

:ESTÚDIO 14



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

CIEBA-FBAUL

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 7, número 14, abril-junho 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 14, abril-junho 2016
ISSN 1647-6158, e-ISSN 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 D. João Marcos.

Cristo Pantocrator, 2005. Igreja Paroquial da Ramada,
Odivelas (cortesia do autor).

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Filipe Lourenço Marques

Impressão e acabamento: inPrintout

Tiragem: 250 exemplares

Depósito legal: 308352/10

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-35-3



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
Criação: da totalidade à hibridação JOÃO PAULO QUEIROZ	Creation: from totality to hybridation JOÃO PAULO QUEIROZ	10-14
2. Artigos originais	2. Original articles	16-160
D. João Marcos: Bispo e pintor de retábulos hoje ILÍDIO SALTEIRO	D. João Marcos: Bishop and painter of altarpieces today ILÍDIO SALTEIRO	16-23
O diálogo nas imagens de Ayrson Heráclito GUILHERME MARCONDES TOSETTO	The dialogue at Ayrson Heráclito's images GUILHERME MARCONDES TOSETTO	24-29
Narrativas Ficcionais de Tunga MARTA MARTINS	Ficcional Narratives of Tunga MARTA MARTINS	30-35
Apropriação e ironia na instalação 'Vestidas de branco' de Nelson Leirner ALMERINDA DA SILVA LOPES	Appropriation and irony in installation 'White Dressed' of Nelson Leirner ALMERINDA DA SILVA LOPES	36-43
Angie Bonino: Zoon politikón en Videoesfera MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA	Angie Bonino: Zoon politikón in videosphere MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA	44-53
O redondo, o interior e o exterior: materializações do desejo na escultura monumento 'Tocar o Sol', de Quintino Sebastião APARECIDO JOSÉ CIRILLO	The round, the inside and the outside: materializations of desire in 'Touch the Sun', of Quintino Sebastião APARECIDO JOSÉ CIRILLO	54-63
Marcos Covelo: 'painting with without paint' MARTA LÓPEZ LÓPEZ	Marcos Covelo: 'painting with without paint' MARTA LÓPEZ LÓPEZ	64-72

<p>'Tudo está relacionado' de André Penteadó, ou o momento em que Angela Davis habitou uma sala comercial na avenida Sumaré FERNANDA GRIGOLIN MORAES</p>	<p><i>'Everything is related' by André Penteadó, or the moment when Angela Davis occupied a commercial area on Avenida Sumaré</i> FERNANDA GRIGOLIN MORAES</p>	73-80
<p>Silencio en la Casa-escondite de Yolanda Ríos Coello VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ</p>	<p><i>Silence in the hiding-house of Yolanda Ríos Coello</i> VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ</p>	81-88
<p>Búsqueda de la identidad en las instalaciones y expresiones de Eduardo Tokeshi, artista visual peruano CARMEN ELENA GARCÍA ROTGER & ISABEL HIDALGO VALENCIA</p>	<p><i>The search for identity in the facilities and expressions of Eduardo Tokeshi, Peruvian visual artist</i> CARMEN ELENA GARCÍA ROTGER & ISABEL HIDALGO VALENCIA</p>	89-101
<p>Fragmentación como interferencia en la obra de Salomé Nascimento NATALIA DESIRÉE GARCÍA LEMA</p>	<p><i>Fragmentation as interference in Salomé Nascimento's artwork</i> NATALIA DESIRÉE GARCÍA LEMA</p>	102-109
<p>Tiempo de dípticos. Análisis del trabajo fotográfico-procesual del artista plástico Rubén Ramos Balsa JUAN LOECK HERNÁNDEZ</p>	<p><i>Dptychs' Time. Analysis of Ruben Ramos Balsa's art process photographic work</i> JUAN LOECK HERNÁNDEZ</p>	110-118
<p>La importancia del lugar en la obra de Carlos Rodríguez-Méndez ROMÁN CORBATO</p>	<p><i>The importance of place in Carlos Rodríguez-Méndez's work</i> ROMÁN CORBATO</p>	119-126
<p>A pintura reflexiva de Gil Heitor Cortesão CARLOS CORREIA</p>	<p><i>The reflective painting of Gil Heitor Cortesão</i> CARLOS CORREIA</p>	127-134
<p>Álvaro Lapa: A imagem e o compromisso com a literatura PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA</p>	<p><i>Álvaro Lapa: image and commitment to literature</i> PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA</p>	135-144
<p>Barrão e Bordallo: um diálogo ALFREDO NICOLAIEWSKY</p>	<p><i>Barrão and Bordallo: a dialogue</i> ALFREDO NICOLAIEWSKY</p>	145-151

<i>A Potência transformadora do 'Caboclo de Arthur Scovino'</i> ORLANDO MANESCHY	The power of change of 'Caboclo', from Arthur Scovino ORLANDO MANESCHY	152-160
3. :Estúdio, normas de publicação	3. :Estúdio, publishing directions	162-188
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	162-163
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	164-166
Meta-artigo, manual de estilo da :Estúdio	<i>Style guide of :Estúdio</i>	167-172
Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa	<i>Call for papers: 8th CSO'2017 in Lisbon</i>	173-175
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	178-185
Sobre a :Estúdio	<i>About the :Estúdio</i>	186
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	187

1. Editorial

Editorial

Criação: da totalidade à hibridação

Creation: from totality to hybridation

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Enviado a 12 de janeiro e aprovado a 13 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: A arte estabelece uma articulação entre o pensamento e a coisa, com uma crescente emancipação face a convenções. Mas a emancipação da arte inclui a sua negação ao exigir uma dependência, escondida, da tecnologia. O suporte, antes de ser sensibilizado, já é portador de uma intenção, uma utilidade. Importa, nos contextos abordados na revista *Estúdio* 14, identificar propostas artísticas, identitárias, interpeladoras. Propõe-se um itinerário de ligações entre pessoas, culturas, passados e presentes, pela arte: uma ligação intermitente com os objectos, os materiais, que ora se tornam vestígios festivos, às vezes cifrados, mediatizadores de uma ligação mais profunda que radica na condição humana.

Palavras chave: arte / criação / hibridação / emancipação / camp.

Abstract: *Art establishes a link between mind and matter, with an emerging emancipation escaping from convention. But the art emancipation includes its denial by requiring a dependency, hidden in technology. The support, before being touched, is already filled with intention, its utility. It matters, in the contexts discussed in the "Estúdio" issue 14, to identify the different artistic proposals and their identities. We propose a route of connections between people, cultures, past and present, art: an intermittent link with objects, materials, which sometimes become festive, sometimes encrypted, media to a deeper connection that underlies in the human condition.*

Keywords: *art / creation / hybridization / emancipation / camp.*

A criação pode traduzir-se como a transformação de pensamento em coisa. Quando os materiais ganham um sentido mercê de uma reorganização, uma intenção, esses materiais podem ser lidos. Primeiro dentro da *intentio auctoris*, depois fora dela, na *intentio operis* (Eco, 2004:93), agora como discursos, ou como *parole* (Saussure, 2006).

As “falas” emancipam-se através dos seus sistemas e apropriam-se das superfícies. As ideias projetam-se sobre coisas também outrora pensadas. Os suportes são, em grande medida, portadores de intenções anteriores, que datam da sua produção industrial (Bruno, 2014). Há um suporte na fotografia? Certamente. Mas esse suporte, mesmo antes de ser impressionado, já está portador de uma intenção, já inclui um discurso terceiro, uma utilidade (Flusser, 1985). Todos os suportes incluem uma redundância inevitável.

A arte tem uma prerrogativa sobre a utilidade: dispensa-a ontologicamente. Mas essa utilidade contraria-se na sua materialidade: qualquer peça de arte, aclamadamente inútil no seu valor facial, encontra-se ancorada na utilidade das máquinas e dos suportes que permitem a sua exibição. Na arte contemporânea costuma ser preciso ligar um aparelho. E a arte, parecendo cada vez mais livre e emancipada, exige cada vez mais cadeias de produção, divisão do trabalho, mercadorias, utilidades.

Os artigos reunidos neste número 14 da revista *Estúdio* abrangem as relações e as distâncias, os materiais e as pessoas, os vínculos temporários que suportam novos pensamentos.

Ilídio Salteiro (Lisboa, Portugal) apresenta, no artigo “D. João Marcos: Bispo e pintor de retábulos hoje”, a obra de grande envergadura de um homem de vida consagrada ao ministério de Cristo que, tendo feito o seu percurso inicial como aluno da escola de artes que hoje edita esta revista, o prossegue e reinventa, tomando nas mãos a Arte Sacra, e procurando que o seu trabalho possa constituir “uma direção que outros eventualmente poderão seguir” (D. João Marcos, comunicação pessoal, fevereiro 2016). Nesse sentido nos inspirou a escolha da capa deste número: o olhar, e gesto, sintetizados no seu *Cristo Pantocrator*, presença central na Igreja da Ramada, em Loures, Portugal. Há um sinal de caminho a ser feito, de caminho a seguir, na atualização da representação, que é forma de mostrar a novidade da Encarnação.

O texto de Guilherme Tosetto (Brasil), “O diálogo nas imagens de Ayrson Heráclito” introduz imagens que estabelecem uma relação entre o Senegal e o nordeste do Brasil, tomando como elo o passado escravagista e a permanência actual da desigualdade entre os homens.

No artigo “Narrativas Ficcionalis de Tunga,” Marta Martins (Santa Catarina,

Brasil) revisita a 'Teresa' a corda de lençol torcido que permite a fuga de São João da Cruz, seguindo a visão de Santa Teresa. A 'teresa' é agora uma ação de resgate performativo por Tunga, que atualiza os debates da exclusão, onde pontuam os meninos de rua.

Almerinda da Silva Lopes (Espírito Santo, Brasil), em "Apropriação e ironia na instalação 'Vestidas de branco' de Nelson Leirner, "faz uma revisão sobre o percurso do "não-artista," dos anos 60 até aos dias de hoje. A série das instalações "vestidas de branco" ecoa entre o *pop* que consome a sua imagem, a indústria cultural (Adorno & Horkheimer, 1985), e ainda talvez outras "damas de branco" da América do Sul.

Em "Angie Bonino: Zoon politikón en Videoesfera," a autora Mihaela Radulescu de Barrio (Lima, Perú) introduz-nos no universo da criadora vídeo peruana Angie Bonino, que aborda a hibridação presente na subcultura peruana *chicha* explorando a desterritorialização e o confronto com a hegemonia política.

José Cirillo (Espírito Santo, Brasil) estuda, em "O redondo, o interior e o exterior: materializações do desejo na escultura monumento 'Tocar o Sol', de Quintino Sebastião," a obra deste escultor bem influente na formação artística em Lisboa (Sociedade Nacional de Belas Artes), recorrendo à metodologia hermenêutica da crítica genética (Espagne & Werner, 1990; Salles, 2008) e à consulta dos numerosos diários gráficos disponibilizados em linha pelo escultor.

O artigo "Marcos Covelo: 'painting with without paint'," de Marta López (Vigo, Espanha) aborda o percurso enquadrado nos estudos de mestrado daquele artista e das suas explorações em torno dos limites da materialidade pictórica e da sua negação (Fernández Fariña, 2011) incorporando ao mesmo tempo uma forte contextualização social e política.

Fernanda Grigolin (São Paulo, Brasil) em "'Tudo está relacionado' de André Penteadado" reflete sobre as ligações entre a foto da ativista negra Angela Davis com os demais elementos do atlas warburgiano que se estende pelo espaço de uma instalação de André Penteadado.

Em "Silencio en la Casa-escondite de Yolanda Ríos Coello," Ventura Alejandro Pérez (Vigo, Espanha) compara a instalação com os posicionamentos espaciais presentes na representação ocidental: o posicionamento do corpo integra um sentido.

Carmen García & Isabel Hidalgo (Lima, Perú) no artigo "Búsqueda de la identidad en las instalaciones y expresiones de Eduardo Tokeshi, artista visual peruano" abordam as "caixas" produzidas pelo artista que abarcam as misturas "chichas," as hibridações andinas de cores e etnias, e que ao mesmo tempo se enquadram na busca dos vestígios coloridos de um homem – *el hombre invisible*.

No artigo "Fragmentación como interferencia en la obra de Salomé Nasci-

mento,” a autora Natalia García (Vigo, Espanha) aborda a obra da portuguesa Salomé Nascimento (n. 1970) que revisita os documentos da escola, alargando o suporte do livro de artista até abranger uma totalidade ampla e fragmentária.

Juan Loeck (Vigo, Espanha) em “Tiempo de dípticos: análisis del trabajo fotográfico-procesual del artista plástico Rubén Ramos Balsa” apresenta a indagação deste fotógrafo que explora os significados da “mensagem sem código” (Barthes, 2009), especificamente a sua inquietação entre a imagem e o que foi fotografado. As imagens duplas parecem querer actualizar o *memento mori* (Sontag, 1986:23) numa semiose conceptual de limites quase imperceptíveis.

No texto “La importancia del lugar en la obra de Carlos Rodríguez-Méndez,” Román Corbato (Vigo, Espanha) analisa o trabalho daquele autor galego radicado na Noruega. As suas intervenções nas casas da Galiza registadas em séries fotográficas convidam a um olhar atento e a uma análise ao desconforme, ao inadaptado, ao reapropriado, ao desviado.

Carlos Correia (Lisboa, Portugal) debruça-se sobre “A pintura reflexiva de Gil Heitor Cortesão” interrogando os seus suportes que agem como janelas por onde espreitamos a tinta. E atrás desta vemos cidades indistintas, paraísos abandonados, visões coloniais distópicas que persistem como fantasmas de concreto.

Prudência Coimbra (Porto, Portugal) no artigo “Álvaro Lapa: a imagem e o compromisso com a literatura” estuda a importância do texto e da sua integração no universo pictórico de Álvaro Lapa. Pode-se ver as letras da tinta.

Alfredo Nicolaiewsky introduz, em “Barrão e Bordallo: um diálogo” uma interessante ligação estabelecida entre o artista brasileiro Barrão e a obra do ceramista português do século XIX Rafael Bordallo Pinheiro. *A terrina Noé* transporta, e resgata liricamente, os seus bichos, no dilúvio pós-moderno.

No texto “A Potência transformadora do ‘Caboclo de Arthur Scovino,’” Orlando Maneschy (Pará, Brasil) apresenta as performances participadas nas ruas de Salvador: *levando os elefês da Gal para passear...* é ao mesmo tempo uma afirmação *camp* e o seu contrário. O que é importante é o que é menos importante, o ritual inventado, o objeto re-semantizado, o código que procura a sua subcultura, sempre mais ou menos festivo e ostensivamente inútil.

Importa, nestes contextos abordados, nestas diferentes propostas artísticas, sempre identitárias e interpeladoras, recordar o conceito de *Camp*:

De facto, a essência do Camp é o seu amor pelo desnatural: pelo artifício e pelo exagero. E o Camp é esotérico – uma espécie de código privado, um distintivo de identificação até, entre as pequenas seitas urbanas. [...] O gosto Camp é uma espécie de amor, amor pela natureza humana. Saboreia, em vez de julgar, os pequenos triunfos e a desajeitada intensidade da “personagem” [...] (Sontag 2004:315; 336).

Fica patente, neste itinerário pleno de ligações entre pessoas, culturas, passados e presentes, a arte: uma ligação intermitente com os objetos, os materiais, que ora se tornam vestígios, festivos, ora cifrados, ora mediatizadores de uma ligação mais profunda que radica na condição humana.

Referências

- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (1985) *Dialéctica do esclarecimento*. São Paulo: Zahar. Isbn: ISBN: 857110414X
- Barthes, Roland (2009) "A retórica da imagem", in *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Ed. 70.
- Bruno, Giuliana (2014) "The Surface Tension of Media: Texture, Canvas, Screen." In Bruno, Giuliana (2014) *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN: 9780226104942
- Eco, Umberto (2004) *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel. ISBN: 9789722906982
- Espagne, Michel & Werner, Michael (1990) "Ce que taisent les manuscrits: les fiches de Walter Benjamin et le mythe des Passages." In Didier, B. & Neefs, J. (Ed.) (1990) *Penser, Classer, Ecrire*. Coll. Les Manuscrits Modernes. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, p. 105-118.
- Fernández Fariña, Almudena (2011) *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Col. Arte & Estética 28. Pontevedra: Deputación de Pontevedra. ISBN: 978-84-8457-356-2
- Flusser, Vilém (1985) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Salles, Cecília Almeida. (2008) *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC.
- Saussure, Ferdinand (2006) *Curso de linguística geral*. Lisboa: Dom Quixote. ISBN: 9789722000567
- Sontag, Susan (1986) *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Sontag, Susan (2004) "Notas sobre o camp." In *Contra a Interpretação e Outros Ensaio*. Lisboa: Gótica, pp 315-36. ISBN: 9789727921027

2. Artigos originais
Original articles

D. João Marcos: Bispo e pintor de retábulos hoje

D. João Marcos: Bishop and painter of altarpieces today

ILÍDIO SALTEIRO*

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

*Portugal, artista plástico / pintor. Membro do conselho editorial da revista. Licenciatura em Artes-Plásticas / Pintura, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL). Mestrado em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Doutoramento em Belas-Artes Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes. E-mail: ilidio.salteiro@gmail.com

Resumo: Dom João Marcos (n. 1944), Bispo coadjutor da diocese de Beja, com formação artística em Artes Plásticas Pintura, possui uma obra retabular notável. Os seus modos de operar privilegiam acima de tudo os momentos sublimes do fazer em franca sintonia com a dimensão espiritual do homem e da vida. No âmbito de uma cultura ocidental, de matriz eminentemente cristã, a sua pintura é integrável na estética do Caminho Neocatecumenal, um ramo consequente do Concílio do Vaticano II. **Palavras chave:** João Marcos / bispo pintor / retábulo / arte contemporânea / religião / cristianismo.

Abstract: Dom João Marcos (b. 1944), coadjutor Bishop of the Diocese of Beja, with artistic training in Fine Arts Painting, has been making many notable altarpieces. Above all, his way of operating privileges the sublime moments of open mind in harmony with the spiritual dimension of man and life. As part of a Western culture eminently Christian, the matrix of his painting is integrated in the aesthetic of a Neocatechumenal Way, a sizeable branch of the Vatican Council II.

Keywords: João Marcos / bishop painter / altarpiece / contemporary art / religion / christianism.

Introdução

D. João Marcos nasceu em 1949, na aldeia de Monteperobolso, em Almeida no distrito da Guarda em Portugal. Fez a formação religiosa nos seminários de Santarém, de Almada, dos Olivais e no Instituto Superior de Estudos Teológicos de Lisboa. Paralelamente realizou entre 1972 e 1976 a formação artística em Artes-Plásticas Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), atual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

Ordenado sacerdote em 1974, foi pároco no Milharado, em Camarate e na Apelação entre 1985 e 2002, foi diretor espiritual no Seminário dos Olivais desde 1995 e no Seminário Redemptoris Mater desde 2001 até 2014. Foi membro do Conselho Presbiteral do Patriarcado de Lisboa desde 2001 e cónego do Cabido da Sé Patriarcal de Lisboa de 2003 a 2014. Em 10 de novembro de 2014 foi nomeado Bispo Coadjutor da Diocese de Beja. Nestes lugares e em todos estes cargos a sua atividade artística deixou marcas. Deixou Obra enquanto Arte nascida da profundidade da sua Fé.

Os anos 70 foram uma década pulverizada por diversos fatores como a guerra colonial, para a qual todos tinham uma participação anunciada, as consequências de um Concílio Ecuménico, as ramificações culturais do Maio de 68 e uma revolução transformadora dos modos de estar, ver e compreender o mundo. Neste contexto, o tempo decorrido entre 1972 e 1976 correspondeu a anos conturbados, em Portugal e no mundo, tanto antes de 1974 como depois, com reformas e adaptações aos novos tempos. Nesta onda de mudanças, coube a João Marcos ser padre e ser artista, apesar de como artista se colocar num patamar muito especial: “Eu sou apenas o pincel ou a tinta que Cristo usa, mas é sempre Ele o artista” (apud *A Voz da Verdade*, 2014).

A opção pela vida religiosa antecedeu a formação artística. A aproximação à Pintura é uma consequência natural de as igrejas também serem espaços de Arte, lugares de beleza, lugares diferenciados, lugares-tempo. Espaços plenos de coisas deslumbrantes aos olhos, ao pensamento e ao espírito. Em todas as igrejas os retábulos são objetos de destaque, livros abertos, momentos de visuaisidades, obras que louvam Deus e demonstram a fé dos homens. Não será isto o mais relevante da coisa artística?

1. Contexto histórico

Em Portugal, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa, projetada pelo arquiteto Pardal Monteiro, integrando obras de vários artistas, nomeadamente Almada Negreiros, marcou em 1933-38 o início da modernidade nos espaços religiosos. Posteriormente, nos anos 50, foi decisivo o papel Movimento de



Figura 1 - João Marcos. *Túmulo Aberto*, 1992.
Igreja do Seminário de Penafirme, Torres Vedras. Fonte: Figueiredo (2015).

Figura 2 - João Marcos. *O Mistério da Cruz*, 2003.
Igreja de Roussada, Mafra. Fonte: Figueiredo (2015).

Figura 3 - João Marcos. *Cristo Pantocrator*, 2005.
Igreja Paroquial da Ramada, Odivelas. Fonte: Figueiredo (2015).

Renovação da Arte Religiosa (MRAR), fundado por Nuno Teotónio Pereira (Pereira, 2000) em vésperas do Concílio Vaticano II.

Este Concílio, que se prolongou entre 1962 e 1965, convocado por João XXIII e concluído por Paulo VI, foi posto em prática por João Paulo II, Bento XVI e ainda hoje pelo Papa Francisco. Nele sopraram os ventos do Espírito que vão reformulando a vida da Igreja e tendo consequências diretas ou indiretas no desenho do mundo.

Em 1964 o pintor Kiko Argüello, nascido em Leon em 1939, fundou um movimento religioso muito dinâmico, imbuído de uma estética muito característica. Este movimento, designado por Caminho Neocatecumenal, tem como objetivo suscitar nos cristãos uma fé adulta cultivada em pequenas comunidades, na sua vertente evangelizadora e batismal. Um movimento ao qual a prática pastoral de João Marcos se encontra ligada, com consequências visíveis e evidentes na sua obra pictórica.

2. Obra pictórica

Ordenado sacerdote em 23 de junho de 1974, João Marcos também tem tido como missão providenciar a presença da arte do seu tempo no espaço religioso cristão. Reconhece que

as pinturas e esculturas que admiramos nos nossos museus são maioritariamente obras de arte cristã, e as igrejas são, quase sempre, os edifícios mais belos das nossas cidades, vilas e aldeias (...) Para nós cristãos, a beleza não é um luxo que possamos dispensar; é própria da nossa condição de filhos de Deus. Não basta que a fé nos ilumine a inteligência e que a vontade aprenda a obedecer, não nos bastam a doutrina e a moral para darmos ao mundo sinais de que o Reino de Deus já está presente. É necessária a beleza (Marcos, 2015).

João Marcos possui uma obra de pintura notável simultaneamente pela qualidade e pela discrição. A qualidade advém de um saber adquirido e de uma prática continuada e persistente, desde os anos 80, com a responsabilidade da intervenção estética nos espaços religiosos cristãos ao serviço da Fé e das comunidades. A discrição advém da satisfação sentida no ato do fazer, como momento de oração ou reflexão, onde a intimidade se confronta consigo própria. Mas em ambas as situações se verificam opções que deixam antever uma profunda consciência sobre quais os modos que deve assumir o objeto artístico nas igrejas, de acordo com uma estética cristã.

Nos seus retábulos procura cruzar a tradição iconográfica cristã com a expressão do pensamento atual sobre a necessidade na beleza nos espaços das liturgias

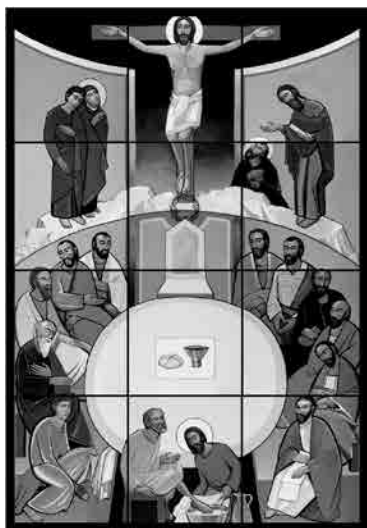


Figura 4 - João Marcos, *A Páscoa do Senhor*, Igreja de Alfovelos, Amadora, 2009. Fonte: Paróquia de Alfovelos.



Figura 5 - João Marcos, *O Batismo de Jesus*, 2013. Igreja Paroquial de Ribamar da Lourinhã. Fonte: Figueiredo (2015).

(Marcos, 2005). A sua obra artística encontra-se no centro do país, entre Lisboa e Merceana, a região que o acolheu e onde exerceu a maior parte do seu sacerdócio. Mas esta produção artística não se trata do exercício de dois ministérios em paralelo, o sacerdote e o pintor. Muito menos se trata de uma delas servir para sustentabilidade da outra. E ainda menos se trata de uma mera ocupação de tempo. Os modos de operar de João Marcos correspondem ao de um artista totalmente ao serviço da Igreja, privilegiando acima de tudo o momento sublime do fazer em franca sintonia com a dimensão espiritual do homem convicto da sua Fé e crente numa atividade artística como momento de oração. Os seus retábulos acabam por ser o resultado da sua missão. A missão de edificar, de construir e de oferecer uma abertura para o mistério de Cristo e da Igreja. Neles acontece o recuperar da tradição iconográfica cristã apresentada em linguagem própria dos tempos de hoje (Silva, 2001), mas porventura com alguma densidade crítica em relação a outras soluções estéticas contemporâneas ocorridas no espaço religioso cristão, mais próximas dos valores profanos do mundo da arte.

Da vasta produção de João Marcos destacam-se a tapeçaria *Ressurreição* (1985) na igreja de Rio Maior, *O Mistério do Pentecostes* (1986) na igreja de Casais

Branços da freguesia de Aldeia Galega da Merceana, *Anástasis* (1989) na igreja da Sagrada Família no Bairro da Tabaqueira em Rio de Mouro, *Em Nome do Pai do Filho e do Espírito Santo* (1991) na igreja de Casais da Serra na freguesia do Milharado, concelho de Mafra, *O Mistério da Igreja* (1992) na igreja da Benedita concelho de Alcobça, *O Túmulo Aberto* (1992) na igreja do Seminário de Penafirme concelho de Torres Vedras (Figura 1), *O Mistério da Cruz* (2003) na igreja de Roussada, Mafra (Figura 2), *A Dormição da Virgem* (2004) na capela de Calvos, freguesia do Milharado, Mafra, *A Vida Manifestou-se* (2005) na igreja da Apelação, Loures. *Servir* (2008) na Cúria Diocesana de Setúbal, *Cristo Pantocrator* (2005) na igreja da Ramada, Odivelas (Figura 3), *A Páscoa do Senhor* (2009) na igreja de Alforneiros, Amadora (Figura 4), *O Batismo de Jesus* (2013) na igreja de Ribamar da Lourinhã (Figura 5), *O Mistério da Virgem Maria* (2013) na igreja de Nossa Senhora de Fátima do Jeromelo, Milharado, Mafra, *A Deésis* (2013) na igreja da Póvoa da Galega, Milharado, Mafra, e *Deus é Amor* (2014) na igreja da Brandoa, Amadora.

Nas últimas décadas foram construídas inúmeras igrejas onde as imagens se encontram remetidas à condição de mobiliário acessório ou dispensável ao culto, enquanto nas igrejas de épocas passadas por vezes são utilizadas como fatores de legitimação (Blanchy, 2004). Tais entendimentos não se encontram nos retábulos de João Marcos porque são obras autónomas, incutidas de uma dimensão espiritual centrada na sua própria delimitação geométrica, harmonizadas por simetrias formais e cromáticas.

3. Símbolo, drama, doxologia

Na paisagem rural portuguesa dos anos 50 e 60, pontuada por mosteiros, conventos, capelas, igrejas e catedrais, é possível uma aproximação ao mundo das coisas belas, da memória e do sublime. O deslumbramento por essas coisas, diferentes do mundo comum, pode ser experimentado nas igrejas, como museus repletos de dádivas, de arte, nem armazenada nem exposta, apenas como suporte de diálogos e orações.

