en estas últimas, si los procedimientos de ocultación de las facciones faciales mediante objetos se llevan a cabo por interposición de cestas, bolsas o máscaras — véase la pieza *Mirando al Mar I* (Figura 1) — e incluso eliminando la mitad superior del esquema corporal de la figura, y con ella el rostro, también detectamos estrategias de enmascaramiento derivadas de las facciones representadas.

En este sentido cabe destacar que Muñoz se vale de un mecanismo de reconocimiento fisionómico descrito por E. H. Gombrich como *máscara* mediante el cual se recurre a la identificación de la persona basándose en un sólo rasgo muy significativo que, además, impide el mecanismo alternativo de identificación detallado de la *cara*, fundamentado en una cantidad ingente de información variante e invariante inscrita en cada rostro particular. Es el caso de las facciones propias de las figuras orientales que conforman piezas como *Many Times*, cuya dominante étnica dificulta o impide un reconocimiento individualizado de cada una al/la receptor/a occidental. El proceso es similar para lo/as enano/as, con sus características morfológicas propias y diferenciadas del humano normativo. Una expresión facial tendente a lo grotesco como risas desaforadas o gritos también puede distorsionar la apariencia reconocible desde factores variables llegando a tornar la sonrisa en máscara social.

Estos humanoides son presentados en el seno de un contexto que responde a la concepción escénica del espacio en artes figurativas apuntada por Jacques Aumont, que, emprendida por Giotto como predecesor de la perspectiva, plantea la unidad de los cuerpos en el espacio.

Muñoz comenzó componiendo escenas en que la convivencia de varias figuras en un mismo ámbito espacial no hacía más que subrayar la introspección de cada una de ellas, derivando con el transcurrir de los años en planteamientos de corte más relacional. Entre las escenas de varias figuras son frecuentes los desdoblamientos, pudiendo materializarse, por ejemplo, mediante una iluminación dramática que simula poner en relación a la estatua y su sombra -como en el caso de las confidencias que cerca de la pared parece compartir la sombra con la estatua que la genera en *Sombra y boca-* o duplicando la propia figura -como en *Enano Doble* donde el que aparece en pie podría querer emprender una marcha en sentido opuesto al que permanece sentado-. En ambos casos, la similitud y cercanía entre las figuras que conforman la pareja sugiere el desdoblamiento de un solo individuo.

En los casos en que se incluye un número mayor de figuras con sólo ligerísimas variaciones en una línea común de semejanza, la uniformidad en el vestuario, altura, rostro, etc. no hace sino reforzar las dificultades de identifi-

cación elevando a la ena el efecto de despersonalización y desorientador en el/la espectador/a.

3. Teatralidad y Expectativa de Auto-reconocimiento

Así, la teatralidad en las piezas de Muñoz supera la noción de falsedad para aludir al aparato de representación teatral convencional asentado en occidente desde la Grecia de la Antigüedad hasta nuestros días, habiéndose extendido a campos artísticos varios. Un esquema de convenciones que promueve la idea de ficción como reflejo especular de la realidad, despertando la expectativa de identificación del /la espectador/a con los personajes, especialmente cuando el tamaño de las figuras es ligeramente inferior al 1:1, tal y como puede apreciarse en la *Escenas de Conversación* (Figura 2).

La multiplicidad de personajes en una escena común o la figura única enfrentada a un espejo tiene su proyección en la concepción subjetiva de una mirada que ve impedido el reconocimiento de sí mismo/a como el sujeto unificado, centrado y estable que la modernidad había promulgado y que permanece en el inconsciente colectivo. Así, los modelos de identidad en que se pone de relieve el diálogo interno — Batjín — o la visión de la identidad en relación a la alteridad — Lévinas — cobran actualidad en la obra de Muñoz, rompiendo con el canon normativo de unicidad y estabilidad. Por un lado se interpela y moviliza la búsqueda del auto-reconocimiento planteando una escena que remite al marco teatral tradicional mientras, por otro, se rechaza la identificación por la distorsión y multiplicidad detentadas por las diferentes imágenes propuestas, que terminan funcionando para la mirada “como un espejo que no puede reflejar” (Muñoz 1996: 62).

4. Identidad Múltiple, Fragmentada y Extrañada

La ruptura de las certezas alusivas a la propia identidad deriva en un efecto emocional intenso que no pretende en absoluto satisfacer a la mirada. En ocasiones, en aras al auto-reforzamiento, determinadas personas gustan de observar a los llamados freakies, humanos con deformidades o rarezas en exposición grotesca, fenómeno que podemos observar desde los más antiguos espectáculos ambulantes hasta la parrilla televisiva actual. Pero cuando aparecen en contextos y actitudes similares a las de los normativos ¿qué sensación despiertan? el motivo que apunta Juan Muñoz para la elección del enano como figura humana en su obra —véase el *Enano con Tres Columnas* (Figura 3) — subraya la emoción de la extrañeza:

Al crear al enano, no me interesaba su presencia física; no era un problema de tamaño, más bien era una referencia a una sensación de extrañeza. [...] Cuando estoy con un enano me siento incómodo, no sé por qué puesto que no es mi culpa, pero me siento raro. (Lingwood 1996: 123)

Conclusión

En consecuencia, la imagen alegórica del humano anónimo que Muñoz introduce en sus escenas concita la concurrencia entre valores en oposición que despliegan expectativas relativas a las convenciones escénicas que derivan en deseo frustrado de auto-reconocimiento apaciguador de la mirada. Muñoz despliega un amplio repertorio de estatuas despersonalizadas que sitúa en un espacio escénico arrojando como reflejo una identidad múltiple, fragmentada y extraña.

Referências

Aumont, Jacques (1992) *La Imagen*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-847-50-9744-2

Gombrich, E.H., Hochberg Julian y Black, Max (2007) *Arte, Percepción y Realidad*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-844-93-2018-7

Lingwood, James (1996) *Juan Muñoz*:

Monólogos y Diálogos. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 84-8026-073-4

Wallis, Brian (ed.) (2001) *Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la Representación*. Madrid: Akal. ISBN: 84-460-1177-8

O lugar como acontecimento nas imagens de Luiz Braga

The location as a happening in Luiz Braga photos

MAURICIUS MARTINS FARINA*

Artigo completo submetido a 7 de setembro de 2015 e e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, artista visual. Bacharelado em Jornalismo (Pontifícia Universidade Católica de Campinas; Mestre em Multimeios (UNICAMP); Doutor em Ciências da Comunicação (Universidade de São Paulo). Professor do Curso de Graduação em Midialogia e da Pós-Graduação em Artes Visuais, UNICAMP.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Instituto de Artes (IA), Instituto de Artes da UNICAMP. Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária, Campinas — SP, 13083-854 Brasil. E-mail: mauriciusfarina@gmail.com

Resumo: Este texto se propõe a pensar, através de algumas imagens do fotógrafo brasileiro Luiz Braga, na presença de um universo encarnado pelo poético a partir de suas origens documentais. Num tensionamento articulado entre o fotográfico em sua pregnância — o instante objetivo da tomada — e o cultural, naquilo que tem de mais orgânico, suas imagens apresentam-se numa atmosfera que é própria ao lugar que representam, em suas origens e aspectos identitários, configurando territórios de pertencimento em seu orbe de encantamento.

Palavras chave: Experiência / Fotografia / Inconsciente óptico / Luiz Braga.

Abstract: *This essay discuss, through pictures of the brazillian photograph Luiz Braga, the presence of a universe incarnated by the poetic from its documentary origin. In an articulated tension between the photograph in its interconnections — the instant of the shot — and the cultural, in its most organic part, the images present themselves in a atmosphere related to the place that they represent, in its origins and identity aspects, setting territories of belonging in its charming orb.*

Keywords: *Experience / Photography / Optical unconscious / Luiz Braga.*

Introdução

Luiz Braga (1956) nasceu em Belém do Pará na região norte do Brasil. Fotógrafo autodidata, inicia sua vida profissional em 1975 e suas primeiras exposições ocorrem em 1979 e 1980. A partir de então realizou diversas exposições, destacando-se a sua participação na Bienal de Veneza em 2009. Suas imagens são profundamente marcadas pela identidade cultural da região norte do Brasil, e permitem, através de uma atmosfera que se constitui como um elo, vislumbrar certos impulsos que se interpõem entre o espaço e o tempo como um ato de pertencimento a esse lugar. Seus personagens configuram a presença de uma ocorrência que se revela como performance, seja pelo aspecto de sua relação com a pose, seja por sua fisicalidade pictórica das formas à qual pertencem.

São imagens documentais abertas às roturas do sensível, carregam-se de aspectos estéticos, antropológicos, em sua relação com os elementos relacionais que permitem considerar, no conjunto de sua manifestação, a presença de um imaginário potencial como testemunha de um sentimento de mundo em particular.

Em “Pequena história da fotografia” (1931), Walter Benjamin (1892 — 1940) percebeu que na fotografia, a partir de seus próprios princípios físico-químicos, ocorrem notas de um ‘inconsciente-maquínico’, esse conceito será fundante para o reconhecimento de uma potência específica do ato fotográfico, o que permite compreender, numa condição conceitual que mesmo uma ação supostamente documental não está alheia às marcas desse processo em sua sintaxe:

A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar apercebermo-nos, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fracção de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com seus meios auxiliares — o retardador- a ampliação -, capta esse momento. Só conhecemos este inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise (Benjamin, 2013: 222).

As imagens fotográficas, com suas características especulares, atuam como um ato, cuja ocorrência está num relacionamento mediado entre a subjetividade do fotógrafo — que não é maquina e que, portanto, parte destas outras presenças que são de ordem pulsional — e os aspectos desse inconsciente óptico que está embutido no aparelho.

Este ‘inconsciente-maquínico’ nas fotos de Luiz Braga apresenta-se como um elemento estruturante na constituição de uma topologia particular relacionada às suas imagens, mas não se reduz a isso. Seus personagens, em suspensão, fundem-se com uma luz que se faz fabuladora como um acontecimento

próprio. Neste jogo a cor institui-se como uma atmosfera identificada fisicamente ao lugar que representa. Esta cromaticidade resulta numa ação coordenada onde espaço, tempo, e viventes, se fundem no corpo das imagens. Uma luz saturada que nunca ilumina demais. Fotografias produzidas em ambientes soturnos, às vezes crepusculares, mas também há muitas cenas noturnas (Figura 1, Figura 2) Uma luz envolvente em processos intensos e lacunares ambientais numa geografia de sobrevivências e de interposições culturais.