O desfrute estético que esses espaços propiciam através de imagens perenes aliadas a acontecimentos cénicos transitórios, fascina e aproxima o homem do divino e do artístico simultaneamente. Uma vez reconhecemo-nos no templo, outras vezes reconhecemo-nos no museu (Pousseur, 1999).

No 41º Encontro Nacional de Pastoral Litúrgica João Marcos refere que ...“vivemos hoje um tempo de graça em que é possível recuperarmos as raízes da iconografia cristã, superar o divórcio secular entre a Estética e a Teologia e deixar para trás os equívocos e desencontros que os nossos antepassados

tiveram de suportar.... Esta matéria arte, estética e cristianismo foi objeto de estudo para Hans Urs von Balthasar (1905-1988), um importante teólogo que estará na base conceptual de notáveis realizações artísticas, de artistas como Rupnik (1954), Sieger Köder (1925-2015) ou Kiko Argüello (Marcos, 2015), e também João Marcos.

Uma recuperação das raízes da iconografia cristã feita pela palavra e pela imagem. Uma obra artística com um implícito sentido de dádiva e de louvor, e com uma grande sensibilidade estética organizada por um entendimento simbólico da vida cristã, onde espetacularidades barrocas não servirão. A propósito do retábulo O Túmulo Aberto, na igreja do Seminário de Penafirme (Figura 1), escreve

(...) Quem, habituado a outras formas de arte religiosa, se aproximar desta pintura buscando representações historicistas e alegorias moralizadoras, certamente se dará conta de que não passa por aí o discurso nem o percurso aqui apresentado. Estas imagens são símbolos que condensam a catequese da Igreja (Marcos, 1993).

Pode dizer-se que João Marcos “recria uma iconografia de raiz intemporal e essencialista, na tradição iconológica protocristã, com passagens eletivas pela iconologia bizantina, por Giotto e por Cimabue” (Silva, 2001), ao mesmo tempo que se reconhece que

o aspeto mais interessante do trabalho deste autor consiste na sua linguagem pictórica que se baseia nos ícones ortodoxos. Trata-se de uma atitude estética que merece reflexão, por ser uma tentativa de unir a tradição artística cristã, no que ela tem de mais espiritual, com uma expressão contemporânea (Menéres, 2000).

Na sua obra não se abordam as questões da representação, da espetacularidade e da genialidade, fatores enfatizados desde o século XV até à atualidade. Escrevem-se e pintam-se as palavras e as imagens como metáforas e parábolas em livros abertos. Estes retábulos deixam-nos claramente perceber um processo de feitura essencial, onde o artista se encontra num estado de plena franqueza, de reflexão e de oração.

Admitindo não existir um estilo cristão, porque o cristianismo sempre aceitou e soube expressar-se nos estilos de todas as épocas, João Marcos refere-se a uma Ontologia da Beleza e a uma Estética Cristã caracterizada por três palavras: símbolo, drama e doxologia (Marcos, 2015). Efetivamente estas categorias encontram-se tanto na obra de João Marcos, como na estética do Caminho Neocatecumenal, o movimento fundado em 1964 por Kiko Argüello, e definido por João Paulo II como “um itinerário de formação católica, válida para a sociedade e para os tempos de hoje”. Este movimento pretende renovar a Igreja, através

de uma Iniciação Cristã num tempo em que o conceito de aldeia global se generaliza, recuperando e reatualizando uma estética radicada nas decisões do II Concílio de Niceia em 787.

Conclusão

O entendimento da igreja como lugar do sublime e do excepcional na condição humana, entendida tanto como palavra tanto como imagem, está expresso nas palavras de João Marcos quando afirma que “tudo surgiu pela via estética (...) Sempre gostei do que é bonito... toda a gente gosta (...) Na minha terra, numa aldeia pobre, o que há de bonito e de diferente? A Igreja, com imagens dos santos, as talhas douradas, os cânticos” (apud *A Voz da Verdade*, 2014).

No âmbito de uma cultura ocidental, de matriz eminentemente cristã, herdeira e integradora de tradições culturais anteriores, os retábulos de João Marcos são fé celebrada, catequese pintada e vida manifestada, com uma evidente dimensão simbólica, dramática e doxológica. São expressão de uma estética cristã atual em que a Beleza é sinónimo de Glória divina, esplendor do encontro da Verdade e do Bem, e em que a subjetividade do artista está aberta para a comunidade que serve, oferecendo aos seus olhos uma expressão do mistério escutado e celebrado.

Referências

- A Voz da Verdade* (2014) “D. João Marcos nomeado Bispo Coadjuutor de Beja: ‘É sempre Ele o artista.’” [em linha] jornal, Patriarcado de Lisboa. [Consult. 2015-12-12] Disponível em <http://www.vozdaverdade.org/mobile/link1.php?id=4249>
- Blanchy, L. (2004). *Les Expositions d'art contemporain dans les lieux de culte*. Grignan: Les Éditions Cumplicités.
- Figueiredo, Pe. Ricardo (Ed.) (2015) D. João Marcos: Imagens da fé, percursos iconográficos, teológicos e pastorais, Lisboa: Paulus.
- João Marcos, E. N. (1993). *O Retábulo da Igreja do Seminário de Penafirme*. Pró-Manuscrito.
- Marcos, D. J. (2015). “As Artes ao Serviço da Liturgia.” *41º Encontro Nacional de Pastoral Litúrgica*. Fátima: Boletim da Pastoral Litúrgica.
- Marcos, D. J. (2015, 26 de Fevereiro). *A Palavra e o Pão*. [Consult. 2015-11-29], de Diocese de Beja: <http://www.diocese-beja.pt/site/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=1382>
- Marcos, D. J. (março de 2005). “A Estética na Celebração da Eucarística”. *Novellae Olivarum, O Ano da Eucaristia*, IV, nº 30, pp. 21-38.
- Menéres, C. (2000). “Artes Plásticas de Temática Religiosa”. In M. B. Cruz, & N. Guedes, *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal* (pp. 43-72). Porto: Universidade Católica Editora.
- Pereira, J. C. (2000). “O Movimento de Renovação da Arte Religiosa”. *Arte e Teoria* nº 1, pp. 111-131.
- Pousseur, R. (1999). *Les Églises seront-elles des musées*. Paris: Les Édition de l'Atelier.
- Silva, J. A. (2001). “Pintura.” In C. Azevedo, *Dicionário da História Religiosa de Portugal*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.

O diálogo nas imagens de Ayrson Heráclito

The dialogue at Ayrson Heráclito's images

GUILHERME MARCONDES TOSETTO*

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

*Brasil, Fotógrafo. Estudante do Doutorado em Belas-Artes, Arte Multimédia, Fotografia. Bacharelado em Comunicação Social pela Universidade de Londrina (UEL), Pós-Graduação em Fotografia pela UEL e Mestrado em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 1249-058 Lisboa Portugal. E-mail: guilhermetosetto@gmail.com

Resumo: Este artigo faz uma reflexão sobre o trabalho do artista plástico Ayrson Heráclito exibido em 2015 na exposição do prêmio Novo Banco Photo, em Lisboa. Ao fazer uso da fotografia e do vídeo para apresentar visualmente a relação de dois continentes com a questão histórica da escravidão, o artista estabelece um diálogo em diferentes níveis, entre mídias e culturas. Busca-se pensar o conceito de diálogo nesta obra a partir das proposições do pensador russo Mikhail Bakhtin.

Palavras chave: diálogo/multimídia/imagens.

Abstract: *This article reflects on the artist Ayrson Heráclito's work displayed in 2015 at the exhibition of the Novo Banco Photo award in Lisbon. Using photography and video he visually present the relationship of two continents with the historical question of slavery, the artist also establishes a dialogue at different levels between medias and cultures. The concept of dialogue described by Mikhail Bakhtin is recovered to think this work.*

Keywords: *dialogue / multimedia / images.*

Introdução

A problemática da escravidão que envolve diretamente Brasil e África, e que deixou profundas marcas sociais em ambos os continentes, já serviu de tema para diversas obras de arte ao longo da história, e volta à tona no trabalho de Ayrson Heráclito, finalista do prêmio Novo Banco Photo 2015, em Portugal. O artista plástico baiano revisita e atualiza o diálogo entre os dois continentes a partir de suas relações com o tráfico de escravos. Além da temática, o interessante no trabalho é que a noção de diálogo aparece tanto nos vídeos que mostram performances similares realizadas em dois locais diferentes, como nas fotografias expostas em dípticos e também na montagem da exposição: Brasil e África foram posicionados em paredes opostas, em uma das salas do Museu Coleção Berardo, em Lisboa.

Quando as pensei, as performances, perguntava-me como poderia retomar criticamente o passado colonial e o escravismo para refletir sobre as condições históricas e sociais do presente nas duas margens atlânticas, ou seja, quais as consequências duradouras da colonização e do escravismo para a África e para o Brasil. Esse questionamento que eu me fazia tinha, no entanto, de ser proposto e efetuado por meio de linguagens artísticas, como a performance, a linguagem fílmica e a fotografia. (Novo Banco Photo 2015:60)

A partir de um questionamento histórico-social, o autor assume a necessidade de transformá-lo em performances e conteúdos visuais que refletissem as relações entre as duas margens do atlântico, envolvidas profundamente com as questões coloniais e escravismo. Mais do que uma simples ligação ou analogia, Heráclito mostra com suas performances que ainda há uma herança social, de certo modo negativa, presente nesses dois continentes e que deve ser sacudida, revelada e discutida, para que não fique escondida nas entrelinhas da história.

1. Exposição

A montagem do trabalho consiste em dois vídeos projetados simultaneamente em paredes opostas, onde são apresentadas as performances em grandes telas que tomam conta do espaço expositivo, ao lado um díptico com fotografias feitas durante a realização da performance. Uma das ações acontece na Bahia, e a outra na costa do Senegal. Cada uma apresenta um ‘sacudimento’, espécie de exorcismo de espíritos para o povo de santo da Bahia. No Brasil o local escolhido para o trabalho foi a Casa da Torre, edifício em ruínas que pertenceu a uma família escravocrata no nordeste do Brasil. Ali três homens usam ramos de folhas para bater nas antigas paredes do local, o som que embala a exposição é dos ruídos destes sacudimentos, dos ramos batendo nas estruturas de pedra escura das ruínas.



Figura 1 · Ayrson Heráclito, *O Sacudimento da Casa da Torre: Díptico I*, 2015. Fonte: Novo Banco Photo 2015.

Figura 2 · Ayrson Heráclito, *O Sacudimento da Maison des Enclaves em Gorée: Díptico I*, 2015. Fonte: Novo Banco Photo 2015.

Figura 3 · Vista de uma das paredes da exposição de Ayrson Heráclito. Fonte: Novo Banco Photo 2015.

Do outro lado do Atlântico a mesma performance foi filmada na Maison des Enclaves na ilha de Goreé, na costa do Senegal, um dos maiores centros de comércio de escravos do continente africano no passado. Da mesma forma três homens percorrem cada cômodo e cada parede batendo com ramos nas janelas e batentes de portas. Ao final da ação as plantas são trituradas com as mãos por dois homens e jogadas no mar.

O trabalho, portanto, coloca frente a frente um mesmo ritual que parece querer limpar as impurezas históricas daqueles locais, edifícios que testemunham a escravidão que deixou marcas profundas nas duas populações, ou ainda espantar os espíritos que ali ainda rondam mesmo depois de séculos inabitados. O diálogo entre as imagens destes rituais também é marcado pelo sincronismo das ações no vídeo e nas tomadas quase semelhantes: começam com um close em árvores típicas dos dois continentes e terminam com o descarte das plantas, posicionando a natureza como catalizadora desta ação, ao mesmo tempo artística e histórica.

a montagem dos vídeos e das fotos em espelho é metáfora das margens atlânticas, que se elucidam pelo fulgor do sacudimento, que, pelo calor, pelo faiscar das folhas, fulgura pontos da história, permitindo a superação do seu legado. (Novo Banco Photo 2015: 68)

Ao lado de cada projeção há um díptico impresso em grande formato, são imagens que estão no vídeo e que ganham uma outra dramaticidade ao figurarem em um novo suporte. A vizinhança dessas imagens no espaço expositivo confunde o espectador e não há como distinguir quem veio antes, se as fotografias ou o vídeo. Assim como não é possível, e de certo modo não é preciso, distinguir qual das performances foi realizada primeiro pelo artista, se no Brasil ou no Senegal.

3. Diálogo

Para o pensador russo Mikhail Bakhtin, dois enunciados confrontados, mesmo que toquem levemente o mesmo tema ou ideia entram inevitavelmente em relações dialógicas entre si, “eles se tocam no território do tema comum, do pensamento comum” (Bakhtin, 1992:320).

No trabalho de Ayrson Heráclito o tema comum de partida é a escravidão, o que coloca as imagens feitas em cada continente em relações dialógicas. Através das escolhas estéticas, reveladas na montagem da obra, estabelece-se um diálogo entre as próprias mídias, no caso o vídeo e a fotografia. O território comum

passa então a compreender tanto a temática quanto a linguagem artística.

Bakhtin não menciona em seus principais textos a fotografia, tampouco outros tipos de imagem técnica quando desenvolveu suas ideias em meados do século XX, mas fez importantes observações sobre a obra de arte, o papel do autor e as relações dialógicas entre textos como forma de conhecimento. O diálogo e seus variados processos são elementos centrais em toda a obra de Bakhtin.

A partir do momento em que consideram-se as imagens do trabalho de Ayrson como textos, isto é, 'um conjunto coerente de signos' — neste caso obras visuais com características multimídias — pode-se tentar compreendê-las por meio do conceito de dialogia. Dentro dessa perspectiva, é a partir do diálogo que podemos revelar identidades inerentes a cada texto cultural, e "é na relação com a alteridade que os indivíduos se constituem, em um processo que não surge de suas próprias consciências, mas de relações sócio-historicamente situadas" (Magalhães & Oliveira, 2011:105).

No trabalho de Ayrson Heráclito, tendo estabelecido um movimento de diálogo entre estes <textos>, é possível apontar onde eles se afastam ou se aproximam, tanto na execução das performances quanto nas imagens que elas resultam.

No início do vídeo há uma tomada em close de árvores típicas de cada continente: no Brasil, uma gameleira ou figueira-brava, em Gorée, um baobá ou imbondeiro, diferentes, mas sagradas e com significado específico para o povo de santo. Outro momento de diferenciação são os lugares definidos para a realização da performance — dois edifícios com finalidades distintas, um de partida dos escravos e outro de recepção destas pessoas, mas que compartilham de um mesmo período cronológico da história. A participação do artista em ambas as ações, acompanhado de dois homens negros vestidos de branco, e o próprio ritual de sacudimento, se apresentam como o ápice da obra e promovem o estreitamento dessas duas margens.

No primeiro momento, identificamos o diálogo por meio da montagem visual criada pelo artista utilizando vídeo e foto como suportes da obra. As imagens não são idênticas, como descrito, mas a própria linguagem de cada mídia estabelece o diálogo entre duas partes. Para Bakhtin não existe relações dialógicas entre objetos, por isso, é necessário entendermos estes suportes midiáticos como linguagem e não como simples superfícies físicas de criação, como telas em branco.

Em um segundo momento, a partir da apresentação imagética oriunda das escolhas estéticas da obra, é que estabelece-se um diálogo mais aprofundado, e de certo modo simbólico, em torno da temática principal: a escravidão.

as casas em que fiz as minhas performances são ambas casas em que os seres humanos perdem a sua humanidade por violência de vária natureza, física, sobretudo, mas também simbólica. Isso, sem sombra de dúvida, une-as. (Novo Banco Photo: 67)

Ayrson Heráclito, ao revelar sua intenção de unir duas partes utilizando a arte e todas as escolhas que envolvem este tipo de trabalho (técnica e linguagem), assume sua busca criativa dentro de um tema, que, pelo distanciamento histórico, poderia ser considerado esgotado.

Nesse sentido, o artista constrói um diálogo visual complexo e se afasta do que Bakhtin considera como um dos problemas das relações dialógicas. Para o autor, essas relações devem ser profundamente originais e não podem reduzir-se a relações lógicas (1992:330)

É justamente na originalidade que se posiciona o trabalho aqui descrito, ao propor um diálogo a partir de uma temática assentado na linguagem das mídias. Uma obra que coloca o espectador, ou entendedor na definição de Bakhtin, como participante do diálogo. Uma terceira parte que não fica alheia, pois tem função interpretativa, um tipo de destinatário que absorve o conteúdo e busca compreendê-lo. “A própria compreensão integra o sistema dialógico como elemento dialógico e de certo modo lhe modifica o sentido total” (Bakhtin, 1992: 332).

O significado desta obra reside no entendimento dos espectadores em revistar a herança histórica da escravidão. Mesmo que não se conheça previamente o ritual afro-brasileiro que embala a performance, é possível visualizar o diálogo entre dois continentes através das mídias que constituem a obra. Assim, aproxima-se e atinge-se o cerne da questão social abordada no trabalho pelo artista.

O que exige o imediato sacudimento da Casa da Torre e da Maison des Esclaves é a persistência histórica da desigualdade, que vitima incontáveis homens na Bahia e na África nos dias de hoje (Novo Banco Photo 2015:55)

O diálogo nesta obra de Ayrson Heráclito aproxima duas margens, Brasil e África, que compartilham história e cultura, e extrapola a temática da escravidão ao propor como forma visual a interlocução entre mídias, linguagens e culturas.

Referências

- Bakhtin, M. (1992) *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (1987) *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Magalhães, M. C. C.; Oliveira, (2011) “W.Vygotsky e Bakhtin/Volochinov: dialogia e alteridade” *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n.5, p.103-115, 1º semestre.
- Novo Banco Photo 2015* (2015). Lisboa: Museu Coleção Berardo. Catálogo.

Narrativas Ficcionalis de Tunga

Ficcional Narratives of Tunga

MARTA MARTINS*

Artigo completo submetido a 21 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista Visual. Licenciatura em Educação Artística. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Poéticas Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado em Teoria Literária. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais. Avenida Madre Benvenuta, 2007 – Itacorubi, Florianópolis – SC, CEP-88035-001 Brasil. E-mail: martamartins07@outlook.com

Resumo: Temos aqui por objeto de estudo a obra “Teresa” de Tunga. Nela as combinações do legível e do visível derivam de uma estética barroca onde o excesso rasga os limites artísticos: da escultura à instalação, do desenho à performance, do vídeo à textos, de manifestações cênicas até experiências plástico-sonoras. Sua obra trata de ir ao encontro de uma poética onde a aglomeração se impõe como uma fâsca provocadora visando a manifestação de uma complexidade formal e conceitual, fazendo parte de uma constelação estética que configura um espaço onde é possível pensar um conceito ampliado de arte.

Palavras chave: arte brasileira / arte contemporânea / barroco / experiência.

Abstract: *As an object of study here, we have “Teresa” a work of art created by Tunga. readable and visible elements derive from a baroque aesthetic where excess tear the artistic boundaries: from sculpture to installation, design to performance, video to text, scenic manifestations to sound plastic-experiences, is work comes to meet a poetic where the agglomeration is imposed as a provocative spark. Art work of formal and conceptual complexity, as part of an aesthetic constellation that sets up a space of an expanded concept of art.*

Keywords: *brazilian art / contemporary art / baroque / experience.*

Introdução

A obra do artista visual Tunga se caracteriza por um sentido de movimento e de circularidade. Obra que não se encerra, mas que é aberta à criação auto-remissiva e ao retrospecto, e que é capaz de gerar um mecanismo onde os elementos físicos e temáticos retornam ao longo do tempo, como num movimento em espiral. A espiral é uma forma sem começo nem fim, formada de uma linha em movimento que, dependendo do ponto de vista, marca um subir ou descer, que sugere um retorno ou um avanço. A cada vez que uma memória, um pensamento, um gesto ou conceito voltam, eles trazem em si um descolamento que antes agregava um signo e um significante. Com isso, rompe-se um sentido único ou uma verdade inequívoca. Por isso, na obra do artista, os elementos que retornam, inviabilizam uma leitura fechada e produzem constantemente, novos sentidos e interpretações.

1. Narrativas ficcionais de Tunga

As (re) interpretações dentro e fora da obra do artista Tunga são possíveis num contexto de arte no qual a verdade das imagens não se encontra mais aderida a uma pedagogia do mundo. O colapso do paradigma que unia sujeito/objeto como sistema básico da produção de conhecimento manifesta-se mais visivelmente, no saber europeu, ao final do século XX e lançou novas premissas nos conhecimentos filosófico, artístico e psicanalítico que se tornaram as bases conceituais com as quais a estética da modernidade operaria. Nesse sentido, a experiência moderna se efetiva na medida em que se encontra com um sujeito esvaído da segurança e da previsibilidade do mundo ao enfrentar-se com um esvaziamento da experiência por meio do “monstruoso desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao homem” (Benjamin:1985. 15).

Teresa que é uma obra em formato de instauração, realizada sucessivamente no Rio de Janeiro, em Los Angeles, Buenos Aires, e São Paulo, quando integrou a instalação *Resgate*, elaborada para a inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, em abril de 2001.

O lado performático da instauração *Teresa* teve a duração de um dia, e contou com 110 participantes. Tunga prefere usar o termo instauração para denominar algo que, na prática, excede tanto a noção de instalação quanto a de performance. Talvez uma de suas ambições seja encontrar um conceito mais efetivo ou de precisão, capaz de aglomerar, de uma só vez, a fugacidade do acontecimento proposto pela sua obra, bem como a permanência do que sobra desta situação passageira. Além disso, todo o evento de *Teresa* persegue a idéia da possível aquisição da liberdade. Na gíria dos marginais, uma “Teresa” é uma



Figura 1 · Tunga. Cena de Resgate. (Teresas) SP, CCBB, 2001. Fonte própria.

corda confeccionada com tecidos rasgados, sobras de lençóis, blusas e cobertores, que vão sendo atados por nós, para serem usados nas fugas dos detentos.

Em um belo texto, que consta de um catálogo de Tunga para esta mesma ins-tauração, encontramos uma interlocução do artista com seu pai, o escritor Gerardo Mello Mourão. Realizando uma operação retrospectiva ao período dos místicos espanhóis, esse pequeno texto do poeta, nos elucida a razão do uso na gíria carce-rária, do nome Teresa para designar as cordas que são feitas pelos presos com os lençóis ou trapos disponíveis nas celas, com o propósito de auxiliá-los no escape:

TERESA

Na gíria de nossas grandes cidades da América Latina chama-se “Teresa” a uma cor-da formada por lençóis torcidos, amarrados para o necessário comprimento, pendu-rada da janela presidiária, por onde os prisioneiros descem para a perigosa liberdade. A “Teresa”, da gíria do Rio e do “lunfardo” de Buenos Aires, tem uma tradição de 500 anos e a mais nobre das origens na história da literatura e da mística religiosas do sécu-lo XVI. Naquele tempo a grande Santa Teresa e S. João da Cruz eram perseguidos pelos poderosos mosteiros dos carmelitas que não queriam as reformas ascéticas adotadas por aqueles dois santos. João da Cruz foi encarcerado pelos frades numa cela de cerca de dez pés de comprimento por seis de largura—cerca de 3m.X1,80—da qual era retira-do todas as noites para sessões de tortura física. Depois de meses, teve uma visão, em que uma imagem luminosa lhe transmitia instruções de santa Teresa: rasgasse os dois



Figura 2 · Tunga. Cena de Teresa. SP: CCBB, 2001. Fonte própria.

velhos cobertores que lhe serviam de cama, enrolasse as tiras como uma corda e saltasse pelas grades do cárcere. Pendurado na corda, o santo prisioneiro escorregou até o pé do muro da prisão. Tombou sobre montes de resto de cozinha, de onde um cachorro saiu correndo na noite escura. O frade o acompanhou. O cachorro pulou o muro. Ele também. Caiu num pátio, onde ouviu vozes de mulher. Era o pátio do convento de Santa Teresa, que o chamava para escondê-lo. Desde então correu a notícia pela cidade: João da Cruz escapara com a ajuda de uma Teresa, e os presos de toda a Espanha, quando faziam uma corda de lençóis para escapar ao cárcere, invocavam o nome de Santa Teresa e chamavam carinhosa e respeitosamente a corda de “Teresa”. O nome passou da Espanha para a América Latina, nunca uma giria teve origem mais nobre. Teresa, doutora da Igreja e reformadora das Carmelitas é a mais importante escritora de língua espanhola. E João da Cruz é o poeta dos mais apaixonados cânticos eróticos da lírica espanhola e da literatura universal de todos os tempos. Seus poemas reunidos com o título de “La Noche Oscura” foram feitos no cárcere. Compunha e decorava uma quadra cada noite, pois não tinha como escrever. Numa das mais belas quadras — ele fala sempre no feminino, porque é sua alma quem fala — está a evocação da noite da fuga pendurado em sua “Teresa” — salí sin ser notada. Outros santos também fugiram com a ajuda de uma “Teresa”, como São Geraldo Majella, em sua cidade dos Apeninos, que escapou para refugiar-se num mosteiro. “Buttósi per la finestra” — mandou-se pela janela — diz uma parenta sua em depoimento de cartório. (Mourão: 2001)

Gerardo Mourão capta o quanto esta instauração reflete a energia caótica das grandes metrópoles da América Latina. Em uma versão que antecedeu em dois anos as apresentações feitas em São Paulo e em Brasília, *Teresa* fez parte de uma exposição no Centro Cultural La Recoleta de Buenos Aires, em 1999. A esperança de liberdade que *Teresa* aborda, foi lida pela curadora da exibição do trabalho

de Tunga em La Recoleta, Mercedes Casaniegra, como uma inserção imaginária em circuitos ideológicos e sociais já existentes na realidade de nossos países:

Tunga proviene de Brasil, um país donde el porcentaje de exclusión social es muy alto y donde ésta es una realidad que no se soslaya. La Argentina, actual anfitrión de esta performance, es un país donde la justicia está puesta en cuestión. Y por último el sistema económico que ha triunfado y que da forma a la vida contemporánea en el mundo globalizado tiene como contracara la marginalidad. La obra es porosa de esta realidad: sale de ella para volver a ella. Ética y estética se aproximan. La ética puede llegar a experimentarse como estética. (Casaniegra:1999)

A ênfase na inflexão material com a qual o artista opera aproximações de coisas de natureza aparentemente díspares entre si, leva a curadora a uma leitura onde a energia do barroco é colocada em oposição às limitações fixas.

Nessa obra Tunga opera numa confluência de tradição discursiva, que é, ao mesmo tempo, hermética e cristã, e tal ambivalência, acaba por gerar uma espécie de leitura difusa de sua obra. Por esse motivo, os aparentes elementos de natureza “hermética” ou ainda, “os outros simbolismos”, com os quais a crítica identifica uma marca de extensão temporal na polivalência destas obras, possuem também, uma inscrição ligada a temas da cristandade, nem sempre facilmente identificável no contexto, em grande parte, laico da arte contemporânea.

Santa Teresa desenvolveu uma mística erótica emanada a partir de seu corpo, como experiência subjetiva na qual subjaz, no calor da metáfora, a linguagem como propiciadora do arrebatamento dos sentidos. E isto coloca em discussão, um veemente problema sobre a questão do corpo como instrumento mediador das potências da alma, e capaz de determinar, a uma só vez, o desejo e o abandono.

Esta experiência está associada na obra, a um dionisíaco estado febril que ela provoca, diante do sentimento de uma possível fuga libertadora que se aproxima. Sentimento, que opera tanto individualmente, quanto na ordem coletiva das pessoas que vão se encontrando ao acaso, durante as longas horas do evento. Esta situação acaba por formar uma espécie de complô de uma utópica e variada apreensão do conceito de liberdade, ou uma aleatória ordenação comunitária, efêmera, impermanente, onde a heterogeneidade de todos, por breves instantes, trança e evoca, a partir de variados destinos, um sentido comum.