1. Imagens como acontecimento

Percebe-se nas imagens de Luiz Braga um ambiente mitopoético carregado por uma experiência complexa de alteridade. Imagens nos permitem considerar uma relação de gênero e espécie em relação ao universo que manifestam. Materializadas pela poética do espaço e do tempo, essas imagens estão impregnadas pela paisagem cultural que apresentam. Assim como ocorreu com as paisagens produzidas pelos pintores holandeses do século XVII, pelo processo descritivo relacionado à geografia do espaço com uma identidade cromática particular, as imagens de Braga se identificam com o espaço como um marco de sua identidade.

Que a fotografia tem a ver não apenas como o mundo físico e material das coisas existentes, mas, também, com o mundo imaterial dos eventos não existentes é uma evidência compartilhada por todos aqueles que, mesmo na área documental, tentam livrar-se do jugo da representação. O que leva a prestar mais atenção às imagens, a levar em conta os refugos das concepções essencialistas: a escrita, o sujeito, o dialogismo. Em outras palavras, a imagem, o autor, o Outro. A imagem fotográfica, que sempre designa coisas e estados de coisas, exprime simultaneamente eventos. E não é somente o traço que se assemelha às coisas existentes, pois exprime igualmente os eventos incorporais não existentes — os eventos que sobrevivem às coisas, resultam de sua mescla, efetuam-se nas coisas, mas não possuem suas qualidades físicas, não são como elas, substâncias (Rouillé, 2009: 204-205).

Conceitualmente, o trabalho de Braga está imerso numa constante de relacionamentos onde os eventos materiais e a expressão de sua subjetividade ficam decalcados nas aparências envolvidas pela ação da imagem em sua plasticidade, manifestando-se na expressão da luz enquanto fisicalidade através de uma herança que se apresenta também nos sujeitos em sua culturalidade.

Esse tempo e lugar amazônico quer dizer, em outras palavras: amplitude, mistério, força, natureza complexa. Representações que configuram-se na ética de um território singular, onde se faz ouvir o ruído de um passado enredado em processos de hibridação e de poder que fez movimentaram-se uma diversidade



Figura 1 · Luiz Braga, *Chuva no Cachorro Quente*,
Fotografia, 1985.

Figura 2 · Luiz Braga, *Babá Patchouli*,
Fotografia, 1986.



Figura 3 · Luiz Braga, *Vendedor de amendoim*.
Fotografia, 1990.

de etnias. Um lugar onde vivem e viveram e sobrevivem os povos da floresta apesar de incontáveis apagamentos e subjugações.

Tal como acontece com os nossos corpos, as nossas imagens pessoais são transitórias e, por isso, distinguem-se das imagens que se materializam no mundo externo. Contudo, apesar de transitórias, permanecem armazenadas em nós durante toda a vida. Se, como se diz, uma biblioteca inteira arde quando em África morre um ancião (poderia também dizer-se um arquivo inteiro de imagens), torna-se então claro o papel que o corpo também possui enquanto lugar de tradições coletivas, as quais perdem força quando se desligam deste, seja por que razões for. Muitas culturas, outrora protegidas pelos seus limites geográficos, estão hoje ameaçadas pela perda da sua tradição, destino que o mundo ocidental não está a salvo. Neste quadro, a morte individual constitui uma ameaça à memória coletiva, sustentáculo de qualquer cultura (Belting, 81, 2014).

Não se pode abafar essas misturas de vida cujas fagulhas se apresentam também nessas imagens. São indícios de acontecimentos que dependeram de uma série de outros para poderem se ajustar ao exato momento em que aconteceram. Um acontecimento é tão improvável e depende de tantos outros que é quase um milagre que ocorra: assim é parte da vida, como nascer e morrer.

O menino vendedor de amendoim tem os pés descalços, ele usa apenas um calção e tem uma corrente dourada com um pingente ao pescoço (Figura 3). Seus traços são reveladores de sua herança de acontecimentos, rastros de uma memória 'biocultural' que, em sua resistência, ainda que paradoxalmente, vive sempre à beira de uma nova aniquilação: a miséria é um desajuste da vida que em seu desequilíbrio funcional desloca as oportunidades (Figura 4) Os meninos e as meninas trabalhadoras de Lewis Hine (1874-1940) serviram a outra causa? A imagem não nos pode garantir um devenir, mas um devir.

A potência de acontecimento, de presença, desloca a funcionalidade da imagem e a transforma em arte com um acontecimento em si. De um ponto de vista fenomenológico, o acontecer trata de um fluxo contínuo como um devir do incorporal em sua metafísica, ou na ordem da materialidade dos objetos um fenômeno de presença. Diante disso, a fotografia como um agente de suspensão de temporalidades, ao aproximar-se do paradoxo do tempo-espaco como um ato em si, pode alcançar uma ordem um 'isto é' e não o 'isto foi' que Roland Barthes (1915-1980) considerou a seu modo, como um *noema* da fotografia, mas com isso condenava a fotografia a ser uma prótese de memória. A arte é da ordem da permanência e não da morte.



Figura 4 · Luiz Braga, *Alambrado*. Fotografia, 2008.

Figura 5 · Luiz Braga, *Barraca Laranja*,
Fotografia, 1991.



Figura 6 · Luiz Braga, *Porto Grande Noturno*.
Fotografia, 2008.

Conclusão

Luiz Braga, pertence ao destacado grupo de fotógrafos que produzem enunciações marcadas pela presença e não pela mera referencialidade relacionada ao documento intermediário. A ação do fotógrafo, em sua perspectiva singular promove uma subversão no código meramente especular apontando para uma dimensão sensível. A história da arte e a crítica do século XX demoraram muito tempo para compreenderem que a experiência documentária também pode ser arte. A história da fotografia, antes subalterna e especializada, atualmente tem outros paradigmas.

As fotografias de Luiz Braga revelam ainda aspectos marcadamente cinematográficos. A condição ontológica de suas imagens enuncia, em sua plasticidade os sujeitos, mesmo quando não se possam ver, eles estão ali, em seus objetos. Por isso, a fotografia de Braga se distancia de uma tradição da fotografia documental marcada pela lógica do instantâneo existencialista ou pelo ato político nostalgicamente impregnado pela miséria dignificada (Figura 5, Figura 6).

Partindo de um princípio da busca pela invisibilidade que, entretanto, se faz visível, a fotografia enunciativa de Braga não oferece uma mera descrição documental. O fotógrafo enfrenta a problemática fundamental do artista que trabalha com imagens, qual seja, a da encarnação, da formação de uma imagem numa busca que a apresente como coisa a se acrescentar no imaginário de suas práticas, suas imagens promovem um diálogo 'biocultural' que fica evidenciado em suas relações com o espaço e o tempo como um acontecimento em sito.

Referências

- Beltling, Hans. (2014), *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. [Col. Imago]. Lisboa: KKYM + EAUM. ISBN: 978-989-97684-5-1.
- Benjamin, Walter. (2013), "Pequena história da fotografia." In Trachtenberg, Alan

(org.), *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-19-2.

- Rouillé, André. (2009), *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac. ISBN: 978-85-7359-876-6.

Agradecimentos

Ao fotógrafo Luiz Braga pela disponibilização das imagens. Este texto foi produzido com o apoio da FAPESP — Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo — Brasil.

Obsesión y oscuridad en la obra de José Carlos Naranjo

Obsession and darkness in the work of José Carlos Naranjo

DAVID SERRANO LEÓN*

Artículo completo presentado el 6 de septiembre de 2015 e aprobado a 23 de septiembre de 2015.

*España, artista plástico. Doctor en Bellas Artes de la Universidad de Sevilla en la especialidad de Pintura.

AFILIACIÓN: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. C/Laraña, 3. 41003, Sevilla, España. E-mail: dserrano2@us.es

Resumo: José Carlos Naranjo (1983) es un joven pintor andaluz que se siente atrapado por la obra de Francisco de Goya, obsesión que le lleva a insistir una y otra vez en los Caprichos y Disparates. Reflexiona sobre el papel del hombre en nuestra sociedad, para ello, oculta los rostros de sus protagonistas que habitan espacios marginales, la periferia de la ciudad. Es en la noche donde suceden estas historias, pues esta propicia la fantasía, la ensoñación. El resultado es una imagen poderosa donde la verdadera protagonista es la idea, una invitación a la reflexión y a resolver los interrogantes que plantea.

Palabras clave: Pintura / Realismo figuración / paisaje nocturno.

Abstract: José Carlos Naranjo (1983) is a young Andalusian painter who feels trapped by the work of Francisco de Goya, an obsession that leads him to insist again and again on the whims and Non-sense. Reflects on the role of men in our society, for it, conceals the faces of the characters that inhabit marginal spaces, the periphery of the city. It is at night where these stories happen, because this promotes the fantasy, reverie. The result is a powerful image where the real protagonist is the idea, an invitation to reflection and to resolve the questions raised.

Keywords: Painting / realism / figuration / night landscape.

Introducción

José Carlos Naranjo es un artista que se nutre de todo lo que sucede a su alrededor, en el día a día, paseando por un museo, por las afueras de la ciudad, corriendo. En definitiva, todo aquello que llama su atención, desde un grafiti que observaba a diario en la ciudad de Nueva York y finalmente lo incorporó a su pintura hasta las imágenes que encuentra navegando en internet.

Con esta investigación pretendemos conocer cuáles son las claves que definen su trabajo. En sus pinturas veremos unas constantes que indican la fuerte personalidad de Naranjo. Insiste una y otra vez en la obra de Goya, en esa atracción que siente por la noche, la brujería y el misterio. La obra de José Carlos es una revisión actual de la pintura de Goya motivada por una fuerte identificación vital en donde repite constantemente actitudes y situaciones en las que se encuentran sus personajes sin rostro.