Há também uma remissão concreta à tranças, outro elemento emblemático da poética de Tunga, e pela qual o artista forja certos grupamentos temporários ou efêmeros, que se baseiam em três elementos. Vale lembrar, também, que os três elementos trançados são cobertas de presídio, o que, por extensão remete a uma frágil esperança de fuga. No entanto, esta esperança coloca em comunhão tanto os *performers* quanto o público, gerando um envolvimento cênico que é comum

a todos, já que a ação se desenrola no espaço inteiro da mostra, sem limites que determinem o campo próprio da representação e o espaço de apreciação. Por esse motivo, *Teresa* provoca uma série de fortes reações em cadeia, em cada lugar na qual é configurada, e, no caso da experiência de Tunga em Buenos Aires, o fato de que uma grande parte dos participantes fossem meninos de rua, ou pessoas oriundas de favelas, gerou uma tensão, e até mesmo um clima de provocação mútua entre as comunidades diferentes que formavam, então, uma espécie de trança social, que é interessante para o artista na medida em que conforme declara:

Isso me permite observar como as pessoas se manifestam diferentemente participando do mesmo evento. Se faço a proposição na Argentina, na Alemanha ou no Brasil, a reação, não só do público, mas das pessoas que participam, é extremamente diversa; e você quase pode medir uma série de outros elementos que estão embutidos nessa obra e começam a aparecer, vindos à luz, a partir daí. Isso é só um dado mais curioso, uma espécie de termômetro para a liberação de grupos culturais. (Tunga, 2001)

A obra de Tunga formula, por sua vez, uma identificação revisitada, com a confluência entre a teoria e a prática da invenção do barroco, como próprio de parte da tradição vanguardista. Tunga retoma este aspecto da vanguarda, que já devidamente incorporado à sua gramática como um elemento a mais da tradição da arte a ser discutido, para novamente obter potência e gerar sentido à construção estética. A constituição de *Resgate* trata de operar uma provocação simultânea dos sentidos, onde a heterogeneidade pautada por excesso e radicalidade, deflagra uma irrupção sensorial (Figura 1, Figura 2). Esta irrupção estaria implicada na descoberta dos elementos, e da velocidade das ações, que, articuladas entre si, propõem surpresas e acasos a cada momento.

Em última análise, a obra de Tunga trata, voluntariamente, de ir ao encontro de uma poética onde a aglomeração se impõe como uma faísca provocadora, e onde a estética barroca é posta em articulação, visando o manifestar da complexidade formal e conceitual de sua arte.

Referências

- Benjamin, Walter (1985) *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol. I. SP: Brasiliense.
- Casaniegra, Mercedes (1999) "Tunga em Buenos Aires." Buenos Aires: Centro Cultural la Recoleta.
- Martins, Marta (2013) *Narrativas ficcionais de Tunga*. RJ: Apicuri.
- Mourão, Gerardo Mello (2001) "Teresa". In: *Assalto*. Catálogo da exposição. Brasília: Centro Cultural do Banco do Brasil.
- Tunga (2001) *Metro: a metrópole em você*. SP: CCBB. Entrevista a Luis Camillo Osório. In: *Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil.

Apropriação e ironia na instalação 'Vestidas de branco' de Nelson Leirner

*Appropriation and irony in installation
'White Dressed' of Nelson Leirner*

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

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

*Brasil, curadora, crítica de arte, artista Visual. Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Licenciatura em Artes Visuais, UNESP. Mestrado em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutorado em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Departamento de Teoria da Arte e Música. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória, ES. CEP 29075-910, Brasil. E-mail: dtam.ufes@gmail.com

Resumo: Ao instigar o júri formado por reconhecidos críticos a esclarecerem os critérios adotados para aceitarem o porco empalhado enviado por ele ao IV Salão de Arte Contemporânea de Brasília (DF), em 1967, o paulista Nelson Leirner tornou-se conhecido pela irreverência e senso crítico. Dialogando com o conceito de ready-made e de objet-trouvé, passaria a se apropriar de objetos banais industrializados, em gesso ou plástico, adquiridos no comércio popular, formatando inusitados trabalhos com os quais ironiza a exploração da fé, a alienação do futebol, as mazelas políticas e a espetacularização dos ritos sociais, como ocorre na instalação: "Vestidas de branco", na qual articulou uma narrativa paródica sobre um casamento de faz-de-conta, objeto principal deste texto.

Palavras chave: Apropriação / paródia / Imagens ready-made / Nelson Leirner.

Abstract: *By instigating the jury of critics recognized to clarify the criteria adopted to accept the pork sent by him to the IV Hall of Contemporary Art of Brasília (DF), in 1967, the paulista Nelson Leirner became known for irreverence and critical thinking. Dialoguing with the concept of ready-made and objet-trouvé, would take ownership of industrialized banal objects, plaster or plastic, acquired the popular trade, formatting unusual works with which mocks the exploration of faith, alienation of football, political ills and turn on show the social rituals, as occurs in installation: "Dressed in white," in which articulates a parodic narrative about a wedding make-account, the main object of this text.*

Keywords: *Appropriation / parody / ready-made images / Nelson Leirner.*

Introdução

O artista e professor Nelson Leirner (nascido em São Paulo em 1932, desde a década de 1990 reside e trabalha no Rio de Janeiro), foi enviado pela família aos Estados Unidos para cursar engenharia têxtil, mas logo desistiu do curso para investir na carreira artística. Desde os anos de 1960, engendra processos expressivos inusitados recorrendo a variados suportes, processos e temas, e apropriar-se de ampla gama de objetos e materiais: ordinários e sofisticados, congruentes e dissonantes. Criaria, ainda, subsequentemente, instalações bem humoradas, que parodiam os ritos sociais, as aspirações humanas, o capitalismo, a idolatria aos ícones da música pop, a exploração da fé, a alienação do futebol, o fetiche pelo colecionismo, o sistema artístico e as estratégias do mercado de arte, angariando notoriedade pela maneira transgressiva, irreverente e crítica de criar, expor e comercializar suas obras.

Respaldando-se no cinismo duchampeano, Leirner organizou em São Paulo mostras em que vendeu os trabalhos a preço de custo, conforme planilha de gastos exibida. Pelo boletim *Rex Time*, anunciou que o público poderia levar gratuitamente as obras expostas na Exposição *Não Exposição* (1967), que marcou o encerramento das atividades da *Rex Gallery & Sons*, criada e gerida pelos integrantes do *Grupo Rex*, cooperativa de artistas da qual ele fazia parte. A multidão que acorreu ao local encontrou os trabalhos chumbados nas paredes da galeria, mas em poucos minutos arrancou todas as obras a golpes de machado, martelo e serrote, destruindo inteiramente o espaço expositivo. Ao término desse inusitado happening o público tentaria vender as obras angariadas na porta da galeria.

O objetivo deste texto é discorrer sobre narrativa irônica articulada em *Vestidas de branco*, instalação que Leirner apresentou no Museu Vale no Espírito Santo (2008), mas se retrocede à década de 1960, para situar a origem do viés crítico e a irreverência do artista, quando enviou inusitada proposta ao IV Salão de Brasília. Salvaguardadas as devidas especificidades temáticas, materiais e poéticas, podem ser entendidas como divisores de águas da ousadia e do processo criativo do artista.

Da apropriação irônica de objetos e imagens à criação de instalações heteróclitas e paradoxais

Se antes de enviar *Porco com presunto* ao IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Brasília (dezembro 1967/fevereiro 1968) (Figura 1) Leirner já era artista reconhecido, a inusitada e irreverente proposta, e o posicionamento crítico que ao questionar a comissão de seleção, tornaram-no um dos principais representantes da vanguarda no país.

Os ilustres críticos: Mario Pedrosa, Frederico Morais, Mário Barata, Clarival do Prado Valadares e Walter Zanini, após discussões e embates decidiram acatar a insólita e desafiadora proposta enviada ao Salão: um avantajado suíno empalhado com um presunto amarrado ao pescoço, dentro de engradado de madeira.

O aval concedido à proposta enviada ao Salão de Brasília, não foi motivo de regozijo do artista, mas pretexto para desafiar o poder legitimador e judicativo da crítica. Em carta aberta enviada ao *Jornal da Tarde: Qual o critério?* (1967) Leirner solicitava esclarecimentos ao júri sobre os critérios adotados para avaliar o porco como obra de arte. Ressaltava na carta não ser ele sequer o autor da proposta, pois adquiriu o animal de um conhecido taxidermista da capital paulista, sendo que sua ação resumiu-se à apropriação e deslocamento do porco para outro contexto.

Questionar o aceite de seu próprio trabalho no Salão era fato inédito e correspondia a ironizar o caráter legitimador e judicativo do discurso da crítica, mas também o modelo conservador das instituições culturais e os regulamentos dos eventos oficiais de arte e suas propostas anacrônicas, em assimetria com o processo de desmaterialização e os novos paradigmas artísticos.

Surpresos com o ineditismo da indagação, os membros do júri não ocultariam o constrangimento. Clarival do Prado Valladares não se pronunciou sobre a provocação do artista, e os demais membros da comissão encarregaram o presidente Mario Pedrosa, de responder à aporia estética formulada por Nelson Leirner. Walter Zanini por sua vez, parecia não endossar a resposta didática que o colega enviou à imprensa, ao enviar carta ao artista se dispondo a prestar-lhe os devidos esclarecimentos.

O encerramento do Salão não arrefeceu o debate, pois ao constatar que o porco foi-lhe devolvido sem o presunto, o artista reforçaria a carga, indagando sobre o paradeiro da peça que integrava o trabalho enviado. A continuidade da provocação transformou-se em uma espécie de desdobramento do trabalho, que Leirner denominou de *Happening da crítica*. Instaurava assim um debate sem precedentes na história da arte brasileira, que se arrastou por vários meses, mobilizando a imprensa e outros membros da crítica de arte atuantes no eixo Rio/São Paulo, que formularam diferentes opiniões sobre a proposta do artista e sobre problemas da estética.

O artista iria ampliar e diversificar nas décadas seguintes o leque de proposições, formalizando insólitas propostas em que mesclava ou hibridizava exercícios gráficos, pintura, colagem e decalques e figurinhas autocolantes sobre sequências de cartões-postais. Dialogou e interferiu sobre reproduções de obras de alguns ícones da pintura universal e sobre mapas, com o propósito de



Figura 1 · Nelson Leirner, *O Porco*, 1965. Porco empalhado e madeira. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Catálogo da Exposição: *Vestidas de branco*, Museu Vale, 2008.

Figura 2 · Nelson Leirner, *Maracanã*, 2003. Gesso, plástico, vidro, metal e tecido, 97x179x66 cm. <http://artblart.com/tag/nelson-leirner-maracana/acesso> em 23/12/2015.

Figura 3 · Nelson Leirner, *O Casamento*, 2008 (Instalação: *Vestidas de branco*, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2008), gesso, plástico, borracha, manequins, tecido. Fotografia Sergio Araújo, cedida Museu Vale.



Figura 4 · Nelson Leirner, *Sem Bolo não há casamento*, 2008 (Instalação: *Vestidas de branco*, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2008), gesso, madeira, porcelana, tecido. Fotografia Sergio Araújo, cedida Museu Vale.

Figura 5 · Nelson Leirner, *Maternidade*, 2008 (Instalação: *Vestidas de branco*, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2008), gesso, plástico, tecido, pelúcia. Fotografia Sergio Araújo, cedida Museu Vale.

modificar a divisão geográfica do mundo ou criticar a exploração e a dominação do poder econômico dos países ricos sobre os mais pobres. Na década de 1990 o artista passaria a criar inusitadas instalações reunindo verdadeiros pastiches de objetos industriais produzidos em série, com os quais pleiteia ironizar fatos sociais e recuperar o sentido crítico da arte. Recria, amplia e recodifica alguns desses objetos, e se apropria de imagens banais de santos católicos, entidades do candomblé e macumba, personalidades do folclore, bichos, brinquedos e heróis infantis, moldados em gesso, plástico ou borracha, atribuindo-lhes novos significados ao alocá-los em contextos paradoxais e bem humorados (Figura 2).

Ao visitar o Museu Vale, em Vila Velha (ES), 2007, para conhecer o espaço onde realizaria uma mostra retrospectiva de suas obras, Nelson Leirner encontrou vários casais de noivos paramentados com as vestes nupciais, realizando sessões fotográficas nos jardins da instituição, para os tradicionais álbuns de casamento.

Observador atento do comportamento humano e da realidade que o cerca, o artista iria afirmar que aquelas cenas insólitas dos casais transitando de um lado para o outro, sob um sol abrasador, em que os noivos tentavam ajudar as companheiras a suspenderem os véus para acompanharem o fotógrafo a encontrar o melhor ângulo para bater as fotos, não lhe saíam mais da memória. Nelson Leirner comunicou, então, ao diretor do Museu que desista da retrospectiva por preferir criar uma proposta inédita, especificamente para aquele espaço.

Acatada a solicitação, meses depois o artista apresentava ali uma de suas mais grandiosas e emblemáticas instalações, que ocupou inteiramente o imenso galpão do Museu Vale. Denominada *Vestidas de Branco* (2008), versava sobre um hipotético casamento, cuja narrativa se desenrolava em doze situações ou cenas interligadas, repletas de humor e irreverência. Tinha início com a cerimônia nupcial, passava pela festa, a viagem do casal e a lua-de-mel no Caribe, ao consumismo desenfreado de bens de gosto duvidoso, e terminavam com o nascimento dos filhos na maternidade.

Abrindo a instalação, o casal de noivos aparecia em destaque posicionado em pé, de frente para a porta de entrada do Museu. Elegantemente paramentados exibem os trajes nupciais — ele um fraque preto e ela véu e grinalda imaculados —, o casal era representado por dois manequins de loja em escala humana. Mantinha uma distância de 15 metros da porta de entrada, e situava-se um de cada lado de uma passadeira vermelha sobre o piso, com cerca de dois metros de largura, estendida na área central de todo o espaço da primeira sala expositiva. Ladeando o tapete vermelho, o artista reuniu e enfileirou, sem hierarquia ou pretensão classificatória, uma massa compacta de convidados. Estes eram representados por centenas de estatuetas de gesso pintado, de variadas

dimensões: santos de culto católico, entidades do candomblé e macumba (imagens de iemanjá, personagens do folclore, índios, pretos velhos, pombas giras, exus), budas, cangaceiros, anões de jardim, miniaturas de esculturas clássicas. À frente do cortejo agrupou pequenos bichos de plástico e borracha. Enfileiras ou apinhadas essas imagens posicionavam-se de frente para os noivos, e de costas para o espectador que adentrasse o Museu. Este convidado especial encontraria os recém-casados, caminhando pelo tapete vermelho. Porém, ao se aproximar dos noivos o espectador confirmava o caráter paródico da cena, a burla irônica ou a blague do artista, ao constatar que em vez de rostos com traços humanos usavam máscaras de macacos, e o buquê da noiva em lugar de flores exibia pencas de bananas (Figura 3).

Atrás dos noivos, pelo vão que os separava, correspondente à largura da pasadeira vermelha, avistava-se na sala seguinte do Museu, o “bolo do casamento”: redondo, confeccionado em madeira pintada de branco — como o vestido da noiva-, e escalonado em camadas formando uma pirâmide truncada, como manda a tradição. Apoiado no centro de uma enorme mesa, o bolo era ladeado por uma centena de pratos de porcelana branca, em que seria servido aos convivas. Cada uma das camadas do bolo era contornada por imagens simbolizando distintas religiões ou crenças. No topo do bolo Leirner posicionava-se a imagem maior, representando Padre Cícero (milagreiro nordestino que brevemente será coroado santo brasileiro pelo Papa), rodeado por uma sequência de gessos pintados de Santa Rita de Cássia, considerada pelos crentes como a padroeira dos casos de difícil solução. As demais bordas do bolo foram preenchidas por pequenas estatuetas pintadas de branco ou preto, respectivamente marinheiros, bailarinas, pretos velhos e sacis-pererês.

A festa foi representada por estantes de ferro, similares às usadas nas orquestras como suporte das partituras musicais, mas no lugar destas o artista inseriu máscaras de borracha de macacos, representando os músicos que tocarão a balsa dos noivos.

Continuando esse jogo de faz-de-conta o artista representou a viagem de lua-de-mel por um automóvel preto, de madeira, que lembra um carro fúnebre (referência à efemeridade ou à morte dos matrimônios). Presas à traseira do carro dos noivos — confirmando que nem os elementos da cultura local escaparam à percepção e à ironia do artista — vão algumas painéis de barro (artefato símbolo do estado do Espírito Santo). A lua-de-mel ao Caribe termina com estandes destinados à venda de diferentes produtos de cores e gosto duvidoso para o deleite do casal.

Uma banca de revistas oferecia o jornal do não artista, com notícias fictícias

de casamento e outros casos irônicos. Por último, a maternidade com as camas hospitalares em que se deitam as mães macacas e o berçário com macaquinhos de pelúcia. Em um espaço destinado ao lazer da família, o artista utiliza-se de módulos de madeira de várias cores cobertos de brinquedos, além de se apropriar e deslocar para esse novo contexto de uma réplica de um berço, de madeira pintada de branco, similar ao reproduzido no *ready-made* assistido, *Apolinaire Enameled* (1916), de Marcel Duchamp.

Em *Vestidas de Branco* Leirner ultrapassava a referência, e através da apropriação de imagens de diferentes extratos e significados formalizou um “conhecimento patético, que ao contrário do conhecimento racional possibilita o acesso ao essencial, e tomando como referência as manifestações elementares da afetividade (...) atinge e formula a imagem da condição humana e suas tragédias” (Grenier, 2008: 15).

Conclusão

Dialogando com o conceito de *ready-made* e de *objet-trouvé* Leirner recolhe ou adquire uma gama diversificada de objetos industrializados e banais em lojas populares de bricabraque, bancas de revistas e no camelódromo do Rio de Janeiro. Destitui tais objetos de sua função original, ao reuni-los e comprimi-los em inusitadas cenas e cenários paródicos, confirmando que não visa formular nenhum tipo de hierarquia ou classificação, mas atribuindo-lhes novos significados em contextos irônicos que remetem a procissões, paradas militares, campos de futebol, combates...

Na instalação *Vestidas de branco* (Figura 1) formulou uma narrativa paródica propondo ao espectador refletir sobre questões que envolvem sua própria vivência ou existência: aspirações, hábitos, costumes, ritos, crenças. Realocando imagens e materiais de trabalhos anteriores formulou uma blague que pode ser entendida como estratégia cínica que remete à espetacularização e à ostentação das cerimônias matrimoniais contemporâneas. Assim, talvez se possa afirmar que, através dessa “potência patética”, Leirner formula uma “retórica artística que atua como uma força de interpelação e agente de desestabilização” de conceitos e valores sociais (Grenier, 2008: 22).

Referências

Grenier, Catherine (2008). *La revanche des émotions: essai sur l'art contemporain*. Paris: Seuil.
Leirner, Nelson (1967). “Qual o critério?”,

Jornal da Tarde (SP), 21 dez.
Leirner, Nelson (2008). *Vestidas de Branco/ Nelson Leirner* (Curadoria Moacir dos Anjos). Vila Velha (ES): Museu Vale.

Angie Bonino: Zoon politikón en Videoesfera

Angie Bonino: Zoon politikón in videosphere

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

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

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Facultad de Arte y Diseño, Laboratorio de Investigaciones y Aplicaciones de Semiótica Visual. Av. Universitaria, 1801. Lima, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: Para Angie Bonino, artista visual peruana de reconocimiento internacional, pionera del arte electrónico en el Perú de los 90, el video arte es un acontecimiento que implica al observador y lo hace participar en la construcción del mensaje. La ponencia se propone indagar cómo la artista aborda el video arte para hacer emerger en el observador la visión crítica propia de un Zoon politikón, con prácticas significantes del found footage y de la creación estética de realidades.

Palabras clave: Video arte / found footage / práctica significante / hibridez / intermedialidad.

Abstract: For Angie Bonino, Peruvian visual artist of international recognition, pioneer of electronic art in Peru in the 90s, video art is a happening which involves and engages the observer in the construction of the message. This paper proposes to investigate how the artist approaches video art. The paper proposes to investigate how the artist approaches the video art to bring out the critical sight of the observer, characteristic of a zoon politikón, with signifying practices found footage and creating aesthetic realities.

Keywords: Video art / found footage / signifying practice / hybridity / intermediality.

Introducción

Angie Bonino opta, desde los inicios de su carrera de artista visual con performances, intervenciones de espacios públicos e instalaciones, por una enunciación dialógica y participativa del mensaje (Fontanille, 2014). El público es invitado a ser parte de proceso de enunciación y que reflexione sobre las condiciones dramáticas de su contexto y sobre su propia instancia, como presencia y conocimiento de las mismas. Violencia, crisis, ejercicio desmesurado del poder, son algunos de los mecanismos que funcionan como principios fundacionales de una realidad que exige, tanto por parte de la artista como por parte del público, el esfuerzo de una atenta deconstrucción, acompañada de una interpretación crítica de los significados emergentes. Para la artista, este enfoque está sustentado en una exigencia documental en cuanto a los referentes y en la capacidad de proponer construcciones de sentido que reúnan los elementos dispares de lo cotidiano, haciendo de cada uno una prueba para una lectura interpretativa que relacione causas y efectos. La expresión artística es multidisciplinaria, caracterizada por la experimentación en y con espacios reales y virtuales, intervenidos en la línea del accionismo de Fluxus, Rebecca Horn, Lynn Hershman, Marina Abramovic para mencionar sólo algunos referentes.

Angie Bonino relaciona constantemente el video, la acción y el espacio, para crear las condiciones de reflexión y participación del observador quien recupera su identidad de Zoon politikón, transgrediendo las barreras de las rutinas de pensamiento generadas por la manipulación política y mediática. Para lograrlo, la artista prescinde de lo narrativo en el sentido convencional, rompe con la linealidad de la demostración y opta por la exploración de las posibilidades de la abstracción para lograr concretizaciones conceptuales de fácil comprensión, con códigos tanto locales como globales.

1. La aprehensión del significado

Aprender el significado (Blanco, 1989) en el microcontexto icónico de un video arte (Martin 2006) que se propone implicar al observador en la construcción del mensaje exige un enfoque creativo, capaz de crear una situación de lectura generadora de alternativas (Brea, 2010). Al mismo tiempo, implica crear las condiciones para una mirada crítica, para lo cual se debe seleccionar y procesar aquella información que resulte relevante para el observador y re-elaborarla en una narrativa ficcional. Con este propósito se crean campos semánticos (Paret, 2008) que integran los elementos morfosintácticos en redes con núcleos semánticos, que serán las fuentes de los significados, es decir de la aprehensión de la realidad propuesta por el video. Este enfoque se hace evidente en uno de

los proyectos más recientes de Angie Bonino, "Tras las huellas del delito", que opta por la modalidad de instalación con videos para enfocar las consecuencias del poder de Estado, identificando la violencia descontrolada, la falta de condiciones adecuadas de vida y la exaltación del consumismo en tanto que ideal humano como núcleos de una red de manifestaciones contemporáneas que deben ser focalizados y analizados como delitos contra la condición humana (la instalación fue expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima en septiembre del 2014). Los videos recuerdan a personajes políticos asesinados, J. F. Kennedy, Salvador Allende, Omar Torrijos, Jaime Roldós, Martin Luther King ("El discurso"), exponen escenas de protesta en América, Medio Oriente y Europa ante la actual crisis económica ("¿Qué es el hombre?"), evoca el desarrollo de una actitud de consumo como base de las vivencias contemporáneas. Este triple recorrido con un fuerte componente referencial socio-político se realiza en la modalidad *found footage*, combinando fragmentos de video documental en una síntesis en la cual intervienen por igual las operaciones discursivas de argumentación, narración, apelación y expresión. No se trata de un planteamiento demostrativo sino más bien de uno apelativo, que funciona a través de ritmos, repeticiones, disonancias y vacíos interpretativos, dispuestos para la presuposición. El público debe generar su propia lectura, a partir de los supuestos anclados en las referencias históricas, basándose en los indicadores de la asociación compositiva, como en el caso del video "¿Qué es el hombre?" que asocia a las marchas de protesta la música del Divino Himno "What is man" de Henry Purcell; la conjunción abre el espacio para el cuestionamiento abierto a la situación del hombre e implica al público en la búsqueda de una respuesta. El mismo principio compositivo que se aplica a los tres videos presenta una semiosis recurrente del escape de la organización tipificada del mundo de los signos al momento de referir una realidad problemática, propia de un reportaje o de un documental.

En los videos de Angie Bonino se generan situaciones de confrontación entre la realidad referida y la realidad creada en varios niveles. Las imágenes recolectadas pertenecen ellas mismas a discursos cuya intención es informar y que pretenden afirmar una mirada objetiva a los hechos; la extracción de las imágenes de su estructura compositiva inicial y su ulterior uso muestra la voluntad de articular la re-escritura de los acontecimientos con la meta-ficción del nuevo discurso que se genera, para llegar a la causa de lo que la artista llama "el delito". El enfoque es pasional, apto para impactar y proponer compartir un punto de vista. Es un nuevo tipo de informe argumentado, condensado y simbólico que enfoca la esencia de una situación general, para la cual los hechos



Figura 1 · Angie Bonino, *¿Qué es el hombre?*
Video frame. Fuente: Angie Bonino (s/d).

Figura 2 · Angie Bonino, *Novus Ordo Seclorum*, Video
Frame. Fuente: Angie Bonino (s/d).

Figura 3 · Angie Bonino, *What is art?*. Fuente:
Angie Bonino (s/d).

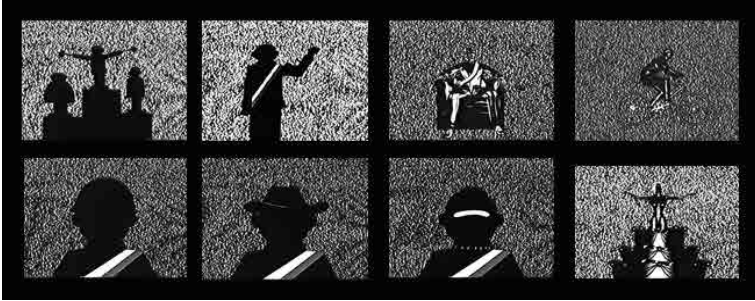
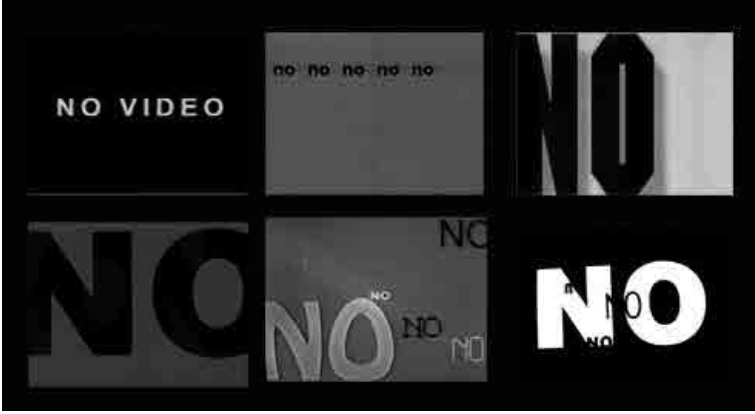


Figura 4 · Angie Bonino, *No video*. Fuente: Angie Bonino (s/d).

Figura 5 · Angie Bonino, *Mr. President*. Fuente: Angie Bonino (s/d).

son indicadores. Surgen así nuevos valores comunicativos con respecto a sus fuentes audiovisuales.

En la progresión compositiva, los video arte de Angie Bonino muestran una libertad retórica que funciona como impulso para apropiarse del discurso, interpretando su heterogeneidad expresiva desde la propia memoria y conciencia del observador, a través de nexos e interpretaciones. Con este fin, apela a estructuras que configuran un campo de interacciones externas e internas, cuya relevancia se acentúa en el espacio de la exposición por la inclusión de la performance y de la instalación como modalidades conjuntas de configuración del espacio como universo de los sentidos relevados. En cuanto a las interacciones internas, la significación se genera en base a asociaciones y supuestos, a partir de inferencias provocadas en la mente del observador, desde una lectura abierta, basada no en una narrativa secuencial lineal sino en una constelación referencial de redes isotópicas y una práctica de la intermedialidad entre la imagen y el sonido por ejemplo, que produce una matriz de intertextualidad: es lo que ocurre con el uso de la música de Henry Purcell (Figura 1) o de los discursos idénticos en diferentes idiomas en “Novus Ordo Seclorum”, donde se ofrece también la intertextualidad con la frase del dólar norteamericano. De este modo, los efectos de recepción pueden activar la capacidad individual de reestructuración de la memoria colectiva y generar el mensaje crítico.