1. Obsesión. Goya y el hombre

La obra de Goya, sobre todo *Los Caprichos*, *Disparates* y *pinturas negras*, ha sido un referente constante en la vida de José Carlos (Figura 1, Figura 2 y Figura 3). Así lo afirma el artista:

Sentía una complicidad cuando me enfrentaba a la obra de Goya, sobre todo las pinturas que representan escenas mágicas, de brujería ... sentía complicidad como experiencia vital, era algo como cuando cae la noche, [...] La experiencia vital, de cómo han sucedido los acontecimientos en mi vida, lo que he visto de pequeño, situaciones traumáticas,...de algún modo cuando me enfrento a la pintura de Goya, siento esos mismos escalofríos. Por ejemplo, si te vas a un bosque de noche y escuchas a un pájaro sientes miedo, inseguridad,...sientes que no te gusta estar ahí, pero a la vez siento atracción. (José Carlos Naranjo, comunicación personal, 19 de agosto de 2015)

En los grabados y pinturas negras Goya reflexiona sobre el ser humano, su destino, su moral y su ignorancia. Es una visión generalizada del hombre pues sus rostros no manifiestan unos rasgos individuales (Figura 4). Esta característica es similar a la utilizada por Naranjo, no obstante, él opta por ocultarlos (Figura 1 y Figura 2). Consigue que sus obras sean universales al no hablar de una persona concreta y así, el espectador se puede identificar con los personajes y sus circunstancias.

Este recurso de ocultar los rostros lo podemos ver en artistas contemporáneos como Teodora Axente, Francisco Reina, Gillian Wearing y Michael Borremans. Este último es un referente imprescindible en la trayectoria de Naranjo. Aunque con lenguajes diferentes ambos pintores están preocupados por las actitudes de sus personajes, creando un interrogante continuo en el espectador: ¿A dónde van? ¿De qué huyen?



Figura 1 · José Carlos Naranjo, *Brujos en el aire*. Mixta sobre papel, 2012.

Figura 2 · José Carlos Naranjo, *Vuelo de brujos*. Óleo sobre lino, 2012.

En el caso del artista que nos ocupa crea:

...unos personajes anónimos sorprendidos en mitad de la noche en actitudes poco frecuentes y distendidas, generalmente asociadas a una actividad lúdica, despojadas de todo sentido solemne, algo inusitado en el género pictórico. (De autores y obras, 2013)

Son protagonistas que siempre están en movimiento, justo en el instante de la actividad. A José Carlos le interesa detener ese momento, produciéndose una secuencia inquietante y paradójica, entre la congelación de ese instante y su implícito movimiento (Figura 3). Para Ignacio Tovar los personajes de Naranjo:

...representan a jóvenes que se reúnen en descampados poco acogedores para beber, o dedicarse a sus asuntos. A veces son miembros de tribus urbanas, como los grafiteros o los skaters. Imágenes de un mundo con el que nada tiene en común ni se identifica, pero que le interesa por la extrañeza que esas imágenes crean. (Tovar, 2014: 8)

Estas imágenes a veces las vemos conjugadas con otras de diferente procedencia. Son obras concebidas a modo de díptico, en donde se busca un diálogo o contraste entre ambas (NB: estas obras son el resultado de una investigación sobre el formato pequeño. Se pudo ver en la segunda exposición individual de José Carlos titulada *Ojo por ojo* en el año 2014 en la Sala Rivadavia). En ocasiones una de las secuencias procede de obras de artistas clásicos (Figura 5) que ayudan a Naranjo a construir su discurso:

Cuando me pierdo mucho en la pintura elijo un fragmento de la obra de Velázquez, Goya o Tiziano y lo pinto, el resultado no se llega a entender muy bien pero me estimula...recuerdo que empecé con un fragmento del cuadro Marte de Velázquez, pinté las piernas y luego al lado pinte un flash de luz de unas piernas de mujer, había como un enfrentamiento entre ambas imágenes del díptico. (José Carlos Naranjo, comunicación personal, 19 de agosto de 2015)

Los personajes que habitan sus obras necesitan de un contexto para complementarse recíprocamente. Los espacios que representa suelen tener unas características comunes, pues la noche y la periferia de la ciudad serán sus lugares habituales.

2. Oscuridad en los espacios. La noche

Desde sus primeros trabajos José Carlos siente una atracción por el uso del negro. Característica muy propia de cierta pintura española como la realizada por su admirado Francisco de Goya, Solana y más recientemente los informalistas. Para el artista:

El negro es un color que niega el espacio. Antes hacía el negro en la paleta, una mezcla de sepia y azul índigo, ahora encontré uno que me interesa porque deja un acabado mate y absorbe la luz. (Paredes, 2011)

En el año 2011 realiza la obra *La Perla* (Figura 6), retrato de la madre del artista, donde la integra sobre un fondo negro amenazante, nada esperanzador. Naranjo nos habla de las dificultades y obstáculos que el ser humano encuentra en la vida. En el mismo año realiza *Estudio para la noche* (Figura 7), paisaje de la ciudad de Granada, en el que ya vemos algunas de sus constantes como son la noche y la lejanía de la ciudad con sus luces centelleantes. Con ambas obras tenemos el *mundo* del artista, figura humana y paisaje nocturno (NB: Goya recurre con frecuencia a este género en cuadros como *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808* y *Aquelarre*).

José Carlos es consciente de las cualidades de la noche. La elección de estos instantes en donde todo parece que se detiene, pues la iluminación no cambia, propician la fantasía, la ensoñación y el misterio. La luz artificial y su diversidad tonal y cromática permiten crear focos de interés que se desvanecen bruscamente y otras zonas de completa oscuridad.

Estos espacios iluminados que habitan sus protagonistas pertenecen a lo marginal, a la periferia de la ciudad. Un entorno rural que da paso a la urbe. En definitiva, dos escenarios en los cuales transitan los personajes que se sumergen en la oscuridad, un espacio intermedio entre el campo y la ciudad.

Recurre a caminos de tierra y asfalto que poseen una gran universalidad, podrían parecer espacios que el espectador conoce e identifica. De hecho, muchos observadores preguntan al artista si dichos lugares se corresponden con otros que ellos creen reconocer en las obras. Quizás esta cualidad sea producida por la procedencia tan variopinta de las imágenes que utiliza.

Combina fotografías de producción propia con otras encontradas en internet. Así el objetivo del artista es crear unidad entre las diferentes imágenes que conformarán la obra. Principalmente es a través de la luz como logra unificar el espacio representado.

La ausencia de luz general en las obras se ve contrarrestada con los destellos de luz artificial de la lejanía y con la iluminación de los protagonistas mediante el recurso fotográfico del *flash* (Figura 8 y Figura 9):

Un destello de luz descubre a sus protagonistas en flagrante acción materializado mediante un haz de luces blancas y colores ácidos, a modo de plano enfocado, destacando sobre un fondo oscuro, muy contrastado, inherente al ambiente nocturno. (De autores y obras, 2013)



Figura 3 · José Carlos Naranjo, *El ífite*.
Mixta sobre papel, 2012.

Figura 4 · Goya. *El entierro de la sardina*.
Óleo sobre tabla, 1812.



Figura 5 · José Carlos Naranjo, *Venus & Marte*.
Óleo sobre lino. Díptico, 2014.

Figura 6 · José Carlos Naranjo, *La Perla*.
Óleo sobre papel, 2011.

En definitiva, José Carlos realiza una adecuación complejísima entre la historia que pretende contar, los materiales gráficos de los que dispone y el lenguaje plástico figurativo que intenta conciliar en la obra.

3. Búsqueda de un lenguaje

José Carlos estudia Bellas Artes en Sevilla, facultad con una larga tradición figurativa. Desde entonces nuestro protagonista tuvo claro que el lenguaje que debía trabajar era el realismo pues confía en sus posibilidades expresivas e innovadoras:

A la hora de desarrollar mi trabajo, de contar una historia, una reflexión, la pintura realista me acerca con más intensidad a lo que busco contar. Se puede seguir aportando mucho al realismo, desde una óptica contemporánea. (Paredes, 2013: 95)

Pero Naranjo descarta desde un principio trabajar *del natural* y opta por la fotografía. Quizás se viera obligado a usarlas debido a la complejidad y la ficción de las escenas que pretende representar. Muchos de los elementos que aparecen en sus obras tienen diferentes procedencias. Desde fotografías realizadas por el propio artista hasta otras rastreadas por internet, libros y enciclopedias. No importa la calidad de estas instantáneas sino la expresividad que estas transmiten. Así lo afirma el artista:

*Yo siempre trabajo con un banco de imágenes e intento que sea lo más amplio posible y nutrirlo casi a diario. Hoy en día es muy fácil con una simple captura del móvil y lo ordeno en carpetas en el ordenador junto con fotografías que voy encontrando y las visualizo de vez en cuando, como el que ve una película y de algún modo están ahí en la memoria. Recuerdo que para *El camino* la imagen de la chica corriendo era completamente diferente, estaba en un bosque, el suelo era césped y estaba desenfocada. Para otra obra anterior, me fui una noche a los alrededores de Sevilla e hice muchas fotos de caminos, de asfalto, de arena, con grietas, sin grietas,..., son fotos que no tienen calidad, ni me interesa, porque si no acabaría copiándolas. A veces parto de imágenes feas y malas e intento en el cuadro extraer lo que me interesa. Utilicé seis imágenes para *El camino*. El puente, el asfalto, la ciudad que había detrás, las luces, el cielo,...eran muy dispares pero luego quedó como una unidad.* (José Carlos Naranjo, comunicación personal, 19 de agosto de 2015)

El lenguaje escrito es otro de los recursos utilizados por Naranjo pero siempre con la estética del grafiti. Por ejemplo, para *El camino*, la chica corriendo tenía demasiado protagonismo con respecto al paisaje y con la superposición del texto, fondo y figura quedaron más nivelados. La procedencia del texto se encuentra en la vida diaria del artista:



Figura 7 · José Carlos Naranjo, *Estudio para la noche*. Óleo sobre papel, 2011.



Figura 8 · José Carlos Naranjo, *El camino*.
Óleo sobre lienzo, 2013.

Figura 9 · José Carlos Naranjo, *El buen camino*.
Mixta sobre papel. 2014.

Esa firma de grafiti no es más que una pintada que veía a diario en Nueva York, de camino a la escuela veía una puerta con esa firma. Me llamó la atención el movimiento y el desparpajo pictórico. Me gustó tanto que necesité incorporarlo a la pintura. (José Carlos Naranjo, comunicación personal, 19 de agosto de 2015)

José Carlos tiene la necesidad de incorporar a la pintura todo aquello que le emociona y su reto es que conviva en el espacio pictórico. Su capacidad reflexiva y habilidad técnica le permiten obtener una obra sorprendentemente rotunda.

Conclusiones

Para concluir podemos afirmar que Naranjo es un artista con una gran intuición que logra aunar en sus trabajos la vida diaria, la investigación sobre otros artistas, un lenguaje desinhibido y obtener un resultado personal y original. Sus obras tienen un fuerte sentido biográfico, es la necesidad del artista de exteriorizar sus miedos, sus fantasías adecuando todo tipo de imágenes con el fin de materializar lo que solamente sucede en su mente.

Referencias

- De autores y obras (2013) "José Carlos Naranjo Bernal, revisión figurativa." Blog. [Consult. 2015-08-12] Disponible en: <http://deautoresyobras.blogspot.com.es/search/label/Pintura>
- Paredes, T., (2011) "Naranjo el joven" *La Vanguardia*, 21 de agosto de 2011.
- Paredes, T., (2013) "José Carlos Naranjo ¡Atención!" *Tendencias del mercado del arte*, N°. 59, p. 95.
- Tovar, I., (2014) "La pintura desde dentro" en *Ojo por ojo. José Carlos Naranjo* (Catálogo de Exposición) Cádiz: Diputación de Cádiz.

A composição urbana em Corpos Informáticos

The urban composition in Corpos Informáticos

CRISTIANE HERRES TERRAZA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, ceramista, docente e pesquisadora. Licenciada em Artes Plásticas (Fundação Dulcina de Moraes / Faculdade de Artes), Mestre e Doutora em Arte (Instituto de Arte/ Universidade de Brasília).

AFILIAÇÃO: Instituto Federal de Brasília, campus Samambaia. Complexo Boca da Mata, Lote 02 — DF-460 — Samambaia Sul, Brasília — DF, Brasil. E-mail: crisherres@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta dois recentes trabalhos do Corpos Informáticos, um coletivo de artistas que se constitui também como grupo de pesquisa ligado à Universidade de Brasília. A apresentação e a reflexão sobre tais trabalhos proporcionam o conhecimento de alguns princípios que norteiam as proposições do grupo e seus questionamentos sobre a natureza da arte.

Palavras chave: corpos informáticos / iteração / proposição artística.

Abstract: *The article presents two recent works of Corpos Informáticos, a collective of artists that also constitutes itself as a research group attached to the Universidade de Brasília. The presentation and reflection on such works provide the knowledge of a few principles that guide the group's proposals and its questions about the nature of art.*
Keywords: *corpos informáticos / interaction / artistic proposition.*

Introdução

Uma arte de ocupação do espaço público seja ela da rua ou da Internet, consistindo, dentre outros princípios, como uma maneira de criar um paradoxo entre a realidade mecanizada e uniformizadora. Este é um dos fios condutores do processo de criação e ação do grupo *Corpos Informáticos*, surgido em 1992, coordenado pela artista, professora e pesquisadora Bia Medeiros.

Segundo sua coordenadora, o grupo nasce do entendimento de que a performance possui a potência de estar em relação. A ação coletiva com o outro forma grupo e nisso é sincrônico. Necessita-se, porém, da diacronia, da subjetividade do outro em diálogo para que a desejável percepção em complexidade ocorra. A percepção dos vários afectos e como estes se integram na ação geram uma organicidade desejável à experiência artística.

Como coordenadora do Grupo Corpos Informáticos, esta é, então, minha primeira afirmativa: grupo = organismo = corpo formado por diversos corpos sem órgãos que reunidos vivem em uma unidade orgânica. (Medeiros, 2013: 3)

Desde seu início, o grupo foi formado por diferentes corpos, vinculados ou não ao programa de pós-graduação do Instituto de Arte da Universidade de Brasília. Atualmente, o grupo é composto por Ayla Gresta; Bia Medeiros; Diego Azambuja; João Stoppa; Maria Eugênia Matricardi; Mariana Brites; Mateus de Carvalho Costa; Natasha de Albuquerque; Rômulo Barros, mas também daqueles que o próprio grupo chama de ‘corpos expandidos’ os “sempre queridos iterators; exCorpos Informáticos ou simplesmente admiradores: Bianca Tinoco; Kamala Hamers; Márcio H. Mota; Tiago Moria; Victor Valentim entre outros.” (Medeiros, 2015: 1473)

1. Sobre o Corpos

O *Corpos Informáticos* funda-se na Universidade de Brasília, como grupo de pesquisa, coordenado pela prof^a Dr^a Maria Beatriz de Medeiros. Realiza, portanto, não somente as experimentações e práticas artísticas como performance, vídeo-instalação, web art, teleperformances, mas também empreende a construção de um corpus teórico sobre arte e ação. Uma importante ideia sobre a qual o grupo cultiva seu trabalho é a percepção de que o tempo atual se desenrola como uma ‘era dos dobramentos’, referindo-se às camadas do cotidiano, incluso o ciberespaço. As diversas dimensões (camadas) que compõem o cotidiano são percebidas e experimentadas de modo que a ação do grupo e de cada componente seja provocadora de “retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada” (Deleuze, 1991: 42).

Tomando como base a figura da voluta, em sua contínua indicação de movimento e complexidade, os com-ponentes (corpos) do grupo realizam ações que provoquem a configuração de nós (atar, desatar, reatar) com o outro, com o espaço, consigo mesmo.

O grupo possui uma produção artística que se transversaliza da performance à arte tecnológica, atualmente embrenhando-se pelo que o grupo denomina de "composição urbana". Elege esta terminologia uma vez que, segundo seu pensamento, os termos intervenção ou interferência remetem à implantação daquilo que não cabe na *urbis* ou no corpo. As proposições do Corpos Informáticos é de acariciar o cotidiano, experimentando-o e saboreando ações dos corpos em encontro com outros. "A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço 'público', com a internet." (Medeiros e Albuquerque, 2013: 26)

As ações resultam das proposições performáticas nomeadas pelo Corpos como 'fuleragem', palavra do vocabulário popular que tanto significa algo que burla e trai, como aquilo que é reles, sem requinte, indigno de confiança. Esse termo escolhido para denominar as ações, re-vela, re-fere-se, designa o caráter de criação dinâmica, coletiva, de encontro e de inteira experimentação, sem método, sem caminho traçado previamente, construindo a composição no presente ('apresentação') entre os componentes e abrindo-se a todos aqueles que queiram se envolver (iteradores). O iterator é mais que o espectador, mesmo no entendimento que o espectador nunca é passivo, pois o olhar é também uma ação que mobiliza a percepção e afeta. O iterator, ao agir, 'apaga' o autor, não se submete à intenção inicial deste último, mas compõe a invenção. Na iteração, a autoria do proponente inicial é suspensa: artista e iterator tornam-se ação. A iteração é a real modificação do trabalho iniciado exercida pelos corpos expandidos, ou seja, por aqueles que não são os componentes do grupo.

A "iteração" é a manobra da arte que convida o ex-espectador a se tornar participante, no caminho do processo, se juntar a ele. Esta frase é um duplo pleonasma: "iter" é caminho, processo. Esta arte deixa-se acariciar, tocar-se, machucar-se na ação dos presentes neste caminhar. (Medeiros, 2013: 3)

Assim, o grupo cria e compõe um corpo teórico sobre iteração, performance, ações e reações à arte que se distancia e questiona as galerias, sem deixar de ocupá-las. Sobre este aspecto, é interessante ressaltar que, ao ocupar o espaço institucionalizado da arte, sejam museus ou galerias, por várias vezes o grupo monta a exposição em sua abertura ao público, no vernissage. Tal prática provocativa visa enriquecer a percepção e a sensibilização para o trabalho,

convidando a todos o que ali estão à participação e à ocupação artística.

Nessa perspectiva, os trabalhos realizados pelo grupo, bem como sua elaboração teórica geram ensejos de questionamento e reflexão sobre a natureza da arte ao ampara-se nas questões cotidianas e no binômio simplicidade/complexidade. Tal elaboração também é construída de modo particular. Os textos do grupo, em especial de sua coordenadora, são engendrados objetivando (ou subjetivando) a provocar, a articular, a estampar, o modo como o grupo atua. Ler um texto do grupo é caminhar nas dobras e vielas de sua ação.

Arte é reflexão? Inflexão, proposição e até despacho. Ela escoo, não se fixa nas paredes. Derrete o suporte, não suporta. Importa? O suporte, se suporte for, não abraçará aquilo que deve surgir sem pedir licença no espectador, no espectador (aquele que está na expectativa) ou no “iterator”. (Medeiros, 2013: 3)

Em sua ação artística, o *Corpos Informáticos* instiga, trama, revela o seu corpo e o do outro na relação com as coisas percebidas e que se instituem como obra na intenção em fazer arte. Nesse processo, ressalta-se o caráter da arte, a ampliação das possibilidades do fazer artístico e sua forma de pertencer e integrar a realidade.

2. Proposições: *Kombeiro* e *Birutas (e)Vento*

A cidade conforma-se, há algum tempo, em um contexto dinâmico, cujo ritmo de mudanças e transformações, por muitas vezes, impele os indivíduos ao embotamento de suas percepções ou de uma construção de visualidade pela qual se perde o vigor da subjetividade. Tais processos fazem avançar para um modo de orquestramento das experiências individuais e coletivas, o que pode fazer resultar em comportamentos e ações associativas e, de certa forma, homogêneas.

Em dois de seus mais recentes trabalhos, o *Corpos Informáticos* envolve-se com o espaço urbano, criando paradoxos com a realidade e propondo aos indivíduos transeuntes uma maneira particular de perceber a cidade. O que inicialmente este artigo aborda é a proposição *Kombeiro*, iniciada em 2011, uma instalação/composição urbana, composta atualmente de sete kombis coloridas e desenhadas, implantadas ao longo de uma via rodoviária de Brasília, próxima à Universidade, nas quais também foram plantadas várias espécies nativas (Figura 1 e Figura 2). O lugar é palco de diversas manifestações do grupo — uma espécie de atelier aberto — e tornou-se referência de sua produção na cidade.

Às pessoas que passam desavisadas pela instalação, de automóvel pela via de velocidade ou a pé acessando o Centro Olímpico da Universidade, o *Kombeiro* causa estranhamento. As carcaças do que foram automóveis estão plan-

tadas junto à relva e conjunta às árvores e plantas do cerrado. No mesmo ambiente, uma trilha asfaltada que vai do nada pro lugar nenhum e que também já foi palco de uma outra composição urbana somente vista em sua totalidade do alto, em helicóptero, chamada 'Mar(ia-sem-ver)gonha'.