En “Novus Ordo Seclorum” (Figura 2) la cultura mediática televisiva aparece como parte de los problemas políticos y sociales. La uniformidad de sus discursos ideológicos y la artificialidad de su construcción, a manera de un *ready-made*, han sido para Angie Bonino objetos de atención desde el video “El Objeto Encontrado” (2000), revelándose su elaboración intencional como eje de la información proporcionada. “Novus Ordo Seclorum” robotiza a los presentadores y revela la presencia universal de la manipulación mediática. No sólo lo que sucede en el mundo sino también su comunicación ingresa en la esfera de los delitos que deben ser identificados y denunciados.

2. Estrategias y prácticas de la intermedialidad

La hibridación, la multimedialidad y la intermedialidad funcionan como componentes significativos de una intersemiótica donde la imagen, el sonido, el texto y la acción corporal interactúan. La hibridación (Queiroz, 2014) junta diferencias para crear singularidades; define el espacio de autor y abre las posibilidades de integración de elementos de gran diversidad en construcciones semánticas con una gran disponibilidad comunicacional.

En una primera etapa de la trayectoria de videasta de Angie Bonino, correspondiente a los años 90, la hibridación identificada en la cultura peruana chicha, surgida a partir de la inmigración andina en el medio urbano, es el eje para la representación conceptual de un contexto marginado por el punto de vista oficial de la cultura. Simbólicamente, esta identidad es expresada por identificadores como los colores fosforescentes, la gráfica popular de las fiestas y de los transportes alternativos, en un tejido multimedia: objetos, videos y performance (las exposiciones individuales "Esquemas", 1995 y "Retrospectiva de Relleno Plástico", 1998; las participaciones en las exposiciones colectivas "Yohny se Vende — Imágenes y documentos acerca de Gamarra, 1998 y "Bitácoras-Por aquí pasamos", 1999) comparten elementos y crean redes de comunicación en un espacio que condensa la fuerza de la hibridación en el territorio de la identidad, a partir de desplazamientos, transculturación, desterritorialización y reterritorialización (Figura 3). La auto representación medial del texto resalta en el video "No video" (1999), donde la palabra "NO" aparece en diferentes contextos visuales, en una acción comunicativa apoyada por la interacción imagen — sonido (Figura 4) ; o en la verbalización de "Happy birthday, Mr. President" de Marilyn Monroe en el video "Mr. President" (2000), sátira del intento de poder absoluto de presidente del Perú de los años 90, Alberto Fujimori, extrapolado a la tendencia general de autoritarismo ejercido desde el poder (Figura 5).

Con la intermedialidad, Angie Bonino apela al establecimiento de vínculos y asociaciones entre elementos de diferentes ídoles y códigos para preparar las condiciones para la emergencia de un texto mental, como un collage que valora el acto de la apropiación y la integración aglutinadora de los elementos. Un ejemplo ilustrativo sería el video "La Imagen" (2000) que combina imágenes estáticas con imágenes en movimiento de la Marcha de los Cuatro Suyos en contra del régimen Fujimorista , con el sello de la palabra escrita " la imagen" en diferentes lenguas que abre el mensaje a la guerra por lo general (Figura 6).

A partir del 2000, hay una definida opción por la abstracción (The Line , 2001, usa la función de Fibonacci) y la simbología socio-política universal ("Pies en la tierra", 2000, video — instalación que proyecta extractos de TV y Internet sobre 30 esferas neumáticas) como recursos para abordar con una mirada inquisitiva la interconexión global en contraste con la información descontextualizada y alienante que afecta la condición actual del ser humano por lo general . Las técnicas informáticas aportan a la intermedialidad el complemento de la interactividad que usa imágenes en tiempo real transmitidas vía Internet ("No Logo", 2001, es un ejemplo de articulación video — performance — imágenes en Internet en tiempo real) (Figura 7, Figura 8).



Figura 6 · Angie Bonino, *The Image*.

Fuente: Angie Bonino (s/d).

Figura 7 · Angie Bonino, *NO LOGO*.

performance — net performance. Fuente: Angie Bonino (s/d).



Figura 8 · Angie Bonino, *NO LOGO*.
performance — net performance. Fuente:
Angie Bonino (s/d).

Figura 9 · Angie Bonino, *El eter
el somni*, videoperformance — videoart.
Fuente: Angie Bonino (s/d).

Figura 10 · Angie Bonino, *El eter el somni*,
videoperformance — videoart. Fuente:
Angie Bonino (s/d).

Las estrategias de inmersión en la intermedialidad otorgan un rol importante a la integración del video con la performance, haciendo del cuerpo un actante representativo de la semiosis social (Verón, 1996). Para Angie Bonino la performance es no sólo la expresión pasional de un concepto sino también la posibilidad de desarrollar el devenir, el movimiento, el cambio (Figura 9, Figura 10).

Conclusiones

La obra de Angie Bonino, artista, docente, investigadora, curadora y conservadora de arte contemporáneo y nuevos medios, muestra cuán necesario se hace enfocar el video arte en su actual diversidad. Su dinámica, en tanto que espacio generador de sentidos y efectos (Brea 2005), definen un territorio de creación cuyos parámetros se alimentan por igual de un compromiso conceptual asumido y del agotamiento de las reglas para una producción audiovisual sistematizada y jerarquizada. La artista genera espacios de autor donde la intermedialidad actúa en entornos físicos y electrónicos. Desde un trabajo multidisciplinario, en el cual intervienen el audiovisual, el accionismo, la instalación y la plataforma de Internet, crea intersemióticas que incluyen al observador y le otorgan la posibilidad de intervenir en la enunciación y reivindicar su instancia de Zoon politikón.

Referencias

- Angie Bonino (s/d) [en línea]. Disponible en <http://www.angiebonino.com/>
- Blanco, Desiderio (1989) *Semiótica del texto filmico*. Lima: Universidad de Lima. ISBN 9972-45-15.
- Brea, José Luis (2005) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (ed.) .Madrid : AKAL . ISBN: 9788446023234.
- Brea, José Luis (2010) *Las 3 eras de la imagen - Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: AKAL. ISBN: 9788446031390.
- Fontanille, Jacques (2014) *Prácticas semióticas*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial. ISBN 978-9972-45-293-2.
- Martín, Silvia (2006) *Videoarte*. Madrid: Taschen. ISBN 9783822829486.
- Parret, Herman (2008). *Epifanías de la presencia. Ensayos de semio-estética* . Lima: Universidad de Lima. ISBN 978-9972-45-220-8.
- Queiroz, João Paulo (2014) "Arriscar: Performance, Intervencao, hibridacao". *Revista: Estudio*. ISSN: 1647-6158 e-ISSN: 1647-7316. Vol. 5 (9): 14-19.
- Verón, Eliseo (1993): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 9788474325027.

O redondo, o interior e o exterior: materializações do desejo na escultura monumento 'Tocar o Sol', de Quintino Sebastião

The round, the inside and the outside: materializations of desire in 'Touch the Sun', of Quintino Sebastião

APARECIDO JOSÉ CIRILLO*

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

*Brasil, artista visual e professor universitário. Membro do Conselho Editorial. Licenciado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA). Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES, 29075-910, Brasil. E-mail: josecirillo@hotmail.com

Resumo: Este artigo analisa os documentos do artista Quintino Sebastião (1940) em busca da imagem geradora da obra “Tocar o Sol”, de 2001. São 148 cadernos que permitem identificar tendências e intencionalidades do projeto poético da obra. A imagem geradora (o redondo) revela uma tendência deste artista, e parece decorrer das formas arredondadas de seios femininos. O estudo estrutura-se na crítica de processo e na crítica inferencial; além da fenomenologia do redondo e a dialética do exterior e do interior de Bachelard.

Palavras chave: arte pública / Quintino Sebastião / processo de criação.

Abstract: *This article looks at the documents the artist Quintino Sebastião (1940), which refers to the initial image of the public art piece “Touch the Sun”, 2001. We identified, in 148 sketchbooks, some of his thought about his intentions and choices to the project. The image (Round) reveals an artist’s tendency to the women body sensuality, and seems to follow the rounded shape of female breasts. The study focuses on the process of critical and inferential criticism; beyond the phenomenology of the round and the dialectics of outside and inside.*

Keywords: *public art / Quintino Sebastião / creative process.*

Desvelando sistemas não-lineares e construindo ilhas de estrutura

Quando a obra se põe aos sentidos em espaços públicos, supõe-se que pertença a um conjunto de significações e tradições que a definem como arte: um sistema semiótico mais ou menos fechado, definido leis e convenções que permitem tal percepção. Ou seja, estabelece-se um eixo paradigmático que torna possível a leitura da rede de significações que é a arte pública em sua relação afetiva com os sujeitos que a vivenciam. Esse eixo de sentidos cria uma representação mental que se coloca no lugar do objeto que se observa, permitindo ao transeunte estabelecer um novo conjunto de significações em interação com a sua experiência vivida e o ato de observação/mediação com a obra. Porém, estamos no campo da interação com o objeto.

Mas, a curiosidade aqui remete para o momento anterior, aquele que antecede a obra: o momento da sua feitura. Cada registro de artista, cada esboço para uma obra, é apenas aquilo que foi capturado durante o ato criador, é notação, talvez índice de uma mudança de regra durante o jogo, uma evidência da modificação, do movimento dinâmico e multidirecional em busca de uma recompensa material: a obra. Pode-se dizer que é apenas a ponta do iceberg da criação. Assim, estudar o processo de criação é olhar para vestígios desse percurso, mirar tendências e intencionalidades do projeto poético; é desvelar encargos e diretrizes das mediações entre o desejo pessoal e a concretização da obra.

Este estudo sobre uma obra de Quintino Sebastião parte da instabilidade que parece estabelecer padrões e fluxos; leis e movimentos em descoberta. Os estudos do processo de criação buscam se aproximar da origem da turbulência e da coerência da mente criadora, compreendendo-a como uma ação não

estável, ou como dinâmica da não estabilidade. É a busca de uma certa possibilidade no caos: ilhas de estrutura.

Parte-se, entretanto, da compreensão de que nessas ilhas de estrutura (cadernos de artista) há pensamento, uma certa ordem em construção. Mas, esta ordem é do campo das possibilidades, assim como a própria obra deles decorrente. São, ambos, uma escolha entre outras tantas possíveis. A obra apresentada é uma versão dentro de um sem-fim de probabilidades — ela é o possível tolerável, a necessidade de se ter um novo ponto de partida. Claro que, assim colocado, a análise desse percurso por um pesquisador do processo também é do campo das possibilidades, porque o documento de processo tem potencialidade interpretativa ilimitada. Só estão acessíveis momentos do movimento da criação disponíveis nesses fragmentos que se cruzam e formam um único objeto: o processo de mediação em direção à obra. E tudo isto, mediado pela capacidade interpretativa e da capacidade de construir documentos em meio ao caos da criação e de lê-los e interpretá-los.

1. Os cadernos de Quintino Sebastião: ilhas de estrutura mediada

Essa situação de caos, sem ordem aparente, que se apresenta ao pesquisador nos cadernos de artista, é relativizada quando se depara com os documentos do escultor português Quintino Sebastião, pois ele sistematizou digitalmente seus cadernos e anotações, dando-lhes uma primeira ordenação (temporal), determinando-lhes uma certa ordem nesse caos da criação. Mais uma probabilidade interpretativa.

Quintino Sebastião nasceu em Portugal, em 1940. Enquanto estudante, teve como mestre Jorge Vieira (1922-1998), fator determinante na sua formação. Participou, por convite ou seleção, em cerca de setenta exposições, em Galerias de Arte, Salões e Bienais de Arte Moderna, tanto em Portugal quanto no estrangeiro; realizando duas Exposições individuais em Lisboa. É autor de cenários para teatro; colaborou também em cenografia para televisão e cinema. Foi Professor da Sociedade Nacional de Belas Artes — Lisboa durante 32 anos; inicialmente, no Curso de Formação Artística e depois, como responsável pelo programa do Curso de Desenho, sendo seu coordenador. Hoje dedica-se exclusivamente à sua produção como artista. Sua experiência como docente talvez o tenha auxiliado no modo de organização e apresentação de seus Cadernos de Desenho, como ele mesmo chama seus documentos de processo.

Cada um dos 148 cadernos (como ele define os seus arquivos no blog) está agrupado por década. Assim, ele organiza cronologicamente suas anotações, embora a numeração dos cadernos não corresponda à ordem temporal do

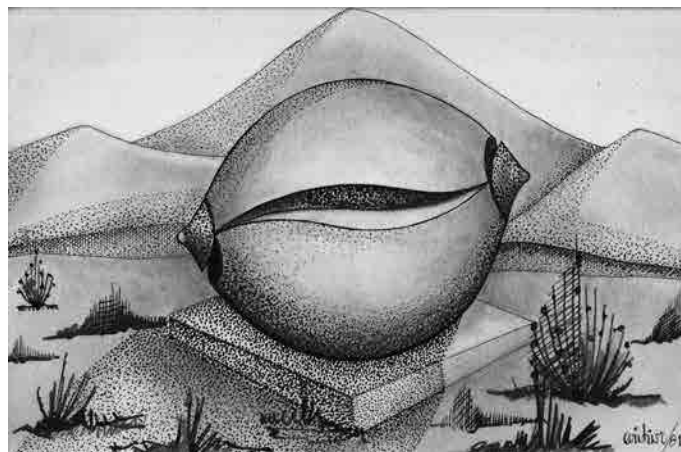


Figura 1 · Quintino Sebastião. *Tocar o Sol* (2001),
Costa da Caparica, Portugal. Bronze.

Fonte: Própria.

Figura 2 · Quintino Sebastião. Desenho sobre papel.

Página do Caderno 40, de 1981. Fonte:

Quintino Sebastião.

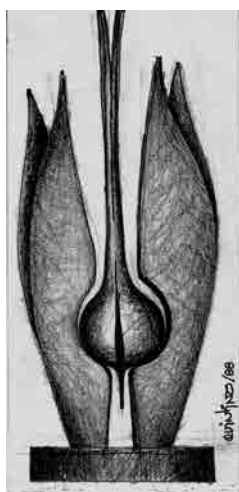
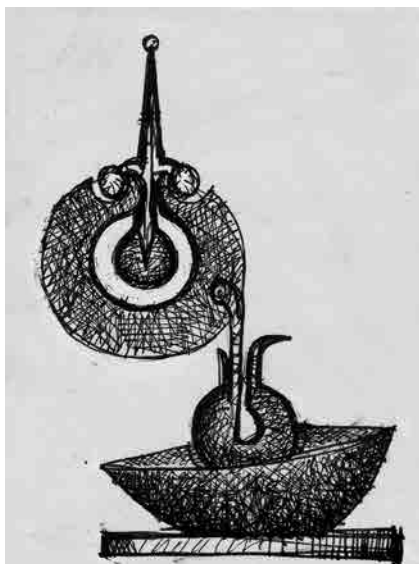
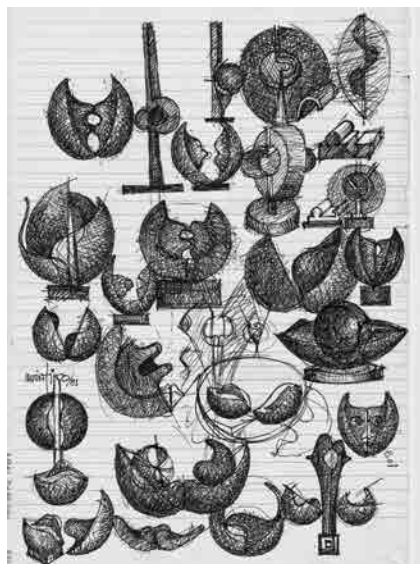


Figura 3 · Quintino Sebastião. Desenhos sobre papel. Páginas do Caderno 43, década de 1980. Fonte: Quintino Sebastião.

Figura 4 · Estudo do interior, e da germinação. Desenhos sobre papel (Caderno 64), de 1986. Fonte: Quintino Sebastião.

Figura 5 · Estudo do interior de semente. Desenhos sobre papel (Caderno 65), de 1986. Possível imagem geradora da obra em estudo. Fonte: Quintino Sebastião.

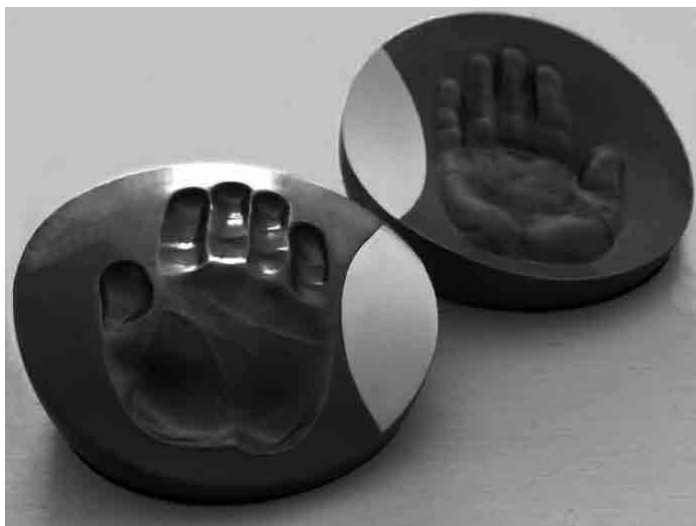


Figura 6 · Quintino Sebastião. Maquete final da obra *Tocar o Sol* (Bronze), 2001. Fotografia digital. Fonte: Quintino Sebastião.

conteúdo em alguns deles: por exemplo, o Caderno 1 é composto por desenhos de 2002, enquanto os Cadernos 3 e 4 se referem a desenhos de 1960; ou o 33, que se refere a desenho de 1978/79. Essa ordem é interna a cada caderno, não ao bloco de cadernos como um todo. O que parece indicar que sua digitalização não foi sequencial. Percebe-se, ao “folhear” os diversos arquivos, que eles estão editados por um filtro pessoal que provavelmente eliminou parte de suas anotações, em detrimento do que deveria e/ou poderia ser publicizado. Porém, ainda carregam, potencialmente, o pensamento criador do escultor. No conjunto destes mais de mil documentos digitais, que perpassam toda a obra do artista, não encontramos arquivos específicos, da obra “Tocar o Sol”, entretanto, é possível perceber aspectos da sua imagem geradora (o redondo) e de como o artista foi se aproximando das escolhas finais (a semiesfera). É nesta direção que irá este texto.

Assim, este estudo se atem aos documentos produzidos entre as décadas de 1970 a 1990, nos quais a imagem do redondo surge em diversos desenhos e projetos. Suas reflexões visuais serão decisivas para as escolhas que o artista fará na definição do projeto da obra “Tocar o Sol”. Parte-se de alguns pontos: (a) a percepção da sensualidade do redondo, para em seguida, (b) discutir-se os conceitos de presença e ausência e de espaço interior e exterior para chegar aos elementos conceituais geradores da obra em estudo (c).

2. Tocar o Sol: uma escultura monumento

“Tocar o Sol” está localizada na Costa da Caparica, Portugal; foi inaugurada em 2001, sendo financiada pela Administração do Conselho de Almada, quando da comemoração de 25 anos de Poder Local. Na ocasião, a Câmara Municipal aprovou 11 obras de arte pública para cada uma das 11 freguesias do Conselho. No caso da Costa da Caparica, o artista escolhido foi Quintino Sebastião.

A obra é composta por duas semiesferas de superfície regular e lisa que tem no interior, em alto e baixo relevo, a figura da palma de uma mão (Figura 1). Realizada em bronze, ela apresenta dois tratamentos distintos: o bronze bruto e o polido (de tom amarelado) que representa, segundo o artista, o sol da Costa da Caparica. A mão, parece remeter à força do trabalho e ao tocar o sol. Mas, também parece evocar um conceito gerador na obra: a dualidade da presença e da ausência, do dentro e do fora — oposições semânticas complementares relevantes.

2.1 A imagem geradora: expressividade da redondez

A análise prévia dos documentos permitiu a verificação de que há a recorrência da presença do redondo desde seus esboços mais antigos, no final da década de 1960. Porém, esse parece ser o redondo do geômetra: o perfeito redondo da superfície, oco no seu interior. Vazio de continuidades e de possibilidades. Os desenhos do artista, naquele momento, pareciam apontar para uma intencionalidade formal que se põe na superfície do objeto, na sua aparência externa, mas que em sua complexidade dentro-fora.

Mas, há indícios de que a inquietude da criação lhe bateu. Parece que ouviu as musas bachelardianas a sussurrarem-lhe: “O mundo é redondo em torno do ser redondo” (Bachelard, 2015:354). Ai, possivelmente, se revelaram as artimanhas da mente em seu processo de criação, que, provocada, se lançou em uma ansiosa busca por dissecar a forma da esfera. Em seus cadernos, nos anos seguintes, ele desvela e experimenta possibilidades, alguns aspectos que o afastam da frieza geométrica de suas formas iniciais, passando pela sensualidade e suavidade do corpo feminino para, enfim, alcançar a expressividade da redondeza plena, evidente na obra em estudo.

A primeira referência ao corpo feminino é ainda no Caderno 4, da década de 1960, porém essa forma é tomada de contornos de forte influência da escultura de Marino Marini (1901-1980) ou de Bruno Giorgi (1905-1993) — revela-se que havia uma forte tendência moderna de sua representação da figura que se estendeu até os últimos anos de 1970. Mas, exatamente em 1979 (Caderno 32), as formas arredondadas aparecem de forma mais explícita, embora ainda dissociadas do feminino. O redondo desta época é ainda quase o geométrico,

diferente dos da década seguinte, quando a presença feminina se fortalece e o redondo ganha aspectos de sensualidade, de “redondez”. O corpo se associa ao redondo. Os estudos de 1980 pareciam afastar Quintino da geometrização anterior do corpo; o redondo aparece, forte; ganha a volúpia da redondez humana.

Ao observar esses desenhos, não se pode deixar de lembrar da redondeza bachelardiana do ser que “se tornará para nós um instrumento que nos permita reconhecer a primitividade de algumas imagens do ser” (Bachelard, 2008:350). Essa primitividade plena pode “afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo” (Bachelard, 2008:350). Quintino parece — consciente ou não desse ato — tomar esse conceito para si. Começa a desvelar o feminino pelo que o difere: sua redondez das ancas, da barriga, dos seios. E é nos seios que sua atenção se redobrará.

A perfeição geométrica da esfera, não mais a cartesiana dos estudos iniciais, pois a esfericidade dos seios é plena. Seu interior nutre a vida. Nutre a forma. O desejo parece ai repousar no calor primitivo da plenitude poética. Um guia que conduzirá centenas de desenhos do artista. Instaura-se, no início dos anos de 1980, esse fascínio pela redondez plena — tomada a partir dos seios, buscada em outras partes do corpo, mas sempre retomada deles: os seios, qual seres orgulhosamente arredondados.

2.2 Os seios como imagem geradora: uma fenomenologia da redondez plena

Aqui, exatamente, parece se revelar uma tendência expressiva no projeto poético do artista para o redondo fenomenológico; e fica notório que não o faz de modo aleatório. É crescente seu interesse pela “redondez plena” do corpo feminino. Qual Camões, Quintino se deixa ser encantado pelas Tágides emergidas do Tejo, seduzem-no como aos poetas. Nos estudos que se seguem, entre 1980 e 1990, os seios tomam o artista. Tomado pelo encantamento de Musas, ele parece ir ao encontro da plenitude da esfera. Disseca. Rompe-lhes as entranhas. As coloca desnudas. E seu interior pleno lhe é ofertado. Os desenhos de Quintino, ao longo daqueles anos, investigam à fundo essa forma (Figura 2); desvendam universos internos desse espaço de perfeita redondeza.

Parece que o tema o moveu, em particular por uma aparente paixão pela perfeição desta forma que alimenta-lhe o corpo e a alma. À medida que avançam para os anos de 1990, seus cadernos revelam que ele irá experimentar efeitos da germinação, de nascimento a partir desse redondo (Figura 3). O brotamento emana do interior. Macula e rompe o exterior.

2.3 Presenças da ausência: dialética do interior e do exterior

Nos documentos de Quintino, de 1988 a 1996, pode-se perceber que a superfície limitante da forma circular, do redondo geométrico, ou mesmo a volumetria dos seios, não mais parecem atender seus desejos de criação. Pelo brotamento, ele avança na imensidão íntima da forma. Desvenda sua carne, suas entranhas, se coloca nos dois lugares, no dentro e no fora, simultaneamente (Figura 4 e Figura 5).

E são nessas novas formas que a imagem geradora de “Tocar o Sol” parece surgir. A semiesfera das sementes partidas que brotam como vida. Que tocam o inatingível. Que podem tocar o sol, ou que, pelo menos, vão em sua direção. Retomando Bachelard, pode-se pensar que nasce a premissa conceitual que gera o projeto poético dessa obra, cuja dualidade entende que “o no exterior e o no interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar suas hostilidades” (Bachelard, 2015: 339). O artista vai em direção a este pensamento nas suas experimentações formais. Uma cartografia para esta ambiguidade espacial que o seduz e o conduz a um voltar-se a si mesmo. Uma geografia íntima da imensidão e da duplicidade de espaços que parecem conduzir o artista a uma relação eidética com a natureza.

Assim, o fim dos anos de 1990 encontra um artista que fez compreender que o feminino inserido na natureza é germinal. Frutificado em seu interior. Fez avançar-se pelo exterior. A fecundidade natural, a germinação que origina vidas e seus frutos foram evocados. E a dupla natureza das sementes parece ter sido explorada.

Desses desenhos, certamente, se originou a imagem geradora e as experimentações eidética e conceitual (Grando, 2009) que foram fundamentais para a definição de “Tocar o Sol”. O fruto que contem a semente da vida. Contem presença e ausência como forma. Positivo e negativo. Baixo e alto-relevo. Presença e ausência poéticas. Seu vazio repleto dessa ausência. E presença que deixou sua ausência na memória da matéria. Constitui-se ai a poética de um devaneio gerador. A imensidão íntima que extrapola sua interioridade. Que toca o inatingível. Que se refugia na intimidade do seu exterior. Diria, o poeta, que seu “espírito perdeu sua pátria geométrica e a alma flutua” (Bachelard, 2015: 339). Talvez em direção ao sol.

Conclusão

Considerando-se que única presença direta ao processo de criação de “Tocar o Sol” é um pequeno dossiê que se encontra nos arquivos do artista — contendo algumas observações (entre elas uma maquete, Figura 6) e fotos da sua

inauguração — pode-se concluir que esta aproximação foi possível pelas marcas deixadas pelo projeto poético de Quintino ao longo de sua produção. Foi possível por aproximação das escolhas que podem ter levado a ela. Não se partiu da obra e seu processo, mas do processo do artista.

Em “Tocar o Sol”, a redondez plena do exterior agrega a continuidade admirável de seu interior que se expandiu. Um poema visual, cujo processo não surge nos documentos materiais ou de esboços constitutivos, mas sim nas perturbações e inquietudes que levaram o artista à obra — desde seu encargo (realizar a obra a pedido do conselho de Almada), passando pelas diretrizes de suas convicções políticas de esquerda, de seu papel social como sujeito político e artista, passando pelas necessidades da matéria e da forma, das expectativas do Conselho de Almada, para enfim celebrar a vida da obra. Quintino parece ter buscado em si e em suas memórias e desejos a pulsão para a obra.

Assim, este artigo conclui-se corroborando com o pensamento de Salles (2003) e Grando (2009) de que é preciso entender que uma obra se dá em um contínuo dentro do projeto poético do artista. Vê-se que, buscando entender seus percursos, é possível se aproximar de alguns aspectos processuais do conjunto de obras, ou de uma em específico. É preciso entender o que o percurso é documento de processo. É preciso Tocar o Sol, falar do inatingível. Falar sobre a memória que escapa-se do comum.

Referências

Bachelard, G. (2015) *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio C. Leal e Lídia V. S. Leal. S/l: S/ed. Disponível em <https://bibliotecadafilo.wordpress.com/2013/11/13/bachelard-g-varios-titulos/>. Acesso em 23/12/2015

Grando, Ângela; Cirillo, J. (2009) *Arqueologias da Criação*. Belo Horizonte: C/ Arte. ISBN 8576540851

Salles, Cecília (2003) *Gesto Inacabado*. São Paulo: AnnaBlume. ISBN: 857419042X

Agradecimentos

Autor em estágio pós-doutoral desenvolvido com recursos da CAPES/ MEC e da FAPES, cuja finalidade é o levantamento e a análise de obras no litoral centro-sul de Portugal.