Uma memória vivenciada que ainda é presente nas pessoas de meia idade e que pode ser acessada pelas mais jovens em filmes e fotos, é da Kombi como veículo de uma coletividade afeta às transformações da contra-cultura (o movimento hippie dos anos 60 e as comunidades alternativas surgidas também no Planalto Central, onde se localiza Brasília, atraídos pelas regiões de natureza ímpar, como a Chapada dos Veadeiros e a cidade de Pirenópolis). Esta característica do coletivo — não diretamente ao da contra-cultura — e de uma maneira diversa de engendrar as ações pode ser reconhecida nas ações do grupo: "É como se os artistas reconhecessem a potência de você ser mais de um, de você ser grupo, de estar no apoio" (Medeiros, 2015B).

As carcaças dos veículos são todas apropriadas pelo grupo, seja pela modificação da forma, seja pelas pinturas, e fixadas em posições diversas. A composição de plantas originárias desse bioma faz refletir sobre a relação do indivíduo com suas criações — mnemônicas, técnicas, artísticas, políticas, de conhecimento etc — no espaço geográfico e social: um empreendimento construído ao longo do tempo que faz das invenções as extensões da existência, tanto do indivíduo como das coletividades. A invenção é um modo próprio de perceber e compor:

A Kombi parada ali na grama é uma casinha, um ninho. As crianças interagem bem com a proposta. O lúdico que diverte. O elogio da fuleragem. Com(de)posição do lugar comum e do baixo astral. Composição por muitas mãos. Exposição por muitos pés. Provocação por muitas bundas. (Medeiros & Aquino, 2012)

O segundo trabalho, intitulado Birutas (e) vento, consiste em uma exposição/evento/ocupação, realizada no ano de 2014 na galeria Espaço Piloto da Universidade de Brasília, e que se expandiu em outras práticas e proposições do grupo que alcançaram eventos em outros lugares do país.

A exposição/evento/ocupação Birutas (e) vento contou com exposição do Corpos Informáticos, cerca de trinta performances ocorreram na abertura (sábado) e em três terças-feiras de tarde e de noite. Na abertura, a exposição foi montada em performance: colar imagens, fazer os desenhos na parede, instalar objetos etc. E, nas terças-feiras, o espaço continuou sendo tomado por performances, fuleragens, 7 seus resíduos e outras intervenções. Enfim, Birutas (e) vento foi evento-processo, evencesso procento (Medeiros, 2015A: 1463).



Figura 1 · Kombeiro. Fonte: <http://corpos.blogspot.com.br/>

Figura 2 · Ayla Gresta, Kombeiro. Fonte: <http://corpos.blogspot.com.br/>

As ações desenvolvidas durante o evento aproximam-se, em algumas ocasiões, de gestos cotidianos como brincar em piscinas com amigos (Figura 4), realizar uma festa de aniversário, fazer um churrasco (mixurrasco: churrasco 'mixuruca', feito com mixuê). São estas ações que interessam ao pensamento desenvolvido neste texto: as apropriações da realidade realizadas pelos componentes do grupo e que consistem como artísticas, considerando a intencionalidade e o campo de estudo e atuação destes componentes. As ações empreendidas pelo grupo abrem-se à iteração daqueles que se propõem a compor, não mais espectadores, mas corpos expandidos, ao enfatizar o processo, a ação, a presença e a experiência e "agrupa as criações que se ancoram nas circunstâncias e se mostram preocupadas de tecer com a realidade" (Ardenne, 2006:15)

Gestos e ações costumeiras realizadas, entretanto, como arte, provocam a ampliação das percepções sobre a realidade, mas também sobre a natureza do fazer artístico atual, consiste, portanto, em uma maneira subjetiva de apreender o cotidiano ao tentar desfazer aquilo que está, de certo modo, normalizado pela rotina. As birutas usadas pelos componentes (Figura 3, Figura 4) dão a pista sobre o que quer o grupo: deixar o gesto em movimento, se disponibilizar ao encontro, fluir o pensamento e ocupar a cidade com ela compondo, traindo a rotina, a normatização e o método.

Tudo que compunha a exposição (vídeos, pinturas, jogos, performances, fuleragens etc) surgia como uma provocação à estesia — ficar isento ao que ali estava a se apresentar configurava-se bastante difícil. Assim, tal proposição produziu um conjunto de trabalhos que se imbricaram com a realidade e não simplesmente a representavam em grau ilustrativo. Conjugada à experimentação da obra pelo processo de iteração, tanto aos componentes como àqueles que a eles se juntaram, a possibilidade de desdobramento de pensamento sobre a simplicidade e complexidade dos gestos e das ações na sincronicidade entre espaço, tempo e eventos. Nessa perspectiva, provoca-se a reflexão sobre no que as circunstâncias e os procedimentos cotidianos contribuem na perda ou na formação de subjetividades, sejam estas individuais ou coletivas.

Conclusão

Na aproximação ao trabalho do grupo Corpos Informáticos evidencia-se a preocupação de seus componentes em realizar um trabalho que esteja sempre em processo, ao re-haver, re-ver e re-vigorar aquilo que chamamos de prática artística. Os corpos procuram outros na intenção do encontro, mas também na de realização. Fugir do encastelamento da autoria para trair as estruturas e formar novos caminhos de fazer arte.



Figura 3 · Birutas (e) Vento. Fonte:
<http://corpos.blogspot.com.br/>

Figura 4 · Birutas (e) Vento. Fonte:
<http://corpos.blogspot.com.br/>

Como grupo de pesquisa, o Corpos vem produzindo textos e trabalhos provocadores não só de reflexão sobre seu próprio trabalho e sobre a arte, mas também da apropriação de um modo de escrever mais afeto às questões da arte. A escrita reverbera aquilo que o grupo propõe em ação, em performance, em *fuleragem*.

A iteração, que inibe o lugar de passividade do espectador, convocando-o à sensibilidade e, contudo, à criação, anuncia a intencionalidade do grupo de estar dentro e fora do espaço instituído da arte (galerias e museus), espalhando-se em cada encontro que sua ação pode provocar. O lugar da arte é a rua, o indivíduo desavisado que se espanta com as gambiarras e transgressões, o transeunte que junta ao movimento: corpos expandidos nos quais a possibilidade resulta em significação.

Referências

- Ardenne, Paul. (2006). *Un Arte Contextual: creación artística en médio urbano, de situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC. [Consult. 2015-11-22]. Disponível em URL: books.google.es/books?id=G-GkffoPcfAC&printsec=frontcover&dq=un+arte+contextual&hl=en&sa=X&ei=P6KPULeuGufT0QXn44C4BQ&ved=0CCOQ6AEwAA.
- Deleuze, Gilles. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?*, ed. Minuit, Paris.
- Medeiros, Maria Beatriz de. (2015A). "Corpos Informáticos: Birutas (e) Vento," 2014. In: *Anais do 24º Encontro da ANPAP — Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Compartilhamentos na Arte: Rede e Conexões, UFSM, Santa Maria — R.S., Comitê Poéticas Artísticas*, p. 1461-1475. [Consult. 2015-11-22] Disponível em URL: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/maria_beatriz_de_medeiros.pdf
- Medeiros, Maria Beatriz de. (2015B). *Bia Medeiros — políticas culturais para a arte contemporânea -2015*. Entrevista publicada em 19 de mar de 2015. [Consult. 2015-11-22] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=796fnjy6E_g.
- Medeiros, Maria Beatriz de. (2013). "Presença e organicidade: corpos informáticos, performance, trabalho em grupo e outros conceitos." In: *ILINX — Revista do Lume*, n. 4. São Paulo: Unicamp. [Consult. 2015-11-29] Disponível em URL: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/277/257>.
- Medeiros, Maria Beatriz de & Albuquerque, Natasha. (2013). "Composição urbana: surpresa e fuleragem." In: *Palco Giratório: circuito nacional*. Rio de Janeiro: SESC, 2013, v. II; ISSN 2317-1596, p. 24-35.
- Medeiros, Maria Beatriz de. & Aquino, Fernando (2012). "Kombi, Kombeiro, Kombunda e Bundalelê na Kombi. Performance e Memória." In: *Anais do VII Congresso da Abrace — Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Porto Alegre — R.S. outubro. [Consult. 2015-11-23] Disponível em URL: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Maria_Medeiros_MEDEIROS_Kombi_Kombeiro_Kombunda_e_Bundalelê_na_Kombi.pdf

Historias de vida: la memoria biográfica- -narrativa en la obra de Miguel Romero

*Life-time stories: the narrative biographic
memory at Miguel Romero's art*

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS* & EMILIA OBRADÓ SANTAOLIVA**

Artigo completo submetido a 13 de janeiro de 2015 e aprovado a 24 de janeiro de 2015..

*España, artista visual. Profesora en la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Arte. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Máster Internacional en Sistemas Interactivos por MECAD/ESDI y por la Universidad Ramón Llull, Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y Máster en Comunicación y Crítica del Arte por la Universidad de Girona (UDG).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha E-mail: yspinola@us.es

**España, artista visual y diseñadora gráfica, web y multimedia. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Máster en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Doctoranda en la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha E-mail: emobrsan@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo se analiza cómo el artista sevillano Miguel Romero (1971) explora el establecimiento de la verdad en los límites de la técnica fotográfica. A través de historias de vida, reales o ficticias, nos propone asumirlas y construirlas por empatía contextual, la búsqueda del recuerdo común o el sentimiento compartido que emerge dentro de cada uno de nosotros. En el texto se aborda cómo este creador materializa estos relatos biográficos para hacernos repensar nuestras memorias, jugar con los tiempos. Su serie *Show me your negatives* (2012) es el eje principal del estudio, que es considerado a su vez en relación con obras de otros autores de factura similar y teóricos como Deleuze, Goddard o Bergson.

Palabras clave: Fotografía / narración / memoria / espectador / realidades.

Abstract: *This paper discusses how the Sevillian artist Miguel Romero (1971) explores the establishment of the truth in the limits of photographic technique. Through stories of life, real or fictitious, he proposes us to assume and build them by contextual empathy, the search of the common memory or the shared feeling that emerges within each of us. The text addresses how this artist embodies these biographical stories to make us rethink our own memories, play with the times. His series Show me your negatives (2012) is the main axis of the study, which is considered in turn in relation to works by other authors of similar invoice and theoreticians like Deleuze, Goddard or Bergson.*

Keywords: *Photography / story / memory / audience / realities.*

Introducción

La narrativa no es un aspecto del lenguaje, sino una forma de pensar, un modo de pensamiento, es una fuerza de la representación mental (Bruner, 1991). En cierto modo nos educamos a través de historias y vivimos en un mar de cuentos. Nos las inventamos, las transmitimos, reconstruimos e incluso distorsionamos sus trayectorias. Es a través de la narración que “damos significado y legitimidad a la realidad cultural” (Buxó, 1999: 19).

La fotografía y el cine actúan sobre la base de este entrenamiento. La apariencia y la actancialidad de ambos lenguajes nos sitúan en una significación que no se perfila en una realidad exacta, homogénea e inmutable, objetiva, sino que se establece “en la virtualidad de ver y dialogar a través de la mirada o las palabras propias y de alguien más” (Buxó, 1999: 19). Asociamos imágenes, contextos, sensaciones, nombres, ideas, con detalles de la vida privada propia. La empatía con actores ficcionales o no mediante narraciones en primera persona, testimonios, confesiones o monólogos aumenta creando lazos dialógicos que nos implican como espectadores en la recreación de significados o realidades. Y estas realidades se reactivan cada vez que volvemos a mirar la escena.

Miguel Romero, en su serie *Show me your negatives* (2012) (Figura 1 y Figura 2), se sitúa en la frontera del lenguaje de la imagen estática para enseñarnos unos hechos que no vemos en sí. Ni siquiera nos describe cómo fueron vividos

por sus protagonistas, sino que nos muestra fotografías que intencionadamente hablan de la propia fotografía. Nos ofrece unas historias de vida que nos traen un aparente pasado que se nos revela a modo de arqueología virtual a través de la pantalla del ordenador, convirtiendo negativos analógicos en positivos digitales para darnos pistas de trocitos de historias de vidas anónimas, encontradas, como los *object trouvé* de un arte anterior.

Nos enseña imágenes dentro de imágenes, montadas, editadas selectivamente sin ningún orden aparente. Como en el cine, nos delega el hecho de ir ensamblando nuestra particular estructura narrativa de esos acontecimientos a partir de nuestros propios criterios dramáticos y actitudes morales y críticas. Vamos virtualizando de este modo narraciones biográficas de manera interesada, construyendo sus mundos posibles, posicionándonos no como meros observadores sino como actores de la imagen estática, haciéndonos inmersores virtuales de la bidimensionalidad fotográfica. Romero se preocupa por “la representación de lo que se entiende como la realidad, es decir, cómo se construye lo que se quiere dar a entender y lo que los demás interpretan” (Buxó ap. Buxó y De Miguel, 1999: 1). No en vano, “las fotos explican, hacen sentir algo, y ordenan el conocimiento. (...) Suponen una forma peculiar de conocer la realidad social; pero también de crearla” (De Miguel ap. Buxó y Miguel, 1999: 27).

Es entonces, en base a M. J. Buxó y J. M. De Miguel (1999), cuando la imaginación se convierte en una práctica social en la que la gente ve su propia vida a través de las vidas posibles transmitidas a través de la fotografía. La memoria colectiva empieza a fabricarse en imágenes dadas en espacios cognitivos simulados formando identidades genéricas. Se conforma una especie de comunidad virtual en una ubicuidad de tiempos y espacios, descentrando los núcleos identitarios, activando la experiencia de participar en inteligencias compartidas. La imagen implica así un cambio en la relación entre el tiempo real y la inmersión en la realidad simulada, que vive entre lo tangible de la impresión digital y el pensamiento inteligible:

Ahora la complejidad actual de las tecnologías de representación visual extiende los problemas y plantea nuevas exigencias de alfabetización visual que implican romper marcos y renovar perspectivas, esto es, seguir cruzando dinteles abriendo las estrategias de conocimiento hacia territorios donde explorar... (Buxó ap. Buxó y De Miguel, 1999: 22).

Miguel Romero Pérez (Sevilla, 1971), es un artista y profesor de *Fotografía* en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla cuya práctica estética se sitúa en la interrogación y los límites de los parámetros tradicionales en

los que se encuentra la fotografía contemporánea actual. La suma de técnica y concepto le sirve para concretar diferentes posibilidades creativas en torno a la imagen fija, la ficción y la memoria, creando proyectos en los que el público se involucra y participa a modo de inmersión en historias o pasatiempos visuales que le hacen reflexionar sobre el mundo de la fotografía.

1. Del recuerdo puro al recuerdo-imagen

La *memoria* es un fenómeno recurrente en la obra de Romero. En ella vemos cómo lo digital recupera lo analógico en el contexto de la instantánea fotográfica. En este punto es donde podemos referenciar en él las teorías de Bergson sobre que la memoria puede materializarse a través de hábitos y acciones pasadas para actuar con ellas en el presente. La materia –considerándola como ese universo de imágenes-movimiento en tanto que están en acciones y reacciones unas con otras (Deleuze, 1984)–, unida a la memoria, evoca el recuerdo de acciones y hechos pasados a través de estas imágenes. Pero para Bergson, por más que intentemos repetir una situación pasada, nunca podría tener las mismas condiciones y nunca actuaríamos de la misma forma. La importancia de la unicidad del recuerdo radica precisamente en eso, en que no puede volver a su estado original, sino que es un “momento irreductible de mi historia” (Bergson, 1959: 275). Según él, la diferencia de naturaleza entre el recuerdo puro y el recuerdo-imagen es que éste último es el recuerdo actualizado en imagen (Bergson, 1959: 333) que está determinado por mi presente, por mi cuerpo, y por mis recuerdos.

Comparativamente, la obra de Miguel Romero podría relacionarse en este sentido con la biográfica y autobiográfica de directores como Fellini o Truffaut, en concreto, con los filmes respectivos *Amarcord* (1973) (Fig. 3) y *Los cuatrocientos golpes* (1959). Ambos incentivan el uso de trucos narrativos visuales en los que algunas de las escenas pueden llegar a cobrar la categoría de fotografías similares o documentales de recuerdos de un fragmento de nuestras vidas. De hecho, ‘Amacord’ deviene de la expresión ‘mis recuerdos’, que son utilizados por el autor desde el lado caricaturesco y surrealista de su infancia.

2. De la verdad de la imagen del pensamiento al pensamiento sin imagen

Gilles Deleuze consideraba que el pensamiento nunca discurre por sí mismo, sino que “sólo produce a partir de un campo de posibilidades” (Deleuze ap. Álvarez, 2007), algo que él mismo denominaba como la “imagen del pensamiento” (Deleuze, 2002: 205). Para él, ésta era una orientación que, en base a nuestro contexto o nuestra época, hace visible y enunciable aquello que nos va a afectar en un momento determinado. De esta forma, una misma imagen del



Figura 1 · Negativos9, de la serie Show me your negatives, 2012, Miguel Romero. Fuente: M.R.

Figura 2 · Negativos9, de la serie Show me your negatives, 2012, Miguel Romero. Fuente: M.R.

pensamiento viene dominando tanto a éste como al discurso, pasando a convertirse en una "imagen dogmática del pensamiento" (Deleuze, 2002: 205).

El dogma es la idea de lo verdadero como fundamento. Aquí sería la imagen que remite siempre a la verdad, una idea abstracta hacia la que nos dirigimos. "El pensamiento postula un afuera, una realidad independiente de sí en la que supuestamente reside lo verdadero, pero al mismo tiempo se concibe a sí mismo con la capacidad natural para alcanzarlo" (Álvarez, 2007). El observador se encontraría en una relación de afinidad con lo que busca. ¿Pero qué es entonces la verdad? Según Deleuze, es una construcción del pensamiento, una mera ilusión que nace de las fuerzas que nos constriñen a pensar de un determinado modo. En la imagen dogmática del pensamiento lo pensado se remite siempre a lo previo: es una reproducción, una representación de algo que ya funciona como fundamento primero. Lo importante será la capacidad que tengamos para construir sentido, para crear los valores que expresarán nuestras verdades. "La verdad no es, acontece como resultado de un cruzamiento de fuerzas, y es ante todo producción de sentido y de valor" (Álvarez, 2007). Así, lo verdadero no es el elemento del pensamiento sino que éste es el sentido y el valor. Las categorías del pensamiento no son lo verdadero y lo falso. Lo que influye es "la naturaleza de las fuerzas que se apodera del propio pensamiento" (Deleuze, 1986: 148).

3. Pensar en imágenes, el tiempo raptado

Bergson nos describe así qué ocurre cuando pensamos en imágenes:

Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro. Todas esas imágenes obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que llamo las leyes de la naturaleza (...) Los nervios aferentes son imágenes, el cerebro es una imagen, las conmociones transmitidas por los nervios sensitivos y propagadas en el cerebro son también imágenes (...) Hacer del cerebro la condición de la imagen total, es verdaderamente contradecirse uno mismo, puesto que el cerebro, en hipótesis, es una parte de esta imagen. Ni los nervios ni los centros nerviosos pueden pues condicionar la imagen del universo» (Bergson, 1959: 33-35).

Siguiendo esta concepción bergsoniana, el propio Deleuze nos dice que:

El cerebro no es, ciertamente, un centro de imágenes del que se podría partir, sino que él mismo constituye una imagen especial entre las demás; en el universo acentrado de las imágenes, el cerebro constituye un centro de indeterminación (Deleuze, 1984: 96).



Figura 3 · Amarcord, 1973, Federico Fellini.
Fuente: Film.it.

De ahí, deduce que no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento. Lo que hay son imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración. Y también hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo (Deleuze, 1984: 26).

El tiempo raptado es ese intervalo temporal, interpretado por Romero en su obra como el tiempo de espera que suponía la obtención de una foto impresa que había de ser revelada. Ahora, a la inversa, vuelve a reinterpretarse en ese tiempo-sorpresa.

Conclusiones

La práctica fotográfica de Miguel Romero subraya, en la línea de David Green (2007), que la fotografía actual ya no tiene ninguna estabilidad ontológica. Ya no podemos suponer que la imagen impresa fotográficamente es la forma arquetípica de la fotografía, sino una de sus muchas realizaciones posibles.

La memoria biográfica-narrativa en su serie *Show me your negatives* (2012) se mueve en los intersticios del deseo de trabajar con el azar aparente de la captura y la recopilación, la organización y la construcción del recuerdo-imagen sin partir de un recuerdo-puro previo. A este efecto, las imágenes visuales empleadas no son evidencias de una verdad objetiva sino ventanas al mundo subjetivo, que ni describe ni transcribe nada excepto las construcciones que representan para que produzcamos significados culturales que ampliamos con la mirada del otro.

Las imágenes seleccionadas sirven para potenciar y aislar elementos que den un sentido a la acción, la manipulación del tiempo y el espacio en nuestras memorias o incluso que se adecúen o modifiquen según el contacto sociocultural del espectador. Crean la ambigüedad suficiente para que se lean, inquieten y persuadan de muchas formas en el ojo reflexivo de éste.