Marcos Covelo: 'painting ~~with~~ without paint'

Marcos Covelo: 'painting ~~with~~ without paint'

MARTA LÓPEZ LÓPEZ*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, artista plástica, docente e investigadora. Licenciada en Bellas Artes, Universidad de Vigo (Uvigo). Máster universitario en arte contemporáneo, creación e investigación.

AFLIAÇÃO: Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Escultura, Grupo de investigación 'Modos de conocimiento artístico' (MODO). Maestranza, n.º2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: martadoslopez@gmail.com

Resumen: Este artículo presenta una serie de instalaciones y metodología de creación llevada a cabo por el joven artista español Marcos Covelo. En concreto, su interés por la pintura en el campo expandido nace fundamentalmente al desarrollar su Trabajo Fin de Máster (TFM) de la mano de los artistas Nono Bandera y Almudena Fernández Fariña. Esta última es autora de la tesis doctoral 'Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la pintura'. De modo que, es un buen ejemplo de cómo una tesis doctoral puede ser una fuente de motivación aplicable en la práctica artística.

Palabras clave: Pintura / campo expandido / instalación / tesis doctoral.

Abstract: *This article presents a series of installations and creation methodology carried out by the young Spanish artist Marcos Covelo. In particular, his interest in Painting in the expanded field arises primarily in developing its Master's Thesis from the hand of the artist Nono Bandera and Almudena Fernández Fariña. The latter is the author of the doctoral thesis 'What the painting is not. The logic of denial like affirmation of the expanded field of Painting'. So, it is a good example of how a doctoral thesis can be a source of motivation applicable in artistic practice.*

Keywords: *Painting / expanded field / installation / doctoral thesis.*

Introducción

Marcos Covelo (Vigo, España — 1985) es, en mi opinión, uno de los jóvenes pintores gallegos más interesantes y posee una de las carreras con mayor proyección nacional e internacional dentro de su generación. Marcos se licenció en Bellas Artes en la Universitat de Barcelona en 2010, tras haber disfrutado de una Beca Erasmus en la School of Art & Design de la Coventry University de UK en 2007 y de una Beca Séneca en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo antes de su graduación (Covelo, s/d). Con el fin de completar su formación, en el curso académico 2010-2011 estudió el Máster universitario en *Arte contemporáneo, creación e investigación* de esta última universidad (Covelo, 2011). En este contexto académico, además de conocernos, surgieron conversaciones sobre inquietudes artísticas de todo tipo y, en particular, sobre la pintura en el campo expandido. El entorno de creación habilitado por la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Uvigo) propiciaba diálogos de esta naturaleza, ya que los estudios asignados estaban próximos facilitando el intercambio de impresiones entre los diferentes ‘laboratorios’. El título de este artículo, *Painting with without paint*, coincide con el que define al proyecto presentado en la Fundación Bienal de Cerveira de Portugal en 2014 con motivo de su residencia artística y, al mismo tiempo, subraya su interés por indagar una y otra vez en los límites de la pintura contemporánea. De hecho, este es el principal leitmotiv de su trabajo desde 2011, momento en el que da forma a su Trabajo Final de Máster (TFM) titulado Cambio (Figura 1).

1. Cambio

De algún modo, este proyecto *site-specific* presentado en la Fundación RAC (s/d) (Pontevedra, España) en 2011 en el marco académico del Máster universitario en *Arte contemporáneo, creación e investigación* de la Universidad de Vigo, supone un reflejo autobiográfico de lo que Marcos estaba viviendo interiormente en ese momento. Por una parte, se trataba de un periodo de formación que finalizaba dando paso a un futuro profesional incierto. Por otra parte, durante aquel año habían tenido lugar diferentes acontecimientos sociopolíticos y religiosos que venían precedidos de una creciente inestabilidad económica denominada ya ‘crisis’ financiera internacional. Como consecuencia de estar inmerso en este contexto, se produce una explosión creativa que supone una transformación en la obra que venía desarrollando hasta entonces. El *patchwork icónico-ideológico* bidimensional (Figura 2) da paso a su versión más expandida y experimental insertada en el espacio arquitectónico.

1.1. Googlear como estrategia artística

En las creaciones de Marcos Covelo, sean en dos dimensiones o con un carácter



Figura 1 · Marcos Covelo, *Cambio*, 2011. Exposición "Trabajo Fin de Máster". Fundación RAC, Pontevedra (España).

Fuente: www.marcoscovelo.com

Figura 2 · Marcos Covelo, *Shut up!*, 2010. Óleo, acrílico, collage y spray sobre lienzo. 195x146 cm. Fuente: www.marcoscovelo.com

Figura 3 · Marcos Covelo, *Cambio*, 2011. Exposición "Trabajo Fin de Máster". Fundación RAC, Pontevedra (España).

Fuente: www.marcoscovelo.com

más escultórico, existe un modo de hacer singular que se caracteriza por repetir un método de trabajo aparentemente ordenado: búsqueda de material plástico y visual, apropiación, postproducción y expansión cuando se trata de instalaciones. Todas estas fases conforman su proceso creativo.

El principal detonante o motor — a la hora de crear — es la búsqueda que él hace de imágenes y otros archivos en Google. Así acota un concepto o idea a través de esta fuente de recursos, obteniendo resultados de todo tipo. También errores, batiburrillo e información inconexa. Le interesa, precisamente, el hecho de evidenciar esa sensación de ‘absoluta confusión’ desencadenada a raíz del torbellino de imágenes que ofrece normalmente Internet.

Marcos se siente cómodo envuelto de esta gran amalgama de información en la que se entremezclan ideas e imágenes de procedencia internacional. Él mismo afirma que, al pertenecer a la generación de la televisión e internet, se siente familiarizado con el hecho de archivar mentalmente multitud de imágenes de acontecimientos históricos trascendentales que marcaron diferentes etapas de su existencia desde su nacimiento a mediados de la década de los 80 (Figura 3).

1.2. Pintura *site*. Campo de investigación

El proyecto *Cambio* (s/d), como se apuntaba anteriormente, es una instalación multimedia denominada por su propio autor como “patchwork icónico-ideológico”. A diferencia de las piezas que venía desarrollando en formato bidimensional, aquí despliega su pintura en un lugar específico. En concreto, en un rincón de la sala de exposiciones de la Fundación RAC (Pontevedra, España). Marcos asume el poder de influencia de su tutora de Trabajo Final de Máster (TFM), la profesora y artista Almudena Fernández Fariña, ya que en un periodo cercano a la cotutorización de este proyecto había leído su tesis doctoral sobre la pintura en el campo expandido (Fernández Fariña, 2009). Un foco de estudio e interés que aplica, tanto en sus creaciones como en su docencia en Bellas Artes.

La realidad de la pintura necesitaba proyectarse a una realidad pintada, no se trataba de “instalar” sino de “situar”. La obra enmarca el espacio y no al revés. La pintura como realidad permite ser penetrada, habitada, aunque sigamos hablando de composición, de ritmo, de color... de pintura. (Fernández Fariña, 2014: 11).

Marcos Covelo centra su proceso de creación en base a una práctica artística expansiva tanto formal como conceptualmente, teniendo en cuenta esta idea de “situar en el espacio y crear una atmósfera habitable”. Así que, una vez situado en el espacio despliega todo tipo de elementos. Por ejemplo: Aplica pintura, spray o serigrafía sobre pared, instala una barra de luz oculta tras una lámina de

madera siluetada, incluye lienzos de diferente formato serigrafados y apilados con un patrón a modo de cuadrícula, simula chorretones de pintura con resinas de poliéster y vinilos, añade monitores que emiten el proceso de elaboración de la instalación y el estampado o “marca” reconocible... y, además, incorpora un enorme “BOOOOM” tridimensional de tela acolchada (Figura 4).

Como resultado, obtiene una hibridación de diferentes elementos, materiales, recursos, técnicas y procedimientos. Un trabajo de investigación inspirado en artistas como Kurt Schwitters y su obra *Merz*, las *Combine paintings* de Robert Rauschenberg, Dan Flavin, los *Googlegramas* de Joan Fontcuberta, la acumulación de objetos de Jessica Stockholder y los collages tridimensionales de Franz Ackerman entre muchos otros.

Cambio es una “pintura *site*” que se prolonga en el tiempo, que no desaparece una vez concluida la exposición. *Cambio* también es una pintura para llevar, para vestir, para vivirla y compartirlo. Marcos hace un guiño al espectador regalando camisetas con la *pattern* característica de este proyecto durante la inauguración (Figura 5), complementando esta acción al crear un blog interactivo en el que pudo dar continuidad a esta obra. En esta plataforma online pudo visualizar diferentes niveles de actuación de esta ambiciosa pintura expandida, incluso en Internet.

2. Proyectos afines

Desde 2011, Marcos Covelo ha realizado diferentes instalaciones pictóricas re-inventándose en cada proyecto, alcanzando — de este modo — nuevos retos.

Ceci n'est pas un mur (2014) (Figura 6), por ejemplo, es su proyecto individual presentado en la Sala Alterarte de Ourense, España. Los principales protagonistas de esta exposición fueron 12 pequeños muros de 16 x 10 cm aproximadamente, que representaban — en pequeño formato — algunas de las fotografías de su banco de imágenes sobre muros con pintadas especiales de corte político, social o religioso. Todas ellas, instantáneas encontradas por azar en su deambular por las calles a la manera de un *flâneur*. El origen de estos fragmentos urbanos procede de Berlín, lugar en el que Marcos residía en ese momento, aunque el proyecto en sí sobre “muritos” había surgido ya en Galicia con anterioridad. El contenido y apariencia de estos muros es de absoluta precisión y detallismo, tanto las texturas como los colores y las formas. Como dijo Jean Cocteau “Una copia es exactamente igual al original excepto en todo”.

Painting with without paint (2014) (Figura 7) es el proyecto desarrollado por Marcos Covelo junto con la ayuda de Miriam Cartagena en el marco de una de las residencias artísticas de la Fundación Bienal de Cerveira, Portugal. El resultado de la experiencia fue una sucesión de experimentos que les permitieron



Figura 4 · Marcos Covelo, *Cambio*, 2011. Exposición "Traballo Fin de Máster". Fundación RAC, Pontevedra (España).

Fuente: www.marcoscovelo.com

Figura 5 · Marcos Covelo, *Cambio*, 2011. Exposición "Traballo Fin de Máster". Fundación RAC, Pontevedra (España).

Fuente: www.marcoscovelo.com

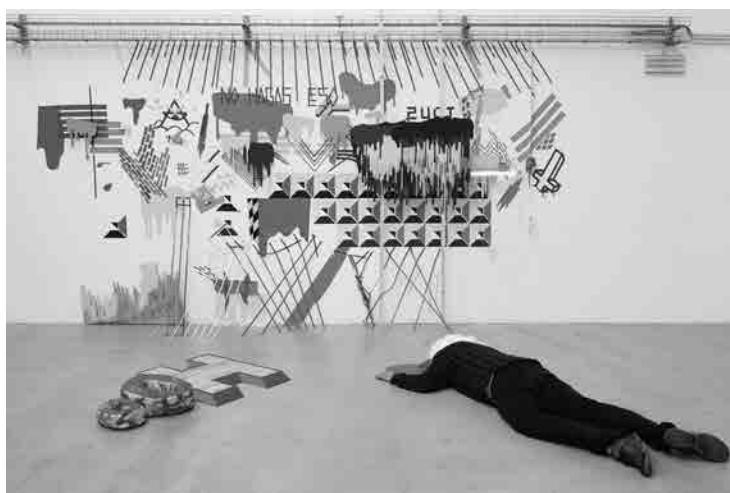


Figura 6 · Marcos Covelo, *Ceci n'est pas un mur*, 2014. Elementos de maquetación, metal y aerografía. 16x10 cm. Sala Alterarte, Ourense (España). Fuente: www.marcoscovelo.com

Figura 7 · Marcos Covelo, *Painting with without paint*, 2014. Residencia artística. Fundación Bienal de Cerveira, PT. Fuente: www.marcoscovelo.com



Figura 8 · Marcos Covelo,
The answers are blowin' in the wind,
2011. Exposición individual en la
Fundación RAC, Pontevedra (España).
Fuente: www.marcoscovelo.com

subrayar nuevas técnicas pictóricas no convencionales, tales como, el uso de cinta aislante de colores o el hecho de construir diferentes formas con recortes de vinilo sobre pared. La instalación, en continuo proceso de creación, era un boceto tridimensional en el que primó la espontaneidad. El objetivo fundamental recaía en cuestionar los parámetros que siempre han definido el proceso y creación de una obra pictórica tradicional. Por este mismo motivo, pensé que el título de este proyecto podría sintetizar adecuadamente el contenido de este artículo.

The answers are blowin' in the wind (2015) (Figura 8) es la última exposición individual de Marcos, inaugurada en la Fundación RAC de Pontevedra, España. Se trata del mismo lugar en el que empezó todo, en el que se produjo el “Cambio”, aquella instalación presentada como Trabajo Fin de Máster (TFM). Desde entonces, Carlos Rosón, respetado coleccionista y director de esta fundación; apuesta por el trabajo de Marcos Covelo, siendo este proyecto el fruto de un sinfín de conversaciones durante 4 años de constante trabajo. La atmósfera creada era absolutamente envolvente. Esta sensación se debía — entre otras cosas — a la superposición de planos tridimensionales que encajaban a la perfección con el espacio arquitectónico y producían una visión diferente desde múltiples perspectivas.

Conclusión

El inicio del ‘cambio’, para Marcos Covelo, se produce en los laboratorios de creación de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España. En concreto, durante el curso académico 2010-2011, periodo en el que estudió el Máster universitario en *Arte contemporáneo, creación e investigación* de la Universidad de Vigo. Por una parte, su *patchwork icónico-ideológico* bidimensional — hasta el momento — da paso a su versión más expandida y experimental insertada en el espacio arquitectónico. Por otro lado, todos los conocimientos y experiencias adquiridas durante la licenciatura en Bellas Artes — y aplicadas específicamente

al Trabajo Final de Máster — se asientan, analizan e investigan. Todo ello cobra otra magnitud, el proceso creativo se torna más consciente, se ordena.

El concepto 'laboratorio de creación' debe ser entendido como un espacio de trabajo intelectual. Se trata de un laboratorio de creación denominado en nuestro argot también como 'taller'. Un término que se ha dignificado poco a poco en las acepciones de los diccionarios y a nivel social, equiparándose ahora -por ejemplo, en la DRAE, Diccionario de la Real Academia Española- a una "escuela o seminario de ciencias y artes". Es aquí, en este contexto, en el que se produce la inspiración, el contagio e intercambio de conocimiento; tanto por parte de los profesores como de los compañeros de estudios. Cada taller, abierto al diálogo, fue cuidadosamente diseñado por nuestra facultad de Bellas Artes.

El poder de influencia de los tutores del proyecto de Marcos, se enmarca en esta atmósfera de "escuela artística". Pensemos en Rubens y sus discípulos, Van Dyck o Jordaens. Entre alumno y maestro se cruzan afinidades comunes. El profesor facilita el acceso a información desconocida, guía y contextualiza cada paso dado para reconocerlo. En este sentido, el artista y docente Nono Bandera (s/d) aporta un punto de vista irónico y humor característico afín al trabajo de Marcos. Y, paralelamente, Almudena Fernández Fariña respalda su interés por la pintura en el campo expandido en base a sus estudios sobre el tema. Por ejemplo, a través de su tesis doctoral "Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la pintura", demostrando que una tesis puede ser un documento con gran capacidad motivadora en la práctica artística.

Referencias

- Bandera, Nono (s/d) [en línea] sitio [Consulta. 2015-12-29] Disponible en URL: <http://nonobandera.es/>
- Covelo, Marcos (s/d) [en línea] sitio [Consulta. 2015-12-29] Disponible en URL: <http://www.marcoscovelo.com>
- Covelo, Marcos (2011) *Cambio*. Trabajo Fin de Máster (TFM). Máster universitario en Arte contemporáneo, creación e investigación. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España.
- Fernández Fariña, Almudena (2014) *Pintura site*. [en línea] Santiago de Compostela: Ed. DARDO. ISBN: 978 84 92772 52 0 [Consulta. 2015-12-29] Disponible en URL: <http://almudenafernandezfarinha.com/almudena/wp-content/uploads/2015/11/Pintura-site-Dardo.pdf>

- Fernández Fariña, Almudena (2009) *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Tesis Doctoral. Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España..
- Fontcuberta, Joan (2005) *Joan Fontcuberta. Googlegramas*. París: Instituto Cervantes, Institut Ramon Lull. NIPO: 503-05-077-6
- Fundación RAC. (s/d) [en línea] [Consulta. 2015-12-29] Disponible en URL: <http://www.fundacionrac.org>
- Proyecto Cambio (s/d) [en línea] blog [Consulta. 2015-12-29] Disponible en URL: <http://mochokocho.blogspot.com.es/>

***'Tudo está relacionado'* de André Penteado, ou o momento em que Angela Davis habitou uma sala comercial na avenida Sumaré**

*'Everything is related' by André Penteado,
or the moment when Angela Davis occupied a
commercial area on Avenida Sumaré*

FERNANDA GRIGOLIN MORAES*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista visual. Bacharel em Comunicação Social (Universidade Metodista de São Paulo, UMESP). Mestre em Artes Visuais Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. R. Elis Regina, 50, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Campinas, CEP 13083-854, São Paulo, Brasil. E-mail: fernanda.grigolin@gmail.com

Resumen: O presente artigo conta um trajeto no interior da mostra *Tudo está relacionado*, do artista brasileiro André Penteadó. Montada em um andar de um edifício comercial em uma importante avenida da cidade, a exposição pode ser lida como um atlas que une três séculos de imagens da família de Penteadó conjuntamente com seus projetos artísticos. Livros de artista convivem com arquivo familiar e fotos avulsas, bem como negativos preto e branco, fotografados por uma tia, chamada Gilda, quando morou nos Estados Unidos nos anos 1970, e entre essas imagens uma fotografia de Angela Davis, filósofa e ativista do movimento Pantera Negra.

Palabras clave: arte contemporânea / memória / fotografia.

Abstract: *This paper tells the trajectory of the exhibition "Everything is related", by Brazilian artist André Penteadó. Assembled on a floor of a commercial building on an important avenue of the city, the show can be understood as an atlas that unifies three centuries of images of Penteadó's family put together with his artistic projects. Artist books are together with the family archive. There are also separate photographs, besides black and white, 35mm negatives shot by Gilda, an aunt when she lived in the United States in the 1970's; among these photos, one of Angela Davis, philosopher and activist of the Black Panther's Movement.*

Keywords: contemporary art / memory / photography.

Introdução

Entro na exposição *Tudo está relacionado*. André Penteadó me recepciona, ele recebe todos os visitantes. Já no hall de entrada quatro vídeos são projetados ao mesmo tempo em *loop*. Aparecem combinados filmes 16 mm feitos pelo avô de Penteadó nos anos 40; super 8 dos anos 70 da sua tia Gilda; trechos do filme *A Moreninha*, estrelado por sua tia Tony, e pequenos vídeos digitais de autoria do artista. No corredor que dá acesso às salas, imagens fotográficas postas na parede; depois tráfego pelas divisórias de vidro, que dão passagem às demais salas. Uma das salas contém ampliações divididas por paletas de cor, por exemplo. Em outras veem-se ampliações e contatos de várias épocas da família de Penteadó, convivendo com mesas sobre as quais há livros de artista, fotografias dos primórdios fotográficos, álbuns de família e negativos preto e branco, 35 mm, fotografados por uma tia fotógrafa, chamada Gilda, do tempo em que morou nos Estados Unidos nos anos 1970. E na sala 3, numeração dada pelo fotógrafo, é a em que fico mais tempo: ela tem duas divisórias de vidro, uma frontal e outra lateral. Logo na entrada pode-se ver o verso das imagens postas (Figura 1). Olho para a parede oposta à divisória, e entre os versos das fotografias vejo a imagem de Rebecca, uma jovem que participou de um projeto de André sobre famílias de suicidas. (O projeto teve início depois de uma tragédia pessoal: o pai de André se matou. O primeiro livro de Penteadó, publicado em 2014, foi sobre o tema: *Suicídio de meu pai*.) A imagem me chama a atenção e me aproxima. Aquele olhar me intriga. Depois, ao entrar na sala, do lado esquerdo de Rebecca

encontro Angela Davis e, à esquerda de Davis, a tia de André, Gilda, a autora da imagem de Davis.

A exposição pode ser lida como um atlas que une três séculos de imagens. Volto para Davis várias vezes; outras mulheres negras estão retratadas naquela sala, mas é Davis que me desperta a atenção: ela é ativista e está em um momento simbólico e bom para pensar.

A imagem de Angela Davis está na quina (Figura 2). Ela está em um momento combativo no meio da multidão, seguramente a falar de direitos civis. A imagem é o trecho da lâmina do atlas em que eu paro.

Eu me afasto da sala, tento retomar as demais salas da exposição. Mas é a imagem de Davis que segue comigo ao longo do trajeto. Talvez seja o grande labirinto das questões raciais unidas às questões das mulheres, que ainda não resolvemos e segue entre as lâminas do atlas. O atlas, para Didi-Huberman, é como uma mina. Ele é uma forma visual de conhecimento, uma maneira sábia de ver: “Contra toda a pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, todo o hibridismo da montagem” (Didi-Huberman, 2010: 15).

O lugar de Davis na montagem do artista é momento gatilho para mim. É a partir dela que faço a leitura do atlas (da exposição). A partir da imagem de Davis, eu realizo o percurso na exposição; porém, antes de falar de Davis, contarei um pouco de *Tudo está relacionado*.

1. Um pouco sobre a exposição

André Penteadó é um artista brasileiro de família quatrocentona, termo que usamos para aqueles que estão no Brasil desde os tempos coloniais. Pessoas que ocuparam no passado, e muitos ainda ocupam, um espaço de privilégio social e cultural em nossa sociedade.

Ao ser questionado por mim quanto aos motivos pelos quais realizou o projeto, Penteadó me contou que *Tudo está relacionado* surgiu de uma vontade de ver o que já estava presente desde o começo no seu trabalho e como isso se relacionava com as imagens de sua família. A ancestralidade é o que move *Tudo está relacionado*, e seguramente por isso os objetivos da exposição, para o autor, foram integrar e relacionar quatro arquivos distintos, um herdado pela família e três gerados por ele (Figura 3).

O lugar da exposição foi essencial para Penteadó, um andar comercial — uma antiga oficina de telefones celulares —, localizado no bairro de Perdizes em São Paulo.



Figura 1 · André Penteadó. Visão geral da sala 03 da exposição a partir das divisórias de vidro. Fonte: artista.

Figura 2 · André Penteadó. Detalhes da quina com a imagem de Angela Davis e as das outras duas mulheres. Fonte: artista.

Figura 3 · André Penteadó. Visão geral de uma das salas da exposição. Fonte: artista.

Figura 4 · Imagem que aparece Angela Davis presente na exposição de André Penteadó.. Fonte: artista.

Após meses olhando todos os arquivos e fazendo a pré-seleção das fotografias, concluí que este trabalho deveria ser mais do que um estudo sobre memória e afetos familiares. Ele deveria, também, enfatizar questões relacionadas à própria natureza da imagem fotográfica. [...] a oficina ajudaria a complexificar o seu entendimento. Esta decisão trouxe para a superfície do projeto a questão do arquivo, de onde e como são guardadas as memórias — qualquer memória, não somente as familiares — e a relação da imagem fotográfica com elas (Penteado, comunicação pessoal, 2015).

A oficina, com suas paredes brancas e divisórias de vidro, permitiu que mais de uma sala fosse vista de cada vez e também que se tivesse acesso ao verso de algumas fotografias. Estas sobreposições de imagens, além de enriquecerem a exposição, criam as camadas e camadas de ancestralidade entregues nas imagens.

2. O atlas

Como reler o que produzimos e o que herdamos? Como prever o porvir, a última imagem a se realizar? Essas perguntas são essenciais ao projeto de André Penteado e elas fazem parte da sua busca por compreender as conexões entre as milhares de fotografias da exposição.

Tudo está relacionado é o atlas da ancestralidade de Penteado, porém não segue nenhuma lógica cronológica, é uma exposição completamente anacrônica. O processo de ocupação das paredes, segundo o autor, foi também intuitivo. Ele afirma que fez um mapeamento, entretanto o destino final é o desconhecido.

Todavia, o encontro com o desconhecido é o encontro com a diversidade. A comparação com o Atlas (Mnemosyne) de Aby Warburg é fecunda para se pensar, já que a forma de montagem realizada por Warburg é muito usual entre artistas contemporâneos. De acordo Cristina Tartás Ruiz e Rafael Guridi Gardía (2013), cada uma das fotografias do Atlas de Aby Warburg constituía uma lâmina do atlas. O processo permite o reposicionamento de imagens ou a introdução parcial de novos elementos, para estabelecer novas relações, um processo aberto e infinito (Ruiz & Garcia, 2013: 4).

Parto da ideia de que, por ser aberto o processo, a leitura por meio da imagem de Angela Davis se mostra essencial, já que é o atlas uma máquina de ativação de ideias e relações (Ruiz & Garcia, 2013). É no atlas que a ancestralidade do autor (André Penteado) se encontra com um fato histórico e importante: a luta pelos direitos civis. O fato é incorporado no ativismo de Angela Davis, uma das mulheres mais importantes dos anos 1970.

3. O trajeto, o encontro com Angela Davis, a imagem gatilho

*They gave you sunshine
They gave you sea
They gave you everything but
the jailhouse key.
They gave you coffee
They gave you tea
They gave you everything
but equality*
“Angela”, Yoko Ono e John Lenon

A imagem de Angela Davis está na quina de uma parede da sala 3, a sala de paredes e vidros expostos. Ela está num comício, seguramente são os duros anos 1970. Atrás dela as iniciais da Cia trazem três palavras chaves: conspiração, imperialismo e agressão (Figura 4). Naquela época, Angela Davis era a mulher mais perseguida do país do capital, os Estados Unidos da América. Filósofa e escritora, Davis era temida pelo fato de ser negra, ativista e comunista. Logo depois, foi presa. E lá o mundo clamou por sua liberdade. A ela, eles deram tudo menos a igualdade. Assim diz trecho da música de Yoko Ono e John Lenon.

Hoje Angela Davis segue viva, com 71 anos, seus escritos feministas são lidos por milhares de mulheres negras, na maioria jovens de todas as Américas e da África. Entre as socializadas como brancas, como eu, pouco lemos o que Davis escreveu (cf. Davis, 1981). Ainda seguimos a crer que a luta pelos direitos das mulheres teve início com as sufragistas. Ledo engano.

Mulheres negras sempre trabalharam. O trabalho precário segue com elas até os dias de hoje. Seguramente, falar de liberdade e direitos das mulheres — e, por consequência, feminismo — só é potente quando agregado às questões raciais e de classe social.

Busco nos escritos de Davis o que ela diz sobre os afrodescendentes daquele país:

Através do forçado sistema de arrendamento, o povo negro foi obrigado a realizar os mesmos papéis executados por eles próprios na escravatura. Homens e mulheres foram detidos ou presos, ao menor pretexto, a fim de serem alugados pelas autoridades como trabalhadores condenados. Enquanto os donos de escravos reconheceram os limites da crueldade com a qual eles exploravam a sua “valiosa” propriedade humana, essas cautelas não eram necessárias para os plantadores do pós-guerra que alugavam os negros condenados por relativamente pequenos prazos (Davis, 2013: 68).

Ao lado de Davis, tanto esquerdo quanto direito, duas mulheres brancas. À esquerda, Gilda, numa foto arrancada de um álbum de família onde está escrito “Berkeley 1975”. Seguramente, anos depois de ter se encontrado com Angela no comício, Gilda se casou e teve um filho. À direita, Rebecca, antes mencionada. Certamente, as duas mulheres — Gilda e Rebecca — já deviam ter encontrado mulheres negras trabalhando em situações de trabalho doméstico. A voz de Angela Davis volta a falar:

Se as mulheres brancas aceitavam o trabalho doméstico, apenas se não encontrassem nada melhor, as mulheres negras estavam aprisionadas nessa ocupação até ao advento da Segunda Guerra Mundial (Davis, 2013: 71).