Referencias

- Álvarez, Asión, E. (2007) "La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze: Tensiones entre cine y filosofía", *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 5. [Consult. 2014-12-29] Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/laimagendelpensamiento.html>
- Bergson, H. (1959) "Materia y memoria". En *Obras completas*. Traducción de José Antonio Miguez. México: Aguilar.
- Bruner, J. (1991) *Actos de significado: Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Buxó, M. J. y De Miguel, J. M. (eds.) (1999) *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto A.
- Deleuze, G. (1986) *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2002) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Fellini, F. (1973) *Amarcord* [Mis recuerdos]. Película, 127 min. Italia: F.C. Produzioni / P.E.C.F.
- Goddard, J. L. (1960) *Le Petit Soldat* [El soldadito]. Guión. *Cahiers du Cinéma*, no 119, mayo 1961.
- Green, D. (editor) (2007) ¿Qué ha sido de la fotografía? Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Truffaut, F. (1959) *Les Quatre cents coups* [Los cuatrocientos golpes]. Película, 94 min.. Francia: Les Films du Carrosse.

Ruby e a autorrepresentação: encenações de questões de identificação e de identidade em imagens codificadas

*Ruby and the self-presentation: staging questions
about identification and identity in codify images*

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo enviado a 21 de agosto de 2015 e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, artista visual, pesquisador e professor universitário. Bacharel em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 1982; Master of Fine Arts, City University de Nova York; Doutor em Artes e Ciências da Arte, Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV).
Rua Senhor dos Passos, 248 CEP 90020-180 Centro Porto Alegre, RS. Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: Analisamos um filme de Luciano Sherer, “Ruby” sobre o estereótipo de um artista. Há a construção de uma “persona” pela produção de documentos de lembranças ficcionais. Mas toda a encenação é efeito crítico onde Sherer trabalha com a figura do jovem artista frente a uma série de papéis: o trágico, que busca a recuperação de uma perda, que se identifica com o escuro, que busca o invisível, e que trabalha com o oculto e a sombra. O objetivo é a criação de uma *superfície*, onde o estereótipo é utilizado para chegar à identificação do próprio artista com o personagem. **Palavras chave:** Identidade / identificação / sombras / *superfície*.

Abstract: This article analyses a movie by Luciano Sherer, “Ruby”, about the artist’s stereotype. There is a construction of a “persona” through the production of documents of fictional memories. But all the script has a critical effect when Sherer uses the identity of a young artist facing different roles: the tragic that seeks the recuperation of a loss, or looks for the invisible and deals with the shadow and the negative. The objective is the creation of a *superfície*, where the stereotype is used to reach the identification of the artist on his own as a character.

Keywords: Identity / identification / shadow / *superfície*.

Introdução

Há uma diferença entre identificação e identidade, assim como autorrepresentação e autorretrato. Enquanto o autorretrato nos leva a um desvelar, à revelação de condição íntima, a autorrepresentação pode apontar para um estereótipo cultural. A identificação aponta para a esfera das imagens codificadas, e não representa necessariamente identidade. Esta última trabalha com instâncias muito mais subjetivas.

No caminho da construção de uma *persona*, personagem literário onde o autor se encarna, é que o artista Luciano Sherer entra ao viver o personagem *Ruby*, onde ele assume também a direção e atua como personagem neste filme em HD com 17 minutos de duração, filmado em cores em 2013. Com um caráter deliberadamente assumido do próprio diretor como um pintor trágico, é projeção da imagem do autor, artista ligado ao Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. O objetivo é o de dramatizar a representação, trazendo elementos de uma *superfície* no sentido utilizado por Peter Hill (Hill, 2000: 25), com parâmetros imaginários projetados sobre cenas do passado do próprio artista. Em *Ruby* são assumidos procedimentos miméticos com elementos de camuflagem na construção da ficção faz com que aconteça uma *mise-en-abîme* onde o autor trata a si mesmo como o outro. Sherer também é artista, e trabalha com elementos trágicos, em uma cenografia que inclui altares de *ex-votos* e imagens fotográficas onde a relação presença / ausência, o negativo, as sombras e o fracasso estão sempre presentes.

O conceito de *superfície* se revela quando elementos clássicos da estética de cinema documental se apresentam na tela, onde o personagem principal,

pintor *outsider*, trabalha com temas ligados ao sublime da natureza. Mas o projeto de Sherer ultrapassa o filme: Inclui também uma exposição, onde os trabalhos e objetos do pintor/personagem Ruby são apresentados de forma a embaçar os limites entre arte e vida, como se realmente ele fosse um artista vivo. *Ruby* se aproxima e se afasta da noção de *scriptor* proposta por Barthes (Barthes, 1984: 2) em que o autor funciona mais como um articulador, como que tecendo uma rede, uma trama, aos moldes do escritor ao escrever o seu texto. Ele acaba se enredando na trama, a ponto de suscitar a dúvida do observador: A voz que se ouve seria a do autor, que nos entrega uma confiança, falsa em termos de ficção? Ou verdadeira em termos de *superfícção*, quando a exposição insere-se no cotidiano e no mundo da arte, fazendo com que as obras do pintor fictício sejam colocadas no mercado, ou seja, em uma galeria.

1. Os estereótipos confessionais

Sherer apresenta uma série de estereótipos neste filme, que ele classifica como um pseudodocumentário, todos eles ligados às múltiplas identidades de um mesmo artista: o trágico, o que busca a recuperação de uma perda, o que se identifica com a escuridão dos tempos atuais, o que sente a morte se aproximar, e o que se identifica com o lado negativo da vida para trabalhar seus lutos, seus fantasmas. Mas apesar do elemento ficcional, há um rastro de pegadas que se transforma em confirmação de que este artista caminhou por determinados trajetos, com provas de acontecimento, como cicatrizes que atestam a ocorrência de uma ferida.

Elaboramos a hipótese que o artista expõe proposadamente sua narrativa pessoal nesta obra, se utilizando da poética da maldição e da dor para construir um relato de seu próprio martírio, como uma confissão. Desta forma, a narrativa confessional passa a constituir uma identidade, em uma fala que se perde, como uma maneira de aliviar-se do que está retido. Quem fala perde. A confissão nesse filme seria a fala do próprio artista que se perde, como uma dejeção, um abandono.

1.1 O trágico

A tragédia de *Ruby* traz a piedade, o medo. E o prazer. Se o prazer da tragédia consiste em algo intelectual, uma imitação de uma ação sensorial, o prazer trágico viria de uma participação emocional dos espectadores ao se identificarem com o protagonista do drama. Ou seja: este prazer estaria diretamente associado ao modo como o jovem pintor enfrenta situações terríveis. Uma sensação de alívio chega a ser produzida em certos momentos do filme, ao se perceber que o objeto de nosso medo é apenas uma imitação, e não poderá nos fazer mal. Em

outras palavras, nessa experiência mimética, nesse jogo de identidade/identificação, decorreria o prazer trágico propriamente dito. É exatamente este tipo de prazer, de origem mimética, e que é experimentado ante uma representação também mimética, como efeito purificador sobre nossas emoções. De parte do observador, que experimenta esta *katársis* contemplativa, entregamo-nos ao que o artista propõe, e a partir disso, lidamos com o nosso próprio imprevisível e suas regiões mais obscuras e misteriosas. Para Aristóteles, mesmo sem a representação e sem atores, a tragédia pode manifestar seus efeitos. Além disso, “a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo do que do poeta” (Aristóteles, 1450: b25).

O documentário, rodado na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, começa com alguns planos fixos clássicos do gênero. Mas à medida em que vai se desenvolvendo a trama, o personagem vai apresentando desvios de comportamento e estranhos hábitos- contatos espíritas, com uma espécie de altar fotográfico e de *ex-votos* montados na casa que serve de cenário, delírios, sonhos, resultando em um desequilíbrio psicológico. O filme apresenta uma montagem fragmentada, não linear, e um aspecto atemporal, que criaria uma sensibilidade poderosa que levaria o espectador ao *pathos*. Vemo-nos em um encontro com o obscuro, o misterioso e o desconhecido.

As sensações de abandono, de desconhecido, de magníficos fantasmas, são suscitadores de compaixão. Sherer trabalha através de *Ruby* em uma espécie de confissão pública de seus próprios males, onde meta não é a absolvição, mas sim a própria confissão do mal. Agostinho, em suas *Confissões* diz que o espectador anseia por sentir um sofrimento, que para ele constitui um prazer. Agostinho toca em um ponto decisivo: o prazer por se sofrer ficcionalmente. Ou, mais contemporaneamente, o prazer por se sofrer “virtualmente”. O filme transforma-se, portanto, em um espetáculo solitário e interno, um laboratório, principalmente para aqueles que vivem com os inconstantes riscos da criação.

1.2 O negativo e as sombras

O filme trabalha em uma espécie de escultura de sombras. Os cenários são angustiantes, escuros, em uma dimensão trágica e composta de inumeráveis zonas sombrias. Desde o início, a obscuridade domina, em um clima de leitura de uma espécie de diário íntimo onde o jovem artista descobre seus fantasmas. Ao convocar a temática do negativo, *Ruby* abre uma dialética do negativo/positivo. A atmosfera, ao mesmo tempo em que lembra uma caixa preta, nota-se que esta é uma condição necessária da *mise-em-scène* para transportar o espectador a esse labirinto.



Figura 1 · Luciano Sherer. Cena do filme Ruby. Autorretrato do artista. Fotografia de Luciano Sherer (2014).



Figura 2 · Luciano Sherer. Cena do filme Ruby. Fotografia de Luciano Sherer (2014).

A estrutura desarticulada do enredo descreve uma espiral narrativa que acaba engolindo em sombras a figura do jovem pintor. *Ruby* transforma-se em um filme *noir*, com uma iluminação que produz uma inquietante estranheza, com estreita relação com o estado psíquico do personagem. A técnica cinematográfica, que permite representar estados da alma em imagens, traz um elemento dramático através da profundidade das sombras.

Toda a tradição filosófica ocidental, depois de Platão, se inscreve sob o signo das luzes: luz da verdade de Platão, luz da razão de Descartes, luz do entendimento de Spinoza contra a confusão de opiniões, clareza da consciência que dissipa as brumas. Lembremos do século das luzes, do enciclopedismo se levantando contra as forças das trevas da ignorância e do obscurantismo. Mas esta concepção da verdade como luz, se oporia o pensamento oriental e outra estética própria ao Japão, como o poeta Tanisaki Junichirô em *Em Louvor das Sombras*. Verdadeiro hino à penumbra, este livro fala da agressão provocada pelas luzes brancas, que destroem a intimidade. *Ruby* aproxima-se deste sentimento quando fala de um tempo de espera e de vigilância, do reflexo à reflexão. Do espelho à especulação. Enfim, a sombra corresponde a esta parte íntima de si mesmo, do silêncio do jovem artista. A primeira sombra, no purgatório da Divina Comédia de Dante, corresponde também à primeira luz. O estágio do negativo seria uma passagem necessária para atingir o objetivo final do personagem: a ascensão divina.

1.3 As perdas

Perdas infinitas, restos infinitos. A perda é abordada em *Ruby* nesta dialética de possibilidade de recuperação, de sublimação em forma de arte. Uma espécie de biografia da perda, da experiência da perda e da dificuldade de falar sobre esta experiência. A noção da perda é reforçada no filme pela própria geografia: uma zona de fronteira onde há uma mistura de duas línguas, o português e o espanhol. O próprio personagem fala este estranho dialeto, característico da fronteira entre Brasil e Uruguai. Perda de identidade. O filme deixa claro que *Ruby*, neste mundo de incertezas, quer fixar a experiência pela pintura. Para isso, a pintura tem que ser sombria, pois transfere a experiência do mundo. É como se a dramaticidade das pinturas de *Ruby* fosse visível apenas em negativo. A emoção está nos silêncios, na contenção. Ele nos dá os contornos da perda pelo que está em volta.

2. Os lugares do Eu

A opção do artista de tornar a sua vida pública, através da apresentação de um filme/diário, mesmo que *superficcional*, expressa o caráter inconcluso da vida e revela mais sobre o processo criativo do que a obra acabada em si. Há um romantismo desse personagem que, aliada a presença de uma sensibilidade moderna associada ao espetáculo, tem o desejo de conhecer o indivíduo-artista, o gênio atrás da obra. O artista se despe (Figura 1) de uma condição elevada, para mostrar-se comum, através de atos e costumes comuns. É como se o público tivesse a ilusão de compartilhar de seus momentos sagrados de criação. Os espectadores, cúmplices, assistem ao processo criativo em um lugar privilegiado, característico do documentário cinematográfico. A instabilidade do eu fica como pegadas na areia.

Conclusão

As sombras do filme de Sherer trazem a representação de um mundo onde o dentro e o fora se confundem constantemente (Figura 2). O dentro é projetado sobre a superfície do fora, o que provoca no espectador certa incredulidade. As inserções das obras do artista *Ruby* no cotidiano das galerias contribuem ainda mais para confundir e provocar um sentimento de incerteza. O termo “ficção” não é abordado por Sherer como oposto de verdade ou realidade, mas como propositos de realidade, e como maneira crítica de viver o presente. Podemos retomar aqui a frase de Lacan: “Toda a verdade tem estrutura de ficção” (Lacan, 1981: 132). O filme de Sherer fala sobre identidade e identificação, mas também fala da perda como catalisador da criação artística. Um dos pontos mais interessantes do filme é justamente permitir a observação do diretor como artista plástico. Ao fazer isso, e ao explorar a identificação de sensibilidades com personagem de uma *superficção*, Sherer faz o que a poesia deve fazer: mostrar que somos únicos, mas que temos uma humanidade em comum.

Referências

- Agostinho (1999) *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural. ISBN 98-95465-08-3
- Aristóteles (1992) *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: EDUSP. ISBN 85-85470-06-2
- Didi-Hubermann, Georges (2000) *Connaissance par Le Kaleidoscope*. Études Photographiques n° 7, mai 2000, pg 5. Paris: Societé Française de Photographie. ISBN 2-91 1961-05-6
- Duarte, Rodrigo (org) (2002) *Katarsis: reflexões sobre um conceito estético*. Belo Horizonte: CiArte. ISBN 858707-346
- Hill, Peter (2000) *Superfictions: the creation of fictional situations in international contemporary art Practices*. Melbourne: University of Melbourne.
- Junishiro, Tanisaki (2007) *Em louvor das sombras*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 97-8853-5910292
- Lacan, Jacques (1992) "Livro 17: o avesso da psicanálise" *O Seminário*. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN 876-8877-23-9

3. :Estúdio, normas de publicação
:Estúdio, *publishing directions*

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Estúdio está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retractor a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares académicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista 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).

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 *Revista 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. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

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 *Revista 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.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência 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 *Revista 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, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

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

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas *:Estúdio, Gama, e Croma*, 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 revista, 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.

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]

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, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. 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).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista *:Estúdio* (Nascimento & Maneschy, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

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. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

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).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 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.’

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).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| 4 | 5 | 6 |
| 7 | 8 | 9 |

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. 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.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa

*Call for papers:
8th CSO'2017 in Lisbon*

VIII Congresso Internacional CSO'2017 — “Criadores Sobre outras Obras”
6 a 11 abril 2017, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 2 janeiro 2017.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 15 janeiro 2017.

Data limite de envio da comunicação completa: 1 fevereiro 2017.

Notificação de conformidade ou recusa: 10 fevereiro 2017.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista *:Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2017. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VIII Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

:Estúdio, um local de criadores

:Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). 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 Galeria SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galeria 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). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega. En 2014 publica o livro "Pintura site".



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 Portuguesa (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).



ANGELA GRANDO (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Universidade de Paris I - Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I - Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes - UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



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 coletivas 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.



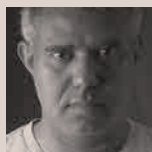
APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação), do qual é coordenador geral. Professor Permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação da UFES. 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, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes, cultura, processos criativos contemporâneos e arte pública. 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 (2005 — 2008); Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão da UFES (2008-2014). Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ e FAPES.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



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). 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. Orientador do doutorado em Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. 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 Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



FRANCISCO PAIVA (Portugal). 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 Arquitectura 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, arquitectura 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). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Vice-Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. *Outreach Director* do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do *Executive Board* da European Academy of Design e do *Advisory Board for Digital Communities* do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. É músico no ensemble Stopestra desde 2011. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o *weltschmerz icon* Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural.



ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões (Plástica), História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. É professor de Pintura e coordenador da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tem feito investigação artística regular com trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulado «O Centro do Mundo», no Museu Militar de Lisboa em 2013.



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). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) 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 (anual, desde 2012). 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). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado em 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 Francia y 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.



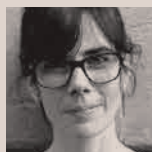
JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. 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), *Goëte 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)*, *galería Na Solyanke de Moscú* (2011), *ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica* (2013).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidade 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 prémios 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 el trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados con a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempeña o cargo de decano (director), desde 2010 à actualidade.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). 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.



LUÍSA SANTOS (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1980. Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlim (2015), com tese intitulada "Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change". Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStudium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPA; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasil.



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), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



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.



MÔNICA FEBRE 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.

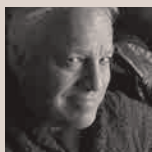


NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (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 (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade

de Aberdeen 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. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. 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: *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará* 2011, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, entre 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 Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

Sobre a :Estúdio

About the :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista :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 *Revista :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 *Revista :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 *Revista :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 29 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Assinatura anual (quatro números)

| | |
|----------------|------|
| Portugal | 26 € |
| União Europeia | 48 € |
| Resto do mundo | 84 € |

No caso de ter optado pela transferência bancária, enviar o comprovativo da mesma por via eletrónica. Pode optar por cartão de crédito devendo para isso contactar-nos de modo a ser acionado um canal de transação eletrónica segura. A assinatura apenas terá efeito aquando da efetividade da transferência ou depósito. Contacto: Isabel Nunes (Gabinete de Relações Públicas, FBAUL).

Aquisição da revista

A aquisição de exemplares anteriores está limitada à sua disponibilidade.

Cada número:

| | |
|----------------|------|
| Portugal | 16 € |
| União Europeia | 22 € |
| Resto do mundo | 40 € |

Intercâmbio entre periódicos

Para intercâmbio entre periódicos académicos, contactar Licínia Santos, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Biblioteca), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Mail: biblioteca@fba.ul.pt

A revista :Estúdio é de acesso livre aos seus textos completos, através da sua versão online.

Contacto geral

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: comunicacao@fba.ul.pt
<http://cso.fba.ul.pt>

Uma segunda Identidade

A revista *Estúdio* inaugura neste começo do seu sétimo ano de existência uma periodicidade mais exigente: publica-se agora com um ritmo trimestral. No número 12 da *Estúdio* tinha-se lançado o tema "Identidade". A muito boa resposta que o tema suscitou levou-nos a desdobrar a publicação dos artigos selecionados em dois números consecutivos da revista. Assim tem-se no presente uma *segunda identidade*.

Fala-se de variabilidade e de identidade, sendo uma condição da outra. Neste ponto é pertinente recorrer a Darwin, que descreve este olhar dividido, no capítulo 5 de *a origem das espécies*, no capítulo intitulado "Leis da variação." Aí Darwin interroga-se sobre a duplicidade disfórica entre um antepassado comum — sinal do idêntico — e os dois tipos de diferenciação: as diferenças antigas e tornadas mais ou menos permanentes, que ocorreram antes de mudanças climáticas ou ambientais, e as diferenças que florescem nas partes mais recentes dos corpos — os caracteres específicos.

Na *Estúdio* não estudamos propriamente seres vivos, mas sim discursos. Mas como as espécies, há troços do discurso que antecedem as mudanças ambientais (por exemplo, idiomas, algumas regras gerais comportamento) e outros, específicos, que sucedem às mudanças ambientais e contextuais.

Assim os artigos aqui reunidos dão testemunho de uma referencialidade comum, profunda, antiga, e ao mesmo tempo de uma diversidade discursiva, que corresponde às suas diferenças contextuais.

A identidade engana os incautos: o que ela mostra é o que ela esconde. Escondido atrás de ti, estão os que te chamam, os que te interpelam, os que te preenchem o sentido. Este, pleno, parece formar-se no outro. Afinal, os indivíduos podem ser como as palavras: o seu significado depende de todas as outras ausentes.

ISBN 978-989-8771-34-6



Crédito da capa: Sobre obra de José Carlos Naranjo, *Vuelo de brujos*. Óleo sobre lino, 2012 (cortesia do artista).