A desigualdade entre mulheres é latente até hoje. Na própria exposição de André Penteadó há uma imagem de uma mulher negra prestando serviços domésticos com um pano branco na mão, por exemplo. Até hoje mulheres negras seguem a receber salários inferiores às mulheres brancas. Os anos 1970 foram importantes para a luta racial e feminista tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Na América Latina, as mulheres de esquerda pegavam em armas. As feministas negras são categóricas ao falar de feminismo:

As mulheres brancas que dominam o discurso feminista — as quais, na maior parte, fazem e formulam a teoria feminista — têm pouca ou nenhuma compreensão da supremacia branca como estratégia, do impacto psicológico da classe, de sua condição política dentro de um Estado racista, sexista e capitalista (Hooks, 2015: 196).

As questões raciais são aprofundadas e tornam-se complexas quando unidas às de gênero e classe social, pontua Bell Hooks, outra teórica feminista afro-americana. Volto à Davis, que fala das mesmas questões, e, por meio de Davis e Hooks, reencontro Sueli Carneiro, uma das mais importantes pensadoras brasileiras:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! (Carneiro, 2003: 1).

A voz da brasileira se soma a todas as outras e também às imagens que compõem o projeto de Penteadó. "As imagens são atos, memórias, questionamentos (...) visões e prefigurações" (Samain, 2011: 40).

Depois do encontro de tantas vozes falantes em um único trecho da lâmina do atlas, volto ao projeto de André Penteadó como um todo, volto às suas perguntas primordiais e me indago: Como reconstruir o porvir ou mesmo falar das imagens que herdamos, incluindo o questionamento de nossos lugares de privilégios como mulheres e homens brancos?

Referências

- Carneiro, Sueli (2003) "Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero." In ASHOKA, Empreendedores Sociais e TAKANO Cidadania (org). *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano [Consult. 2015-11-22] Disponível em: <http://www.unifem.org.br/sites/700/710/00000690.pdf>.
- Davis, Angela (1981). *Mulher, raça e classe*. Tradução Livre. Plataforma Gueto_2013.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 26 noviembre 2010 – 28 marzo 2011.
- Hooks, Bell (2015, jan.-abr.). "Mulheres negras: moldando a teoria feminista." *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 16: 193-210. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151608>.
- Ruiz, Cristina Tartás & Garcia, Rafael Guridi (2013). "Cartografías de la Memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne." *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 21: 226-35. [Consult. 2015-11-22] Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/335370>.
- Russo, Felipe (2015 nov.). Tudo está relacionado, André Penteadó e o outro. *Jornal de Borda* 02.
- Samain, Etienne (2011 jul.). "As 'Mnemosyne(s)' de Aby Warburg: Entre antropologia, imagens e arte." *Revista Poiesis, Niterói*, n. 17: 29-51. [Consult. 2015-11-19] Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/>.

Silencio en la Casa-escondite de Yolanda Ríos Coello

Silence in the hiding-house of Yolanda Ríos Coello

VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ*

Artigo completo submetido a 23 de dezembro de 2015 e aprobado a 10 de janeiro de 2016.

*España, artista visual. Bachillerato artístico en el Instituto de Educación Secundaria Politécnico de Vigo, (IESPV) grado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (FBAUV).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, España. E-mail: ven-tu@hotmail.es

Resumen: El objetivo de este artículo es acercarse a la obra “Habitar las obsesiones” de Yolanda Ríos, abordándolo desde la relación interfacial, las manos y el silencio como métodos de construcción espaciales. Para eso, se desarrollan diferentes enfoques teóricos relacionados con la arquitectura, la pintura y filosofía. Concluye este recorrido conceptual reflejando la unidad común que conforma la obra en su polisemia: La idea de que relacionarse o evitarse entre cuerpos es un modo de construir espacios.

Palabras clave: arquitectura / cuerpo / espacio.

Abstract: *The aim of this article is to approach the work “Habitar las obsesiones” which is made by Yolanda Ríos. The text approaches it with the interfacial sphere, the hands and the silence as spatial construction methods. For that, different theoretical sights to architecture, painting and philosophy are developed. This conceptual way concludes reflecting the basic unit that makes up the work in its multiple meanings: The idea that related or avoided between bodies is a manner of building spaces.*

Keywords: *architecture / body / space.*

1. Introducción

Los efectos ideológicos de mayor éxito son aquellos que carecen de palabras y no demandan más que un silencio cómplice (Bourdieu, 1977: 188).

Silencio cómplice que a la vez recorre dos sillas enfrentadas bajo una mesa, alrededor de la cual, se expande una aparentemente frágil construcción de naipes. Levantamientos que llevan implícito otro silencio tenso a la hora de generar estructuras cuya resistencia pende de la respiración y habla de sus creadores. Cualquier soplo, cualquier movimiento en falso, hará perecer su equilibrio.

La obra de Yolanda Ríos (Moaña, 1979) titulada "Habitar las obsesiones" (Figura 1 y Figura 2) nos ofrece los indicios de un juego expandido que no respeta los límites de la mesa como fin de "tablero lúdico", sino que se desborda hacia la modificación de su entorno, generando grandes tabiques transformadores de miradas, silencios y espacios.

2. Cara a cara

¿Qué espacio divide el muro de naipes una vez construido? ¿Cuál es el propósito por el que dos en una mesa se hayan propuesto el juego excesivo que acaba en aislamiento?

La mesa y las sillas se establece como un dispositivo cuya zona privilegia a las caras y las manos para generar espacio íntimo. Entre los diversos modos de coexistir con individuos en un espacio dado, encontramos el "espacio íntimo interfacial" (Sloterdijk, 2011: 135) como aquel espacio que es generado a partir de un encuentro entre rostros y el "Quirotopo" como el generado mediante las manos (Sloterdijk, 2006: 280).

Estos espacios faciales y manuales se conciben como unas localizaciones *a posteriori* a una relación mutua entre personas. Alejándose del término físico del espacio ya presupuesto o independiente a los cuerpos que en él se sitúan, la creación de espacialidades se genera a partir de diferentes métodos en relación a los cuerpos que interactúan en reciprocidad. (Sloterdijk, 2011: 541)

En este juego de dos en el espacio íntimo de encaramiento no existe lugar para personas ajenas. Terceros son dirigidos, en el mejor de los casos, a impresiones laterales de este encaramiento en la mesa. La obra titulada "La resurrección de Lázaro" de Aelbert van Ouwater (Figura 3) guarda similitudes con la dinámica de visión que ofrece esta perspectiva lateral en la obra de Yolanda.

En el cuadro aparecen figuras de asistencia enmarcadas por una ventana en un segundo plano a la escena principal, que ven a través al igual que el espectador

ve por la “ventana” enfrentada que es el propio cuadro (Stoichita, 2005: 20). Esta pintura genera un mirada que empieza en el espacio exterior donde se situa el espectador a través del interior pictórico para luego finalizar hacia la representatividad de otro espacio exterior, más allá donde se encontraba el observador. Ese atravesar el cuadro como un encadenamiento de espacios no es ajeno a épocas más recientes como por ejemplo los “Concetto spaziale” de Lucio Fontana o en Gutai con Saburo Murakami atravesando una fila de bastidores con su cuerpo (Figura 4).

En la instalación de Yolanda, se hace presente el posicionamiento del observador apartado del espacio interfacial, similar a las figuras de asistencia que ven por las ventanas el espacio interior de la escena central. Más allá de la escena entre caras, otros *voyeurs* podrán intentar ver lo que sucede en el interior de “Habitar las obsesiones” sin llegar a formar parte de la esfera de intimidad que ofrece el mobiliario.

Otros modos de ver como el de soslayo, de posicionamientos oblicuos en el espacio o a escorzo de la construcción aumentan la pérdida de visión de lo que está al otro lado, esto es debido a la perspectiva demasiado fugada del diseño (Figura 5). Desde estos últimos posicionamientos, las paredes entramadas dejan de ser ventanas para transformarse en muros opacos que sugieren una solidez arquitectónica.

La celosía actúa o como modulador de lo que fue un espacio de intimidad con un *feedback* de miradas o como en el cuadro de Albert van Ouwater, vertiendo una visión que acerca al espectador al espacio interior principal, sin esperar respuesta por el o los que pertenecen a ese interior.

Cabe ahora preguntar si el juego que excede de la mesa hacia una arquitectura leve es un método de incomodidad para aquellos que son ajenos y participan al diálogo espacial íntimo dual. Y si realmente este par se conforman en su distanciamiento con desigualdad o como encuentro amable entre ese límite de naipes. Ya que en la esfera sensible de proximidad bipolar entre rostros no sólo se mantiene una relación afable entre los mismos, sino que pueden existir bloqueos y escudos faciales relacionados con las máscaras, los muros (Sloterdijk, 2011: 177), las evasiones, el juego y donde el ver pasa a un vigilar.

3. Dos vías al espacio incómodo

Alejada del posicionamiento de fondo inocuo entre los cuerpos que la habitan, las construcciones de naipes que conforman la instalación recuerdan que la arquitectura no sólo gira en torno a los que la residen, sino que intercepta y condiciona sus actitudes y experiencias.

El objetivo trata de analizar las dos vertientes conceptuales que confluyen en la pieza: Las actitudes del cuerpo como constructor de arquitectura o la construcción



Figura 1 · Yolanda Ríos Coello, Vista general de *Habitat las obsesiones*, 2013, Instalación. (Cartón piedra, madera y cola). Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España. Fuente cedida por la autora.

Figura 2 · Yolanda Ríos Coello, Vista lateral de *Habitat las obsesiones*, 2013, Instalación. (Cartón piedra, madera y cola). Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España. Fuente cedida por la autora.

Figura 3 · Aelbert van Ouwater, detalle de *La resurrección de Lázaro*, 1455, Oléo sobre tabla. Gemäldegalerie de Berlín, Alemania. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Albert_van_Ouwater

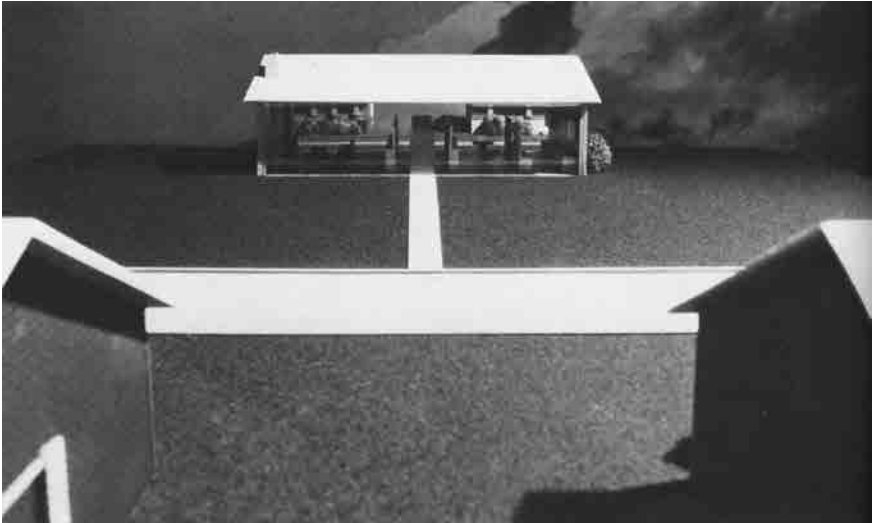
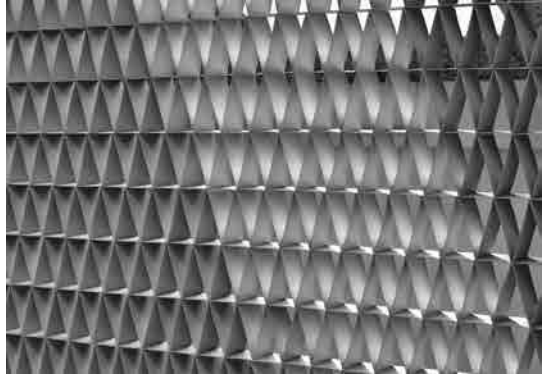


Figura 4 · Saburo Murakami, *Laceration of paper* 1955. Performance. (Papel, bastidor) Fuente: <http://10vro.tumblr.com/post/40185850585/murakami-saburo-laceration-of-paper-1955>

Figura 5 · Yolanda Ríos Coello, Vista en detalle de *Habitat las obsesiones*, 2013, Instalación. (Cartón piedra, madera y cola). Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España. Fuente cedida por la autora.

Figura 6 · Dan Graham, *Alteration to a Suburban House*, 1978. Maqueta (Madera pintada, tejido, plástico, fibra vulcanizada, papel y cristal). Moma collection, Nueva York. Fuente: <http://www.renaissancesociety.org/exhibitions/314/dan-graham-selected-works/>

de espacios como generador del cuerpo pasivo (Sennett, 2007: 18), entendido este último concepto como aquellos individuos sensibles a las relaciones espaciales que entre ellos se establecen en directa relación a la visión, escucha, olfato o tacto.

3.1 Juego de miradas en silencio cómplice

El viejo esquema simple del encierro y de la clausura — del muro grueso, de la puerta sólida que impiden entrar o salir — comienza a ser sustituido por el cálculo de las aberturas, de los plenos y de los vacíos, de los pasos y de las transparencias (Foucault, 1998: 218).

Si bien en anteriores apartados se aborda el espacio que se genera entre la proxémica de los cuerpos en relación a sus modos de mirar “uno en frente del otro” o “de soslayo”, la pregunta se centra ahora en ¿qué muro es el que divide ahora esos espacios generados, y por lo tanto, esos cuerpos?

La pantalla es el concepto clave a la pregunta anteriormente formulada, se trata de una superficie transformadora de la vista que la atraviesa. Zola designaba a la pintura la función de pantalla que dada a su transparencia sutilmente subjetivista por las percepciones o carácter del autor, dejaba ver tras de sí alguna representación (Stoichita, 2005). Pantalla que desde el impresionismo comienza a conformarse hacia un tamizado donde la mirada quedase interceptada sin poder atravesar la supuesta nitidez del cuadro.

A la inversa, la arquitectura jugará con pantallas opacas, muros cuya función importante es la de aislar un interior íntimo a un exterior público. Ofreciendo puntuales transparencias y huecos de tránsito interiores/exteriores como puertas, ventanas o balcones. Pantallas que desde la “Casa Warnsworth” hasta la obra de Dan Graham, “Alteration to a Suburban House” (Figura 6) se hace presente que “la ventana se ha ampliado hasta cubrir todo el muro” (Colomina, 2006: 195).

Entre estas dos superficies que van intercambiando sus cualidades hasta formar casas transparentes y cuadros opacos, encontramos la celosía como esa pantalla intermedia que recoge tanto lo íntimo del muro sin rechazar la capacidad escópica de la ventana.

Actitudes del ver sin ser visto que toma el panoptismo de Foucault y que hacen de la pieza abordada una revisión acerca de la función de la arquitectura a través de cuerpos pasivos, cuyo mecanismo de vigilancia se introduce hacia la complicidad de un silencio entre dos. ¿El mejor método de vigilancia no es aquello que se introduce y mimetiza con el espacio más íntimo entre personas y que tienen como vigilante a sus compañeros más cercanos?

Lo que va más allá de las arquitecturas que el pensador francés ya calificaría de “viejos esquemas simples del encierro y de la clausura” (Foucault, 1998: 218)

es el posicionamiento que ofrece la obra de Yolanda cuando nos topamos con una construcción cuya única entrada al interior es la de un espacio donde cabe la posibilidad de encaramiento con otro cuerpo. Ya no es la idea de vigilar pasando desapercibido. Tampoco la de terceros que observan y cuyos posicionamientos tratados anteriormente no llegan acoplarse íntegramente entre visión y privacidad en la obra. Es la idea de vigilar y ser vigilado por el dúo íntimo en intimidad. Se trata de un juego de miradas vigilantes en un silencio cómplice.

3.2 Juego de mesa en silencio tenso

La metodología de este tipo de construcciones opera desde el silencio tenso como forma de llevar a cabo una arquitectura que en apariencia se debería derrumbar por cualquier voz o gesto brusco. Metodología que además ya no se centra en la vigilancia y modos de ver de un espacio interfacial, sino desde la posibilidad de las manos en construir distancias o acercamientos partiendo del tablero que ofrece la mesa hacia un exterior más amplio.

Si Lucio Fontana o Saburo Murakami rasgaban o atravesaban con su cuerpo y gesto el cuadro como pantalla que da a otro espacio. ¿Es posible seguir los mismos pasos de apertura en esta arquitectura de apariencia frágil? ¿Y que puede significar atravesar esta obra?

Este enfoque diferente se da en la instalación como un método de aislación mediante la construcción con las manos. Desde actitudes corporales creadoras de espacio, se puede tratar de la materialización de un silencio incómodo entre dos, levantando un frágil tabique de desconexión. Del mismo modo, algunos juegos de mesa se pueden entender como un evitar verse cara a cara, esquivar silencios incómodos y palabras mediante la evasión de las manos ocupadas que manipulan o construyen sobre la superficie compartida.

La instalación radica es el hecho de que aparte de generar el testimonio de un juego de naipes entre dos, también deja tras de sí la consiguiente transformación del modus espacial en ese juego y su habitar. Se podría definir que lo que dos han construido en conjuntos es, en definitiva, lo que les separa.

Como materialización de los límites de proxémica y de confianza que se ofrece hacia el público, quien pretenda “romper el hielo” con el que construye al otro lado de la mesa deberá derrumbar la arquitectura, y por tanto el silencio, que la mantiene estable.

4. Conclusión

“Habitar las obsesiones” parte de la mesa como eje central que divide los actos de la vista y de la mano a dos conclusiones: desde la vista, se establece el

espacio interfacial como base donde se construye un dispositivo del acto de ver en sus dos vertientes (ver — ser visto) y de modo (ver — no ver). Desde estos actos se aporta un enfoque que dialoga con métodos de vigilancia sociales. Autovigilancia que se diluye imperceptiblemente en la esfera íntima y que junto con las celosías hacen patentes que “la incapacidad de cuestionamiento es lo que convierte a la arquitectura en una de las estructuras ideológicas y una de las representaciones del poder más eficaces y poderosas” (G. Cortés, 2010: 25).

La obra toma las pantallas necesarias para poder modular la mirada según la situación que ocupe el cuerpo espectador en el espacio. La celosía construida se mueve entre la pantalla nítida que según Zola debería conformar la pintura como ventana, hasta la arquitectura cuya pantalla opaca aísla de un exterior público a un interior íntimo. Ideas que durante el curso de los años el cuadro se tamiza y la arquitectura se trasluce, manteniéndose la celosía como un mediador que agrupa cualidades de los dos últimos. Desde la mano, la metodología que genera toda la estructura de la obra se enfoca en una construcción obsesiva cuyo medio y fin es evitar el encuentro interfacial. La obra no se traduce aquí a construcciones de vigilancia, sino en la aislación que confiere la mano en su hacer evasivo.

Juego de miradas, de manos, de habitar un espacio, la idea esencial de construcción en la pieza se mantiene, pese a los diversos enfoques que se han recorrido, como una ayuda de vincular y desvincular los cuerpos que generan su espacio. Construir no es sólo una unidad en la tríada del habitar y pensar heideggerianos, sino que también construir es coexistir entre un “nosotros” y un aislarse de “otros”. “Habitar las obsesiones” alude a que relacionarse o evitarse entre cuerpos son también modos de generar espacios.

Referencias

- Bourdieu, Pierre (1977) *Outline of a Theory of Practice*. Londres: Cambridge University Press. ISBN 9780521291644
- Colomina, Beatriz (2006) *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo. ISBN 9788446016298
- Foucault, Michel (1998) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: SigloXXI. ISBN 987-98701-4-X
- G. Cortés, José Miguel (2010) *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo. ISBN 9788446027850
- Sennett, Richard (2007) *Carne y Piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 9788420694894
- Sloterdijk, Peter (2011) *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Madrid: Siruela. ISBN 9788478446544
- Sloterdijk, Peter (2006) *Esferas III: Espumas. Esferología plural*. Madrid: Siruela. ISBN 9788478449514
- Stoichita, Victor (2005) *Ver y no ver*. Madrid: Siruela. ISBN 9788478448661

Búsqueda de la identidad en las instalaciones y expresiones de Eduardo Tokeshi, artista visual peruano

*The search for identity in the facilities and
expressions of Eduardo Tokeshi, Peruvian
visual artist*

CARMEN ELENA GARCÍA ROTGER* & ISABEL HIDALGO VALENCIA**

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

*Perú, diseñadora gráfica. Bachiller en Arte / Diseño Gráfico, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Licenciatura en Arte / Diseño Gráfico, PUCP. Estudios de Maestría en Docencia Superior, Universidad Ricardo Palma (URP).

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: cgarciarp@pucp.pe

**Perú, diseñadora gráfica. Licenciatura en Arte con Mención en Diseño Gráfico en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Estudios de Maestría en Docencia Superior en la Universidad Ricardo Palma (URP).

AFILIAÇÃO: Afiliação: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: ihidalgp@pucp.pe

Resumen: El trabajo del artista visual peruano, Eduardo Tokeshi, gira alrededor de dos pilares: la identidad y la fe, a través de la descontextualización de los objetos; los cuales rescata de sus usos primitivos y les da un (re)significado cuando los compone con otros objetos que simbolizan ideas y creencias. Este valor interpretativo crea un lenguaje simbólico e innovador, lúdico e irónico con el que presenta sus estructuras socioidentitarias que tienen una influencia del neo-pop y que devienen en arte conceptual, con una mezcla del figurativismo y el arte "chicha", como veremos en: "La vida es una caja" y la serie "Vida y milagros del hombre invisible".

Palabras clave: fe / creencias / pertenencia / identidad / Nikkei / instalación / cajas / apropiación / reinterpretación.

Abstract: Peruvian visual artist Eduardo Tokeshi's work develops around two major subjects: identity and faith, that he expresses through the decontextualization of objects, which he rescues from their primitive applications and (re)defines by setting them up with other objects that symbolize ideas and beliefs. This interpretative value creates a symbolic and powerful language, playful and ironic, with which he communicates his socio identity structures that come from the influence of neo-pop and thus become conceptual art, with a mixture of figurative art and "chicha", as discussed in: "Life is a box" and "Life and miracles invisible man" series.

Keywords: faith / beliefs / belonging / identity / Nikkei / installation / boxes / appropriation / reinterpretation.

Introducción

El contexto de estas series de la obra de Tokeshi se desarrolla desde los años 80's y 90's, años muy violentos en el Perú debido al terrorismo, lo cual llevó al artista a trabajar en temas que reflejan la sociedad en la que vivía. El Perú era un país que le pertenecía, pero en el cual no se sentía parte y no lo hacía estar orgulloso. Su ascendencia japonesa también fue una influencia, pues había una especie de fractura en la vida de los artistas nikkei (hijos de japoneses), de no pertenecer "ni aquí ni allá", sus casas eran como pequeños okinawas, "los nikkeis peruanos — y de otros países — fueron objeto de actitudes discriminatorias que enfrentaron el mito de lo japonés, inculcado por las familias, con la realidad" (Fukumoto, 1997: 561). Para Tokeshi era, pues, una cuestión de pertenencia el crear varios pequeños universos como las series: Las Banderas (1985-2012), Vida y Milagros del Hombre Invisible (1996) y La Vida es una Caja, (1989-2000) entre otras. Para Tokeshi, era esencial reproducir la realidad del contexto peruano de la época a través de imágenes y expresiones, en donde empezaría a conectar al artista con la sociedad de una manera simbólica y lúdica.

Así, en la entrevista que le realiza Gianmarco Farfán (2012), Tokeshi nos cuenta:

Yo viví esa transición en los ochentas. Mi infancia la pasé jugando en el Parque Universitario, pero luego hay un periodo de transición en donde todo se va volviendo mucho más violento. A comienzos de los ochentas, por ejemplo. Cuando termina el Gobierno

Militar, esta especie de represión que había en ese momento se levanta. Todo lo que ese Gobierno Militar no quería mostrar, apareció, lo que viví yo en aquellos años fue esa sensación de desgaste, esa sensación de cómo las cosas se iban corroyendo. Que Lima era el perfecto caldo de cultivo para el caos. Como yo vivía ahí, poco a poco, también, me fui acostumbrando. Como he visto todo este proceso de descomposición, muchas veces en Lima me asombra cómo pudimos haber vivido en esa época (Tokeshi, 2012).

A partir de estas experiencias vividas, el artista madura su obra y la enfoca a partir de espacios cotidianos, al usar un material visual extraído de la cultura popular como símbolos y objetos a los cuales designa con el nombre de otra cosa, los recontextualiza y utiliza recursos que dan consistencia material a los signos. Ha nutrido su trayectoria artística con objetos que van desde los juguetes de plástico, cajas, esteras, hasta caballetes o banderas. “Una cachina artística”, como lo definiría el artista,

yo soy una persona a la que le gusta mucho “zapear”, hacer zapping en la pintura. O sea, me gusta observar eclécticamente, ver — por qué no decirlo —, sustraer, robar elementos que me atraen, sacar determinadas cosas de otro como si fueran una referencia” (Tokeshi, entrevista personal, 2015).

Esto tiene mucho que ver con la tendencia del proceso de lo “chicha”, por ejemplo en la gastronomía, en mezclar sabores dispares y que se traspasa al arte posteriormente, al recoger diferentes objetos y resemantizarlos. Lo cual bien pudiera ser un sonoro emblema de los nuevos procesos culturales en el Perú (Garvich, 2012).

Las referencias importantes para Tokeshi son Jasper Johns (1930), Joseph Cornell (1903-1972) y Robert Rauschenberg (1925-2008). De Johns, fundador del *Pop Art*, toma el *readymades* (lo ya hecho), según lo cual transformaba objetos encontrados y creaba con ellos una obra nueva. Johns ha construido un lenguaje personal en el que el objeto y emblema, imagen y objeto, convergen indivisible, no como un relleno o una adulteración, ni en algún tipo de asociación, sino como la condición misma de la pintura los medios y el significado, lo visible (Steinberg, 1975). Por otro lado, al igual que a Cornell, le fascinan los elementos de recolección y reciclaje de cosas, como talismanes y montados en una matriz de metáforas, diseñados para incitar asombro, la curiosidad y la contemplación de las relaciones físicas y espirituales entre el hombre y la naturaleza. Un par de citas ejemplifica muy bien el acercamiento del Tokeshi a la obra de Rauschenberg.

Rauschenberg en el artículo de Hapgood:

No quiero que una pintura parezca algo que no es. Quiero que parezca lo que es. Y creo que una pintura se asemeja más al mundo real cuando está hecha del mundo real. [...] Un par de calcetines no es menos apropiado para hacer una pintura que madera, puntillas, trementina, óleo y tela. (Rauschenberg, apud Hapgood, 1958-1962: 18)

1. La vida es una caja

Como mencionamos líneas arriba, Eduardo Tokeshi aplica una forma de trabajo particular en su obra, que se basa en la recopilación de objetos de los cuales se apropia y ordena de una manera obsesiva. Se inspiró en el comercio ambulatorio de Lima en los años 80's (que continua hasta hoy), los ambulantes se apropiaron de las calles y la ciudad era caótica.

Después de los militares, hubo un empujón a la migración a la capital (Lima), así como una explosión del comercio. Como respuesta a eso, su taller, que se ubicaba en el centro de Lima, representaba la pasividad y la pulcritud. Sin embargo, había una inestabilidad que lo conduciría a la búsqueda de un ordenamiento interior, un control de su ansiedad, sus temores y obsesiones. Esta situación le permitió encontrar en los mismos vendedores ambulantes del Jirón Lampa (en el centro de Lima), la solución ideal: "dentro de este caos, ellos ordenaban sus materiales en cajitas" (Quintana, 2012). Los ambulantes ferreteros llenaban las veredas y ordenaban sus productos en cajas, esto aumentó su idea de cuadrricular, de crear pequeños mundos donde se encierran memorias — las "cajas de memoria" — que, con sus niveles y divisiones meticulosamente organizadas, el artista despliega sus metáforas. En las instalaciones "El señor Presidente" y "Lima", ambas de 1990, (Figura 1 y Figura 2) está la fijación por el orden, que fue una necesidad, y que fue planteado en contra de los tiempos de crisis económica, inestabilidad política, desborde popular y la presencia de Sendero Luminoso y el MRTA (los principales grupos terroristas). Comenta Tokeshi:

de algún modo, la cuadrícula, el establecer cierto orden, cierta asimetría muy calculada, ha sido para poder contener el caos, porque el caos es demasiado. Es el lado más japonés que tengo el de ordenar, influenciado también por el Butsudán (altar japonés) y estructurar el caos peruano que tengo (Tokeshi, entrevista personal, 2015).

Como elemento cultural, el retablo ayacuchano también influyó en sus composiciones. Así, el arte popular de Joaquín López Antay (1897-1981) y Jesús Urbano Rojas (1925-2014) en donde contaban historias en un universo encerrado

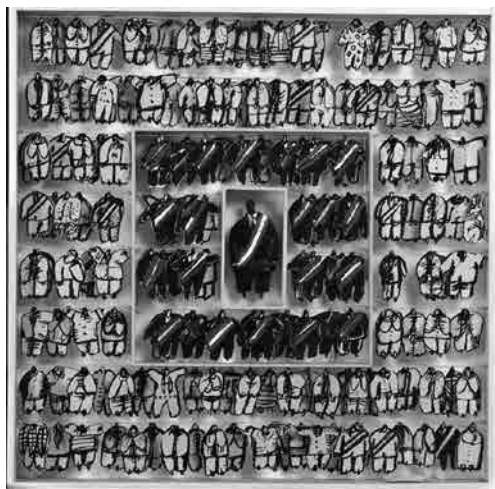


Figura 1 · Eduardo Tokeshi, *El Señor Presidente*. 1990.
Caja de madera, vidrio cerámica al frío, tinta, cartulina, nylon
y argollas, 83 x 84 x 7 cm. Colección Efraín Goldemberg.

Figura 2 · Eduardo Tokeshi, *Lima*. 1990, Caja de madera,
vidrio pasta para modelar, tinta, cartulina, nylon y argollas,
83 x 83 x 7 cm, Colección del artista.

que son las estructuras del retablo, fueron vitales para la inspiración del artista. El acto creativo de Tokeshi transita desde las intenciones a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Esta lucha para presentar sus interpretaciones, son una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, negaciones, decisiones, que no pueden y no deben ser plenamente conscientes, es la búsqueda de una identidad, un arraigo con un entorno violento (Calzadilla, 2012).

La identidad, según lo que nos comenta el artista, es la búsqueda en todo este relato, y no se construyen solamente con referentes étnicos, de género, de raza o de religión: "El ser humano debe de ser rebelde y no resignarse con el prototipo de persona que el sistema ha construido para nosotros" (Asunción Lozano, 2009). Así, este tema ha sido crucial en la obra de Tokeshi, la cual representa la búsqueda de su identidad en la ciudad y en la época que le tocó vivir. Así, en 1989 presenta su obra "La biografía" (Figura 3) cuya finalidad *es meter la vida en una caja*, propuesta objetualista y lúdica que establece una relación con una serie de elementos biográficos. En esta época, además, iniciaría su relación con Luz Letts, su esposa, y con ella su acercamiento a la pintura, "La Biografía" sería llevada posteriormente a la representación pictórica bajo el título "Matasueños" en 1992 (Figura 4). Tokeshi nos dice que fue el primer cuadro que resolvió como pintor: "para mí, es sumamente importante porque es como si alguien me hubiera enseñado otra vida. El hecho de, por ejemplo, haber trasladado esa cuadrícula (de un trabajo en madera) a la pintura, hizo que yo encontrara un camino".

En 1991, en la serie "Últimos Refugios" presenta la instalación "49 Momentos" de 1990 (Figura 5), ejercicio lúdico sobre blanco. Aquí, el blanco fue usado como una metáfora sobre el "nacimiento" como idea previa de realización de una obra o de un momento nuevo en su vida. Y "Mellizos" (Figura 6) de finales de los años 90's, el cual se incluyó en la muestra bipersonal "Vínculos" (2000). En "Mellizos", Tokeshi representa el cuento infantil, en donde sigue trabajando sobre lo lúdico, pero esta vez con un sentimiento mucho más íntimo, debido a que sus hijos recién habían nacido.

2. Vida y Milagros del Hombre Invisible

Esta obra es una instalación realizada para la XXIII Bienal Internacional de Sao Paulo (1996), que además se expuso en la I Bienal Iberoamericana de Lima (1997) y en la Sexta Bienal de la Habana (1997). Nuevamente, Tokeshi retoma el tema de la identidad y pertenencia desde la fe. Sin embargo, la fe no es trabajada por Tokeshi desde un punto de vista religioso, sino a partir de la creencia en algo. Esta fe invisible que nos hace subsistir y adoptar diversas apariencias y que a menudo recogemos de la vida cotidiana.



Figura 3 · Eduardo Tokeshi, *La Biografía*. 1989.
Técnica mixta sobre madera, 120 x 100 cm.

Colección Mario Roggero

Figura 4 · Eduardo Tokeshi, *Matasueños*. 1992,
Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm. Colección Jorge Salmón

Figura 5 · Eduardo Tokeshi, *49 Momentos*. 1991.
Técnica mixta sobre madera. 133 x 120 cm Colección
Efraín Goldemberg



Figura 6 · Eduardo Tokeshi, *Mellizos*. 1999.
Técnica mixta sobre madera y vidrio. 37 x 59 x 8 cm.
Colección del artista

Figura 7 · Eduardo Tokeshi, *Guardarropa del Hombre Invisible*, 1996-1997. Trajes con aplicaciones.
Medidas variables. Colección del artista.

Esta instalación tiene una idea lírica del hombre que cree en algo intangible, es una reflexión sobre la identidad, una búsqueda constante de sí mismo y de sus orígenes. El personaje de esta narrativa visual, surge de la visita que hizo Tokeshi a la Basílica de Nuestra Señora de la Merced en Lima y vio en una de sus naves una cruz forrada de exvotos ofrendados al Padre Urraca (fraile mercenario venerado en Lima).

La identidad puede ser desde religiosa hasta nacional y por eso el título de mi exposición, “Invisible” que es ser todo y nada a la vez, la invisibilidad no existe en el arte aunque tal vez exista cuando uno tiene fe. Creo que la identidad es la cosa más importante que me persigue, es algo que tengo que encontrar en este país (Tokeshi, entrevista personal, 2015).

Este ser ficticio, vestido y cubierto de fe, ataviado de vestimentas para diferentes ocasiones de su vida, resulta ser una metáfora de la transformación de la apariencia que se produce en el deseo de lograr un bienestar, así como de la confianza para hacer frente a los retos de una sociedad cada vez más materialista y exigente.

La colección de “El hombre invisible” consta de más de una docena de trajes (Figura 7) con diversos motivos insertos en ellos que muestran la heterogeneidad, la libertad del uso del soporte y del espacio, sin dejar el lado lúdico de los objetos.

En ese sentido cuando hablamos del arte como invención lúdica, estamos diciendo que en esa espaciosidad que representa lo lúdico hay un ámbito de construcción, por lo que la construcción no es sólo del artista que construye esas formas o estructuras en la obra, sino también para el espectador, quien en su proceso de contemplación va construyendo las propias imágenes en ese espacio que deja la obra. Cuando esto no ocurre, el espectador se siente aburrido ya que la obra no le proporciona ningún sentido, o mejor, él no logra darle sentido, ya que la obra se sitúa sólo en el plano objetivista. (Hernández, 2005).

El espectador responde a estos colores, formas, texturas y materiales diversos como el óleo, el acrílico, el esmalte; dándole valor a otros materiales como el plástico, el metal y la tela, que definen lo objetual y versátil de su obra.

El primer personaje de la serie es el traje completo cubierto de exvotos de metal que representa la vida y milagros del hombre invisible, que va descubriéndose y se va vistiendo de diferentes situaciones de la vida cotidiana (Figura 8). El segundo personaje alude a la “fe” y a la “esperanza” (personaje cubierto de exvotos dorados) que representa lo que queremos y no tenemos (Figura 9). El tercer personaje alude a la patria (cubierto de escarapelas, símbolo patrio



Figura 8 · Eduardo Tokeshi, *Vida y Milagros del Hombre Invisible*, 1996 — 1997. Traje con aplicacione de exvotos plateados. 1.50 X 70 cm. Colección del artista.

Figura 9 · Eduardo Tokeshi, *Esperanza*. Traje con aplicaciones de exvotos dorados. 70 X 80 cm. Colección del artista.

Figura 10 · Eduardo Tokeshi, *Creer*. Traje con aplicaciones de escarapelas peruanas. 70 X 80 cm. Colección del artista.



Figura 11 · Eduardo Tokeshi, *Jugar*. Traje con aplicaciones de soldaditos de plástico multicolores. 70 X 80 cm. Colección del artista.

Figura 12 · Eduardo Tokeshi, *Pequeño Animal*. 1997, Caja de madera, luces alambre y cartera de piel. 60 x 30 x 30 cm. Colección del artista.

peruano), que nos hace creer en lo que somos (Figura 10). El quinto personaje alude al juego (personaje lúdico multicolor) elaborado con soldaditos de plásticos (Figura 11).

Este hombre invisible también trae consigo objetos encerrados en cajas con una gran carga de significados, como la mascota del hombre invisible (Figura 12), que es aquella caja de madera en cuyo interior hay una cartera de piel que era de su madre. Sin duda alguna Marcel Duchamp es tomado como punto de partida para representar estas cajas.

Duchamp hizo varias series de cajas firmadas y numeradas así como con los grabados y esculturas de múltiples copias. [...] Duchamp elimina el valor de que la obra de arte tradicionalmente tiene y la convierte en mercancía” (Gonzales, 2011:179).

Esta instalación se convierte así en un espacio de meditación de lo que somos y lo que creemos, siendo elementos claves tanto las obras en sí mismas como el montaje de estas en el espacio.

Thierry de Duve define la instalación como el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de una situación creada. La referencia a un espacio artístico entendido como ámbito de relaciones, procesos, intercambios, y tránsitos humanos, es una tendencia creciente a reconocer su carácter ecléctico y plural ajeno a definiciones unívocas que la hacen permeable a permanentes abordajes, relecturas e interpretaciones (Valesini, 2012).

Así, el lenguaje plástico viene a ser el mismo, pero es la construcción la que puede ser planteada como irreverente o revolucionaria. Mientras se usen los sentidos y enfoquen los objetivos, se construyen universos nuevos.

Conclusión

La “identidad”, la “fe” y la idea de “pertenencia” son los ejes temáticos transversales en toda la obra de Eduardo Tokeshi. Su trabajo no es político, es una reacción sintomática a las situaciones que vive en su entorno y lo que anhela como ser humano, “creer para sobrevivir y encontrar para qué está uno en esta vida” (Tokeshi, entrevista personal, 2015). El juego metafórico con el objeto es esa sensación lúdica de tener el poder de tocar algo y transformarlo en otra cosa a través de colores, formas, texturas y materiales diversos que definen la versatilidad de su obra.

El trabajo de Tokeshi es una (re)interpretación de la vida cotidiana y su propia experiencia, que desemboca en nuevos universos que a la vez tienen

múltiples asociaciones con otras experiencias que conectan su trabajo artístico con el espectador, asignando una relevancia auténtica a su obra. Es un investigador constante que usa un lenguaje gráfico conceptual, a la vez que utiliza el espacio en todo momento; esto siempre en una continua redefinición de su obra a través de la búsqueda incansable de materiales y recolección de objetos. Ecléctico, innovador y universal, Tokeshi nos interpela a través de su arte.

Referencias

- Calzadilla, Juan (2012) *Duchamp Concentrado*. Colección Paria, Fondo Editorial Tropykos. [Consult. 2015-12-20] Disponible en <https://artesunivalle.files.wordpress.com/2012/05/concentrado-marcelduchamp.pdf>.
- Fukumoto, Mary, (1997) *Hacia un nuevo sol: Identidad Nikkei en el Perú*. Asociación Peruano Japonesa. Lima.
- Garvich, Javier (2012) *El carácter chicha en la cultura peruana contemporánea ¿literatura de la miseria o miseria de la literatura?*. [Consult. 2015-12-28] Disponible en <http://es.scribd.com/doc/19917096/el-caracter-chicha-en-la-cultura-peruana-contemporanea#scribd>
- Gonzales García, Carmen (2011). *Artefactos temporales: el uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*. Salamanca: Universidad de Salamanca. ISBN 978-84-7800-149-1.
- Hapgood, Susan (1994) *Neo-Dada Redefining Art 1958-62*. New York: The American Federation of Arts & Universe Publishing.
- Hernández, Tania (2005). *Plataforma de arte contemporáneo PAC: lo lúdico como construcción estética en la obra de arte*. [Consult. 2015-12-28] Disponible en <http://www.plataformadearte.org/index.htm>
- Steinberg, Leo (1975) "Jasper Jhons: The First Seven Years of His Arts" In *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN: 9780226771854
- Valesini, Silvina (2012). *La instalación como dispositivo expositivo y comunicacional. El caso Misión Misiones [como construir catedrales] de Cildo Meireles en la Primera Bienal del Mercosur*. Argentina. Universidad Nacional de la Plata. [Consult. 2015-12-28] Disponible en <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/silvina-valesini-la-instalacion-como-dispositivo.pdf>

Fragmentación como interferencia en la obra de Salomé Nascimento

Fragmentation as interference in Salomé Nascimento's artwork

NATALIA DESIRÉE GARCÍA LEMA*

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

*España, artista visual, estudiante de doctorado. Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (UVigo, BBAA). Máster en Arte Contemporáneo: Creación e Investigación, UVigo, BBAA.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade de Belas Artes de Pontevedra. R/ Maestranza, 2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: natagale@hotmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la obra de Salomé Nascimento desde una metodología de la reconstrucción a través de los fragmentos. Partiendo de la obra "Escola 18#4", se investigan aspectos como la fragmentación o el libro como soporte de la representación. A pesar de tener una visión fragmentada y múltiple, se percibe la totalidad como una suma de diferentes partes que configuran un elemento común y totalizador. La percepción de dicho elemento se aleja del significado de unidad como elemento único.

Palabras clave: fragmentación / libro-soporte / fotografía / multiplicidad / Salomé Nascimento.

Abstract: *The purpose of this paper is to examine Salomé Nascimento's artwork from a reconstructive methodology through fragments. Starting from the specific artwork: "Escola 18#4", aspects as fragmentation or the book as representation base, are objects of research. In spite of a fragmented and many sided vision we can appreciate the whole work as the addition of different parts of the whole element which receded from the significance of the unity as a single element.*

Keywords: *fragmentation / book base / photography / many-sided vision / Salomé Nascimento.*

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar la obra de Salomé Nascimento (n. Lisboa, 1970) centrando el núcleo principal de la investigación en la fragmentación a través de las imágenes. Esta noción de fragmentación se entiende como una manera de percibir el entorno desde un punto de vista plural que se aleja de una visión única y centralizada. El enfoque que planteo se basa en la percepción de la totalidad a través de la suma de sus partes y cómo éstas se enlazan para crear la ilusión de imagen completa.

Para definir este procedimiento explicaré el significado de los conceptos de *parte, detalle y fragmento*, para matizarlo después con el pensamiento de autores contemporáneos del S.XX que en sus obras hablan sobre conceptos vinculados con el tema de investigación. La fragmentación de un entero, la relación entre los elementos constituyentes de dicho entero, cómo existen diferentes significados según la estructura que presenta (si se rompe, fragmenta o se detalla, corta y amplía) y cómo todas estas definiciones tienen su sentido en el acto de cortar, porque forman parte del acto de creación de la imagen fotográfica.

Todos estos aspectos se relacionan con la pieza *Escola 18#4* de la artista Salomé Nascimento, en tanto que ofrece una sensación de unidad aparente, aunque la imagen se presente fragmentada. Lo que me interesa investigar son las zonas donde la imagen fotográfica desaparece: espacios en blanco, de desconexión o interferencia que se pueden interpretar como rupturas en la lectura de la imagen. Sin embargo a pesar de esos vacíos la imagen se entiende como una estructura totalizadora constituida por partes más pequeñas.

Haciendo un breve repaso por la trayectoria artística de Salomé Nascimento (Lisboa, 1970) estudia Comunicación y Diseño en la Facultad de Bellas Artes de Lisboa; Pintura en la Academia de Bellas Artes de Venecia y Vídeo en la Ar.Co School of Visual Arts. Su actividad profesional se inicia en Italia (Milán y Venecia) como diseñadora gráfica e ilustradora. Desarrolla proyectos editoriales como directora de arte en la publicación *Westzone* colaborando con artistas como Nan Goldin, Richard Serra o Dennis Hopper, entre otros. En 2001 vuelve a Lisboa y se dedica a desarrollar su obra artística que alterna con la organización del *ME108*; un espacio multidisciplinar donde se realizan cursos, talleres y eventos. La mención de este edificio es pertinente porque constituye una antigua escuela donde encontrará materiales que la llevarán a desarrollar el proyecto *Escola 18*, del que surgirá la pieza *Escola 18#4*, el motivo de reflexión y análisis de este escrito.

1. Parte, fragmento, detalle

Como mencionaba voy a empezar analizando los significados de los términos antes señalados. Se trataba de un proceso de fragmentación en el que intervienen dos conceptos: la parte y el todo. Determinamos el significado de *parte* de la siguiente manera: "Con respecto a una cosa, algo que contribuye a constituirla, que puede separarse o considerarse separado de ella, y sin lo que esa cosa no es completa." (Moliner, 2007: 2193)

La relación que establece Omar Calabrese en la dicotomía parte/todo es de "reciprocidad, implicación, presuposición" (Calabrese, 1989:84) La idea de todo o entero, presupone la existencia de la parte o el fragmento; de un elemento más pequeño que, junto con otros similares, forman un conjunto que interpretamos como unidad. Hacen referencia a algo mayor. Si la parte no está presente, el elemento no se considera completo, por lo que esta ausencia conduce a una percepción incompleta. Y aquí se relaciona con la definición de fragmento, que dice:

Parte que se corta, rompe o arranca de una cosa dura. Pedazo, trozo. Cada una de las partes que resultan al romper o romperse una cosa en varias. Dividir. Parte. Romper (Moliner, 2007: 1395)

Como vemos, el fragmento es un elemento que resulta de la ruptura de un entero. Está definido por la ausencia del mismo y surge de un accidente. "No posee una línea neta de confín, sino más bien lo accidentado de una costa." (Calabrese, 1989: 89) La definición de fragmento parte del elemento entero y cómo este, al romperse, se divide en varios trozos. El análisis que propone esta investigación es recorrer este camino a la inversa; empezar por el fragmento, que se enlaza con otros para reconstruir el entero. De esta manera, sumándose, se transforma una perspectiva parcial en otra que adquiere un carácter más completo.

También cabe mencionar la diferencia existente entre fragmento y detalle. El significado de este último sostiene que son detalles "cada una de las partes pequeñas que contribuyen al aspecto o efecto de una cosa pero no son indispensables en ellas" (Moliner, 2007: 1020) Es decir, se podría afirmar que los detalles son aquellas características que señalan propiedades del elemento pero no son las más importantes, por lo que se puede prescindir de ellas.

El objetivo del detalle se centra en una especie de mirar más, dentro del todo analizado, como realizando una especie de *zoom* hasta descubrir aspectos de los que no nos habíamos percatado en el primer vistazo. (Calabrese, 1989: 88) Se destaca entonces que el detalle amplía, corta y señala una parte respecto a



Figura 1 · Salomé Nascimento, *Escola. 18#4*, 2015.
108x15 cm. Encáustica, tinta de esmalte e impressão digital
sobre livros. Fonte: [http://www.salomenascimento.com/
indexhibit/index.php?/remind/growplay/](http://www.salomenascimento.com/indexhibit/index.php?/remind/growplay/)

Figura 2 · Salomé Nascimento. *Escola 18*, 2013. 201 x 105
cm. Encaustic, toner transference and school documents on
wood. Fonte: [http://www.salomenascimento.com/indexhibit/
index.php?/remind/growplay/](http://www.salomenascimento.com/indexhibit/index.php?/remind/growplay/)



Figura 3 · Anthony Aziz and Sammy Cucher. May, de la serie *Dystopia*. C-Print, 50 x 40. 1994-95 Fonte: <http://www.azizcucher.net/project/dystopia>

Figura 4 · Salomé Nascimento, *Escola. 18#4*, 2015. Detalle. Encáustica, tinta de esmalte e impressao digital sobre libros.

su todo; lo define y lo delimita. Se percibe como una metodología ordenada. El fragmento, por otro lado es aleatorio, producto de un accidente, cuyos bordes no son geométricos sino irregulares.

Establecidos los significados de *parte, detalle y fragmento*, si enfocamos desde esta metodología fragmentaria la obra *Escola 18#4* de Salomé Nascimento advertimos que la imagen fotográfica está dividida. Las partes que la componen no parecen ser un accidente sin premeditación. Sugiere un pensamiento claro y conciso. La estructura global presenta un aspecto regular y ordenado, compuesta por libros que generan la superficie de representación. Estos elementos que la constituyen, libros de texto, aportan información detallada, mediante los que podemos establecer un todo. Este todo es la imagen general y estaría vinculado con la escuela como un lugar de preparación para el futuro. Al mismo tiempo, alude al pasado porque todo el material recopilado por la artista para realizar la obra son documentos que pertenecieron a los alumnos de la escuela (fotografías, fichas de inscripción, registro de nacimientos, libros de texto).

Por todo ello ha pasado el tiempo. La artista recoge todo esto y lo devuelve al presente dotado de una nueva fisicidad. Además, el uso de todo este material y los libros de texto como soporte principal enfatizan su posicionamiento de partir de la experiencia de lo cotidiano.

Un antecedente que surge a principios del S.XX relacionado con esta visión polifacética y fragmentada, lo encontramos en el Cubismo de Georges Braque y Pablo Picasso cuando vemos diferentes perspectivas que se conectan, se superponen y dialogan entre sí. Los objetos, se muestran desde diferentes ángulos, desplegados y ofrecen una visión poliédrica más compleja.

A diferencia de la propuesta de los cubistas, la imagen de Nascimento se aleja del caos. Dentro de su aparente fragilidad se percibe ordenada. El tamaño de los libros abiertos establece las dimensiones de cada parte constituyente de la imagen total. La disposición de la obra, el formato y los soportes elegidos conduce hacia una organización reticular de la información. Es decir, los límites entre una parte de la imagen y otra lo definen los libros que actúan de contenedores de la imagen total. Estos límites se pueden interpretar como interferencias que desdibujan la unicidad de la imagen. Esta apariencia de estructura, que surge de una cuestión formal en la obra, puede derivar en diferentes formas de significación que la artista no había planteado o previsto.

2. La fotografía como fragmento-recorte

La noción de lo fragmentario como procedimiento que rompe y corta también se vincula con la forma en que se obtienen las imágenes fotográficas. El acto

fotográfico se crea mediante un gesto: el cut o golpe del corte espacio-temporal. La fotografía extrae fragmentos de la realidad, recorta y fija.

La imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando solo un instante. Espacialmente, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una tajada, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente cortada en vivo (Dubois, 1986:141)

La fotografía es una imagen que se crea mediante un recorte de espacio-tiempo. Habla de lo que está ausente, pero que en algún momento existió; "lo que estuvo un instante ante el objetivo de la cámara y ya no está" (Martín Prada, 2010: 44).

3. La ausencia

Si el fragmento es la evidencia de la ausencia del entero, la fotografía como recorte espacio temporal funciona igual al referirse a algo que ya no está. A este respecto, Paul Virilio en su estética de la desaparición describe la ausencia como la disolución del espacio-tiempo; de un tiempo ausente relacionado con la picnolesia, un trastorno en el que el sujeto pierde el contacto con la realidad por un breve período de tiempo. "hacer coincidir lo visto y lo que no pudo ser visto, aquello que se recuerda y lo que, desde luego, es imposible recordar y hay que inventar, recrear, para otorgarle verosimilitud al discursus" (Virilio, 1998:8). Es aquello que evidencia la falta, el fragmento perdido, un pedazo que debemos completar en la memoria.

Conclusión

Lo que interpretamos como unidad no tiene por qué responder a la idea de un sólo elemento. Éste puede estar compuesto de otras partes más pequeñas que lo configuran y partimos de ellas para reconstruirlo. Como hemos visto, los fragmentos se establecen como elementos más pequeños que el conjunto al que pertenecen. Pensadores contemporáneos como Jacques Derrida, Felix Guattari o Gilles Deleuze establecieron a que para tener una visión más completa de la realidad era preciso fragmentarla y analizar cada una de sus partes. Derrida expresa que:

Ese dispositivo se explica. Se explica, no quiere decir que sea posible explicarlo, que se deje comprender por un observador: se explica a sí mismo y (incluido) a todo observador posible. Se explicita multiplicándose, "plegando y desplegando las raíces de sus signos mínimos" (Derrida, 1997: 445)

La visión fragmentaria y la multiplicidad como metodologías tienen su interés en entender que la percepción es un ejercicio activo, plural que emplea “una sucesión de miradas u ojeadas lanzadas en diferentes direcciones” (Hochberg, 1993: 90). Entender el todo desde la óptica de la ausencia (el fragmento), o el todo a través de una visión detallada que corta, con la que después hay que recomponer puede parecer un obstáculo para ver la imagen completa, continua, sin interferencias. Sin embargo, esta fisura es la pauta que nos obliga a pararnos y mirar más; es aquello que nos ayuda a reconstruir la imagen como elemento múltiple y completo.

Referências

Calabrese, O. (1989) *La era neobarroca*. Col. Signo e Imagen. Madrid: Cátedra.

Derrida, J. (1997) *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico*. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós Comunicación.

Hochberg, J (1993) “La representación de objetos y personas” In *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós Comunicación,

Martín Prada, J. (2010) “La condición digital de la imagen.” In *Lúmen _ex*, 2010: Catálogo de la 1ª edición de los Premios de Arte Digital / Digital Art Awards. Cáceres: Universidad de Extremadura. http://www.eweb.unex.es/eweb/premiosartedigital/catalogo_lumen_ex_2010.pdf

Moliner, María (2007) *Diccionario del uso del español*. 3ª ed., 2 vol. Madrid: Gredos.

Virilio, P. (1998) *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Tiempo de dípticos. Análisis del trabajo fotográfico-procesual del artista plástico Rubén Ramos Balsa

Diptychs' Time. Analysis of Ruben Ramos Balsa's art process photographic work

JUAN LOECK HERNÁNDEZ*

Artigo completo submetido a 27 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Espanha, artista visual, profesor. Licenciado en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes de Bilbao, Universidad del País Vasco. Postgraduate Course, Sculpture, Central-Saint Martin's School of Art, Universidad de Londres. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Vigo.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes de Pontevedra, Departamento de Escultura. Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Rúa da Maestranza, 2 CP. 36002 Pontevedra, España. E-mail: jloeck@uvigo.es

Resumen: Rubén Ramos Balsa (Santiago de Compostela, 1978) es un artista multidisciplinar que lleva quince años inmerso en el hacer artístico e investigador, siendo una de sus líneas principales de trabajo el análisis comparativo entre la medición y la representación del tiempo. Este trabajo analiza, precisamente, su manera de utilizar la imagen doble como documentadora de experiencias procesuales. Asimismo, a través de su obra, pretendo incidir en la importancia del díptico como soporte articulador de suceso y repetición en la iconografía plástica actual.

Palabras clave: dípticos / tiempo / repetición / arte procesual.

Abstract: *Rubén Ramos Balsa (Santiago de Compostela, 1978) is a multidisciplinary artist who during the last fifteen years has been immersed in the research and creation of art. His main line of work has been the comparative analysis between time measurement and time representation. This paper precisely analyses the way in which he uses the double image to document process art and experiences. Throughout his work, I also intend to stress the importance of diptychs as an articulating support of event and repetition in the current plastic iconography.*

Keywords: *diptychs / time / repetition / processual art.*

Introducción

Rubén Ramos Balsa “se repite en forma de díptico o de cadencia warholiana, desafiando a la memoria, desenmascarando la apariencia, la mentira simétrica de lo irrepitable” (Barros, 2008)

El proyecto artístico de Rubén Ramos Balsa (n. Santiago de Compostela, 1978) me resulta especialmente interesante cuando trata con mayor intensidad los conceptos de temporalidad, dualidad y repetición. Sostengo que nuestro artista ha revisado con mucha inteligencia algunos rasgos procesuales de la documentación conceptual clásica, proponiendo una relectura posmoderna e innovadora de la misma.

Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, Erasmus en Kuopio, Finlandia, y postgrado en las Universidades de Vigo y Valencia. Tiene estudios de cine en el European Film College de Dinamarca y ha asistido a talleres complementarios de video, fotografía y técnicas performativas; talleres impartidos por artistas de indudable reconocimiento, entre ellos Joan Fontcuberta, Esther Ferrer y Marina Abramovic. El interés por estas “artes temporales” ha sido fundamental para nuestro artista y su estudio de la percepción de la temporalidad, una de las obsesiones demiúrgicas de su trabajo.

Lleva quince años inmerso en el hacer artístico profesional, con una importante trayectoria expositiva, tanto nacional como internacional, de la que yo destacaría su participación en las Bienales de Israel (2004), Venecia (2007) y Singapur (2011).

Seducido por la Ciencia, en concreto por la física experimental, ha colaborado en estos años con científicos y tecnólogos, logrando interesantes sinergias entre arte, ciencia y tecnología. Complementa su labor artística con la investigadora pues, simultáneamente a su proyecto creativo, está elaborando su tesis doctoral, que lleva por título “El Concepto de Presente. Análisis comparativo entre la medición y la representación del tiempo (Estudio previo para una Mecánica Cuántica de la percepción visual del espacio visible).”

Resulta realmente difícil elegir unas obras concretas. Por ello, he decidido basarme en mis intereses personales y centrarme en la serie “Dípticos de lo mismo” donde, a través de la imagen fotográfica, Rubén Ramos Balsa reflexiona sobre sus obsesiones con la temporalidad de una manera sutilmente sugerente. Se trata de una serie iniciada en 1999, que se prolonga a lo largo de varios años, en la que las propuestas se van haciendo cada vez más complejas conceptualmente y, como él mismo indica, poco a poco se van despojando de



Figura 1 · Rubén Ramos Balsa, *Sin título (el barco)*. 1999. c-print.2. Colección particular.
Fuente: http://www.rubenramosbalsa.com/index_doc.php?d=obra/dipticosmismo/temas/barco

Figura 2 · Rubén Ramos Balsa, *100.000 millones de errores, AYB, y Vaso y Spray*. 2002. c-print. 2 (69 x 75 cm) x 2. Colección particular.
Fuente: http://www.rubenramosbalsa.com/index_doc.php?d=obra/dipticosmismo/temas/100mil

simbologías innecesarias. Las obras se plantean como fragmentos de un relato en el que cada uno de los dípticos describe diferentes acciones que el autor acomete con la pretensión de darnos su personal iconografía del paso del tiempo. Su estudio ayuda a fijar diferentes paradigmas, modelos posibles, ejemplos de cómo se estructura el díptico, la imagen doble o la imagen repetida en la práctica artística de la baja postmodernidad.

Los Dípticos de lo Mismo

Iniciamos el recorrido por su página web (<http://www.rubenramosbalsa.com/>), siguiendo unas pistas que el autor nos deja y que nos ayudan a introducirnos en el tema. En primer lugar, al entrar nos topamos con una imagen que representa una mesa de trabajo llena de diferentes dispositivos visuales: lupas, objetivos diversos y otros objetos que nos hablan de lo mecánico, de la óptica, en suma del acto fotográfico. Es una primera clave que nos permite detectar el uso de la imagen accidental que nos proponen a veces los artistas contemporáneos en sus documentos autobiográficos, como recurso para hablarnos calladamente de sus procedimientos, aficiones y filias. Siguiendo con esta idea de las pistas que deja el artista, Rubén nos introduce a los “Dípticos de lo mismo” a través de unos documentos básicos, donde encontramos unos textos suyos y una carpeta, de nombre “Inicio”, que contiene dos fotografías que conforman un díptico virtual, una doble imagen estructurada mediante un vector temporal. Las dos imágenes, consecutivas, se articulan como una secuencia que documenta los prolegómenos de un acontecimiento, la consecución de un retrato de familia: primero, la foto previa donde reina el desorden, luego, la foto del posado, el orden. En este díptico están presentes dos conceptos básicos del lenguaje visual que subyace entre dos imágenes yuxtapuestas: la secuencia y la polaridad.

Dentro de esta serie escojo, en primer lugar, la obra titulada “Barco” (Figura 1), realizada en 1999 y que mantiene una estrecha relación con el díptico de inicio comentado. En “Barco”, la acción del artista tampoco es activa; se limita a observar un acontecimiento y, mientras lo observa, lo documenta. La secuencia es más extrema y también denota una fuerte polaridad. En este caso el contraste nos lo presenta el binomio vacío-lleño; una imagen vacía de personajes que se complementa o contrapone con otra imagen que está llena de humanidad. Presentes en ambas, e imprescindibles pues actúan como testigos mudos que refuerzan la atención en el movimiento temporal de la escena, hay una bandera finlandesa y un mobiliario marítimo típico de un barco de pasajeros.

Este dato es muy importante pues, para que este tipo de imágenes dobles tengan una efectividad icónica, es preciso que exista una afinidad espacial que

inmediatamente nos haga percibir que nos encontramos en la misma escena en tiempos diferentes. Es lo que todos conocemos como la imagen o la foto del antes y el después.

Como veremos más adelante, la mayor complejidad que propone nuestro artista parte de esta reducción de las diferencias entre dos imágenes, induciéndonos incluso al error de que pensemos que estamos ante una imagen meramente repetida.

Cada día me doy más cuenta de la importancia que tiene contextualizar las obras de arte contemporáneas; por ello me pregunto qué antecedentes de la historia del arte llevan a Rubén Ramos a utilizar el método de la imagen doble para expresarse plásticamente. Entiendo que el uso de la imagen doble es eminentemente fotográfico; el suceso que documenta es inmediato y por ello su uso parece impensable antes de la invención de la fotografía. No obstante, se pueden encontrar obras artísticas anteriores al invento de la fotografía en las que se narran historias mediante secuencias, si bien es cierto que la temporalidad es otra. Es el tiempo de la pintura clásica, el tiempo sereno de la escena. El relato se nos ilustra mediante unos pocos momentos de máxima intensidad, como en los ciclos pictóricos donde la secuencia se congela en unos pocos pasos trascendentales que ilustran una historia. Valga de ejemplo dos obras del pintor inglés William Hogarth (1697-1764), precursor del relato icónico satírico, mordaz y ejemplarizante. En una de ellas ilustra dos sucesos que están ocurriendo simultáneamente, dos escenas en un mismo tiempo y distinto espacio, bastante exageradas vistas desde nuestra perspectiva actual. Así, describe dos rincones contrastados de Londres, donde el comportamiento de sus habitantes es diametralmente opuesto: el callejón de la ginebra y la calle de la cerveza. Las diferentes bebidas condicionan la vida de sus habitantes, unos desgraciados, otros felices. La imagen no ilustra temporalmente la consecuencia de nuestros actos, simplemente nos contrasta dos realidades, dos posibles elecciones. En el otro grabado, también realizado con una voluntad moralizante, Hogarth ilustra un suceso que ya transcurre secuencialmente en un mismo espacio. Describe la historia de una seducción mediante dos imágenes consecutivas que documentan dos momentos en la misma escena. Como el mismo artista indica al pie del grabado, nos está mostrando un "antes y un después"; nos habla aquí del paso límite entre el fragor del deseo y del arrepentimiento, límite del que se ocupa la delgada línea configurada como un horizonte vertical que delimita el tiempo que pasa entre una escena y la otra.

La segunda obra de la serie, realizada en el año 2002, lleva por título "100.000 millones de errores" (Figura 2). Considero que es una pieza muy

lograda pues subvierte irónicamente la lógica del lenguaje temporal del díptico, al reducir al mínimo nuestra capacidad para descubrir el suceso que describe.

Tenemos delante dos imágenes que se nos antojan repetidas y, al recorrer visualmente con insistencia estas imágenes buscando las posibles diferencias o errores mencionados en el título, es cuando nos damos cuenta de que, en la imagen de la izquierda, la mesa donde se encuentra instalado el sencillo bodegón está patinada de polvo. La acción del artista, como vemos en la segunda escena es, precisamente, limpiarlo. El propio Rubén Ramos nos describe la obra en los siguientes términos:

Un díptico de un bodegón que simula el juego de “encontrar las siete diferencias” donde aparece una imagen sucia del bodegón y luego una completamente exenta de polvo, invirtiendo la lógicas de mostrar un objeto nuevo y luego éste cubierto de polvo por el paso del tiempo. No, aquí se reduce la temporalidad a evidenciar la acción de limpiar como si de una talla microscópica se tratase, de tal forma que, aunque nada en particular ha cambiado, ningún objeto se ha movido, una apariencia renovada nos indica que el tiempo, y el de la acción, ha transcurrido (Ramos Balsa, s/d)

La idea de las siete diferencias me trae a la memoria el díptico de Rauschenberg “Factum I y II”, realizado a finales de los 50 que, como dice Dan Cameron, propone una imagen y su doble. Con técnica mixta, Rauschenberg pinta un cuadro en un primer soporte y a continuación vuelve a pintar el mismo cuadro en un segundo soporte idéntico, yuxtaponiendo ambos cuadros en un díptico, jugando con la idea de falsa repetición, idea que está presente en el pensamiento y la obra de Rubén Ramos Balsa.

Indudablemente existe en estas obras una temporalidad pero, al igual que ocurre en muchas serigrafías dobles de Warhol y otros artistas Pop, se trata de una temporalidad muy tenue, ya que está basada en un tiempo subjetivo, interiorizado, que se articula en la intrínseca procedimentalidad del proceso creativo.

Por otra parte, la acción artística de limpiar el polvo, nos evoca el sentido performativo que Dennis Oppenheim, ya en 1970, introdujo en su díptico “Quemadura en segundo grado”. En él se documenta la acción de “tatuarse solarmente” o, más bien, de dejarse quemar el cuerpo por el sol durante horas, “reservando” parte de su torso con un libro de tácticas militares, que preserva su pecho de la quemadura total. La obra nos describe una acción absurda, donde la lectura es también la realización de una acción, de un gesto mínimo performativo, de una forma de hacer arte procesual.

En 2003, Rubén Ramos realiza la última de las obras que voy a comentar. Se trata de “Los lunares en mi cara” (Figura 3), díptico que documenta



Figura 3 · Ruben Ramos Balsa, *Tus lunares en mi cara*.
2003. c-print. 2 (80 x 80 cm), debajo políptico, imagen
que ilustra el proceso. Colección particular. Fuente: [http://
www.rubenramosbalsa.com/index_doc.php?d=obra/
dipticismo/temas/lunares](http://www.rubenramosbalsa.com/index_doc.php?d=obra/dipticismo/temas/lunares)

narrativamente el resultado de “pasar por puntos” las pecas del rostro de una joven al de un joven. En palabras del propio artista:

Como el título indica se han trasladado los lunares de la cara de una persona a otra. Aquí los lunares funcionan como elemento repetido en el díptico para la fuerza diferenciadora de cada retrato. El lunar como signo ha sido copiado y traspasado usando la máquina tradicional de sacar puntos de la escultura clásica que se empleaba para copiar esculturas (Ramos Balsa, s/d).

La obra es un guiño a los procedimientos escultóricos de reproducción y me atrae especialmente, pues llevo mucho tiempo intuyendo, precisamente, que una de las maneras que tienen los artistas postmodernos de revisar las formas procesuales es a través de usos irónicos del procedimiento clásico. Rubén Ramos reproduce por puntos unas pecas en una acción mínima, difícilmente perceptible y documenta el proceso mediante dos imágenes sucesivas que son también imagen del antes y el después. Genera procesualidad jugando con los procedimientos de la escultura tradicional, simulando la repetición de los lunares en los dos retratos que presenta como díptico, como imagen única. Díptico de lo mismo, armonía en lo irrepitable.

Conclusiones

La obra de Ruben Ramos Balsa me permite afirmar que el díptico, como estructura, es una herramienta muy eficaz para documentar procesos con el mínimo despliegue de imágenes, logrando que la yuxtaposición de dos imágenes se configure como molécula icónica de la temporalidad.

La singularidad de los dípticos de Rubén Ramos radica en que sus imágenes yuxtapuestas se antojan repetidas, llevando la percepción de la temporalidad a un límite tensional, a un horizonte vertical, a un intervalo infra mínimo, a un pliegue que nos hace dudar del tipo de tiempo que ha pasado entre una imagen y otra.

La riqueza de la serie “Dípticos de lo mismo” confirma que las imágenes dobles funcionan como una estrategia icónica, que está en plena vigencia para documentar con máxima eficacia acciones procesuales.

Referências

- Barros, David (2008) *"Jeux de vision."* In Rubén Ramos Balsa, Centre d'art contemporain. Le Parvis, Francia. [Consult. 2015-12-12] Disponible en URL: http://www.rubenramosbalsa.com/index_doc.php?d=rubenramos/criticas
- Guasch, Anna María. (2000) *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. 1ª reimpr. Madrid: Alianza Forma. ISBN: 9788420644455
- Marchan Fiz, S. (1986) *Del arte objetual al arte del concepto. Epilogo sobre la sensibilidad postmoderna* [1972]. 3ª Edición, corregida y aumentada. Madrid: AKAL/Arte y Estética.) ISBN: 9788476001059
- Ramos Balsa, Rubén (2004-) *Rubén Ramos Balsa*. Web del artista [Consult. 2015-11-12] Disponible en URL: <http://www.rubenramosbalsa.com/>

La importancia del lugar en la obra de Carlos Rodríguez-Méndez

The importance of place in Carlos Rodríguez-Méndez's work

ROMÁN CORBATO*

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

*España, artista y arquitecto. Investigador predoctoral. Licenciado en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña (ETSAC), Máster en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación por la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Grupo de investigación DX7. C/ Maestranza, 2. 36002, Pontevedra, Galicia, España.

Resumen: Este artículo analiza la importancia que la elección del lugar tiene en la obra del artista español Carlos Rodríguez-Méndez, a través de cuatro de sus obras. Se estudia la relación entre el lugar de la obra, el material y el concepto de hogar, así como su manera procesual de entender la práctica escultórica, para poder comprobar que uno de los principales objetivos de su obra es el de pertenencia a un lugar determinado.

Palabras clave: lugar / escultura / material / proceso / Carlos Rodríguez-Méndez.

Abstract: *This article examines the importance of place in the work of Spanish artist Carlos Rodríguez-Méndez, through four of his works. The relationship between the place of the work, the material and the concept of home is studied, as well as his processual way of understanding the sculptural practice, to verify that belonging is one of the main objectives of his work.*

Keywords: *place / sculpture / material / process / Carlos Rodríguez-Méndez.*

Introducción

La relación entre lugar y obra en el arte contemporáneo, ha sido y sigue siendo, un elemento principal dentro del campo de la escultura, sobre todo desde el último tercio del siglo XX. La elección del lugar no solo condiciona el resultado formal de la pieza, sino que también influye en otros aspectos como la elección de los materiales o el mismo proceso de creación de la obra. Consideramos que la obra del artista español Carlos Rodríguez-Méndez es un buen ejemplo para tratar estas relaciones entre lugar, proceso y material dentro de la escultura contemporánea,

Carlos Rodríguez-Méndez (n. As Neves, Pontevedra, 1968) es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y ha sido profesor de escultura en la Universidad Europea de Madrid durante el período 2005-2011. Desde 2003 participa en exposiciones individuales y colectivas, en museos y galerías de ámbito nacional e internacional. Sus proyectos expositivos han sido presentados en el CA2M de Móstoles, S.M.A.K. y Vooruit Arts Centre de Gante, CGAC de Santiago de Compostela, IVAM, La Casa Encendida de Madrid; e individualmente en instituciones como el S.M.A.K. de Gante, Matadero Madrid, Instituto Cervantes de Madrid, MARCO de Vigo y la Fundación Yaddo en Nueva York, entre otros.

Este artículo pretende analizar y profundizar en una serie de cuatro obras, en las que el artista trabaja específicamente con el lugar — entendido éste como la elección de un emplazamiento concreto — y los vínculos que genera esta decisión con el material de las propias piezas y el sentimiento de hogar, como distancia entre dos lugares.

1. Aproximaciones al concepto de lugar

Desde tiempos inmemorables ha existido la necesidad humana de marcar el territorio por el que nos movemos y habitamos. Esta marca, señal o huella nos sirve para distinguir e identificar un espacio concreto en un tiempo concreto, es decir, crear un lugar. Del menhir neolítico, como primer objeto situado en el paisaje (Careri, 2005: 51), a los monumentos conmemorativos o las esculturas en el espacio público actuales. “La idea de lugar puede ser enunciada como un fragmento de espacio concreto y característico que goza de unas cualidades particulares y de unas señas de identidad” (Maderuelo, 2001: 19).

Pero no solo debemos entender el lugar en parámetros de tiempo y espacio. En el siglo XVIII, Alexander Pope habla de la invención del *genius loci*: suponer que un lugar determinado transmite un espíritu y poética especiales y que es capaz de decir lo que quiere y no quiere ser, unido a la suposición de que solo

son capaces de atender esas voces quienes entienden y admiran la belleza de la naturaleza (Ábalos, 2005). Esta divinidad o mito del lugar ayudaría a poner nombre a los aspectos intangibles que definen las características propias o distintivas de cada emplazamiento.

Dentro del ámbito de la práctica escultórica, será a partir del último tercio del siglo XX cuando críticos de arte como Rosalind Krauss — en su texto de 1979 “La escultura en el campo expandido” — y artistas como Robert Smithson — con su dialéctica entre el *site / nonsite* —, Robert Morris o Carl Andre entre otros, empiecen a relacionar y trabajar con los conceptos de paisaje, escultura y lugar (emplazamiento de la propia obra). Será el propio Andre el que describa la evolución de la escultura del siglo XX y la suya propia como “una separación de intereses que pasa de *la escultura como forma* a *la escultura como estructura* y, por último, *a la escultura como lugar*” (Serota, 1988: 2).

En la actualidad, el término lugar alude a una noción más particular, más densa que el concepto espacio, que hace referencia a algo más abstracto y vago. Lugar es un término más complejo porque incorpora el tiempo. El parámetro temporal se convierte así en un elemento esencial en la configuración de un lugar (Miró, 2008: 9-10).

2. Lugar, material y hogar en la obra de Rodríguez-Méndez

Podríamos considerar que el trabajo de Carlos Rodríguez-Méndez no es fácil de catalogar debido a que sus trabajos escultóricos giran en torno a la materia, el proceso, la acción y la palabra; y a los tiempos sumamente largos de sus proyectos, que en muchas ocasiones permiten al artista abrir nuevas vías de trabajo sobre las que seguir investigando (Calvo, 2014: 99).

Pero sí que podemos encontrar algunos puntos comunes que se repiten a lo largo de muchos de sus proyectos artísticos. Uno de los principales, y que aquí es el que más nos interesa es el concepto de lugar y cómo esta decisión de intervenir en un emplazamiento u otro determina el desarrollo material de algunas obras, o se relaciona con el concepto de hogar e identidad territorial del propio artista.

2.1 Lugar y material

Dos de las obras que mejor definen esta relación del artista con el lugar y el material son “Construir procesos” y “Trabajos de fuera”. En ambas, la elección de los lugares de actuación responde a la necesidad del artista de encontrar en la ciudad emplazamientos con materiales de desecho, escombros y residuos de la construcción.

La serie de vídeos “Construir procesos”, iniciada en Madrid en el año 2003 y en la que el artista trabajó durante diez años, consiste en un conjunto de



Figura 1 · Carlos Rodríguez-Méndez, "Construir procesos XV". Plaza de Castilla, Madrid, 2004. Fotograma del vídeo. Fuente: artista.

Figura 2 · Carlos Rodríguez-Méndez, "Trabajos de fuera". Calle Hortaleza, Madrid, 2004. Fotografía digital. Fuente: artista.

acciones escultóricas en las que Rodríguez-Méndez recoge, de contenedores de obra que se encuentren en la calle, restos de paredes, fragmentos de muros, tabiques o suelos y con estos materiales construye apilamientos a modo de muros hasta que dicho apilamiento se derrumba. Esto determina el final del trabajo (Rodríguez-Méndez, 2005). A través de estos largos procesos de construcción, grabados en vídeo mediante un plano fijo, el artista analiza el comportamiento del material buscando formas de orden que ayuden a mantener la consistencia y el equilibrio de las estructuras levantadas (Figura 1).

En la serie fotográfica “Trabajos de fuera”, realizada entre los años 2003 y 2005, el artista — debido a la imposibilidad de trabajar en su taller — explora la idea de ocupación de otros espacios, en este caso zanjas y agujeros realizados por obreros en distintos puntos de la ciudad. De este modo, mediante la irónica y absurda acción de introducirse en estas excavaciones e ir sacando los residuos que se encuentran en ellas, Rodríguez-Méndez consigue habitar este espacio residual transformándolo temporalmente — el tiempo que dura la acción — en lugar. En estas fotografías asistimos a un proceso de ocupación/desocupación de un espacio que genera un intento de pertenencia por un tiempo determinado (Figura 2).

En estas dos obras hay un acto de marcaje — de modo efímero — del lugar mediante el uso del material. Ya sea apilando restos de paredes, o bien extrayendo material de las entrañas de la urbe. En ambas, Rodríguez-Méndez “delega en el material toda la carga del proceso” (Calvo, 2014: 99).

2.2 Lugar y hogar

Otra de las exploraciones constantes de este artista gallego, afincado en Oslo, es el vínculo entre el concepto de hogar y la distancia temporal y/o geográfica que existe con ese lugar, ubicado en el municipio pontevedrés de As Neves.

El término hogar es un concepto con el que entro en conflicto en la medida que representa esa jerarquía asfixiante y que me resulta insoportable, resulta ser no solo un espacio de negación, limitación e influencia, sino también un material intolerablemente sólido que no consigo aun conciliar (Calvo, 2014: 103).

Es por ello, que cuando se enteró de que iban a derribar la casa familiar en el año 2003, tuvo la necesidad vital de volver a Galicia meses antes de que fuese demolida y realizar una serie de obras en la propia vivienda. “Fontiña nº7” es una de estas piezas, en la cual Rodríguez-Méndez a través del vaciado — a modo de puerta — de una pared de la casa, extrae el material necesario para rellenar el hueco de una puerta existente al lado de la perforación previamente creada. Se consigue así tapiar un paso para liberar otro, a modo de ejercicio de



Figura 3 · Carlos Rodríguez-Méndez, "Fontiña nº 7". As Neves, Pontevedra, 2003. Intervención en la casa familiar antes de que fuera derribada.

Fuente: artista.

Figura 4 · Carlos Rodríguez-Méndez, "Casas gallegas", 2008. Serie fotográfica.

Fuente: artista.

reconocimiento del lugar. Hay una intención de volver a ocupar ese espacio, de volver a pertenecer a ese lugar familiar (Figura 3).

En este interés por el hogar y el espacio circundante a éste tiene lugar la obra “Casas gallegas” realizada en el año 2008. El artista, con la ayuda de un arnés, se suspende del exterior de casas unifamiliares gallegas. De este modo, se provoca una relación forzada de “violento diálogo” al tener que pedir permiso para acceder a estas viviendas y suspenderse de las fachadas, además de la acción previa de anudarse en el interior de estos espacios (Figura 4).

En todo caso la violencia que experimento y busco en algunos de los proyectos en los que he trabajado responde en cierta medida a esta hondura abierta y puede ser que profunda (sospecho que no) que representa la tiesura del hogar y de un ideal que perseguimos, poco importa si ese es el hogar originario, solo es una representación pero hasta que se desvele y permita, la violencia continúa siendo un recurso, una denuncia y quebranto agónico (Calvo, 2014: 103).

Mientras que en “Fontiña nº7” el lugar elegido es el propio hogar familiar, en “Casas gallegas” solo es la representación de él a través de distintas viviendas del territorio gallego, pero el acto de dialogar con el lugar sigue siendo el mismo. Se establece una relación de convivencia abrupta y forzada en ambos casos, pero necesaria para el artista que busca apresuradamente establecer un reconocimiento con el lugar. Estos trabajos son una licencia para ocupar ese lugar que se ha dejado y que cada regreso agita (Rodríguez-Méndez, 2015).

Conclusiones

Podemos observar que en todas las obras analizadas hay un claro interés por el proceso de construcción y elaboración de las piezas. Todas son obras efímeras – de ellas solo tenemos fotografías y/o vídeos –, pero Rodríguez-Méndez las considera en todo momento esculturas. Esto tiene que ver con un modo procesual de entender la escultura y el arte, dándole la importancia necesaria al proceso, como único modo de trascender el hecho mismo del arte (Rodríguez-Méndez, 2005).

Estos procesos repetitivos, ordenados y sistemáticos permiten al artista generar rutinas físicas y mentales, que son capaces de liberar procesos creativos. Rodríguez-Méndez considera que este trabajo de creación físico, constante y repetitivo es lo que genera una experiencia de pertenencia en un lugar:

Se trata de “hacer”. Me interesan los procesos de trabajo en sí, la obstinación por el hecho de hacer, y en este gesto se repite una constante que es característica de toda mi investigación: la pertenencia, y desde la experiencia de pertenecer, llegar a conocer.

Pertenecer es interpretado como la voluntad de alcanzar el Ser. Roland Barthes hablaba de un sentir que borra la separación entre el yo y el no yo, entre lo interno y lo externo, entre lo humano y las cosas en las que el yo y el tú cedan finalmente el paso a una experiencia independiente del "se". Pertenecer es el primer objetivo (Rodríguez-Méndez, 2005).

En este afán de pertenecer, Rodríguez-Méndez no sólo es consciente del lugar, sino que también lo piensa. Y para poder pensarlo, lo tiene que ordenar (Aymerich, 2007: 21). De este modo, el material, se convierte en algo más que un conjunto de propiedades físicas, ya que es lo que ordena el lugar. Los apilamientos de escombros, el vaciado de zanjas, la perforación y sellado de paredes o el propio cuerpo del artista suspendido de fachadas establecen sistemas de orden del lugar.

De ahí, la importancia de la relación física, corporal, con la obra, el lugar y el material.

Referencias

- Ábalos, Iñaki (2005) *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1991-4.
- Aymerich, Guillermo (2007) *Un método para pensar el lugar*. Valencia: Universitat Politècnica de València. ISBN: 978-84-8363-196-6
- Calvo, Ángel (2014) "Rodríguez-Méndez. La duración en el término" *DARDO magazine*. ISSN: 1886-0893. 25: 98-105.
- Careri, Francesco (2005) *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84 252-1841-1
- Maderuelo, Javier (2001) "Hacia la definición de un arte público" en Maderuelo, Javier y Martín de Arguila, María Luisa (coms.), *Poéticas del lugar. Arte Público en España* (pp. 17-35). Lanzarote: Fundación César Manrique. ISBN: 84-88550-42-1
- Miró, Neus (2008) "Los tiempos de un lugar" en Miró, Neus (com.), *Los tiempos de un lugar* (pp. 7-39). Huesca: CDAN, Centro de Arte y Naturaleza y Fundación Beulas.
- Rodríguez-Méndez, Carlos (2005) *Carlos Rodríguez-Méndez: espacio anexo*. Vigo: Fundación MARCO. ISBN: 84-934364-2-9
- Rodríguez-Méndez, Carlos (2015) *Carlos Rodríguez-Méndez*. Web del artista [Consult. 2015-12-29]. Disponible en URL: <http://www.rodriguez-mendez.com/>
- Serota, Nicholas (1988) en Andre, Carl, *Carl Andre: Palacio de Cristal* (pp. 2-18). Madrid: Ministerio de Cultura. ISBN: 84-7506-220-2

A pintura reflexiva de Gil Heitor Cortesão

The reflective painting of Gil Heitor Cortesão

CARLOS CORREIA*

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

*Portugal, artista visual e estudante de doutoramento. Licenciatura em Artes Plásticas, Escola Superior de Arte e Design, Caldas da Rainha (ESAD, CR). Mestrado em Artes Visuais/Intermédia, Universidade de Évora, (UE).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudo em Belas Artes Largo da Academia Nacional de Belas Artes 1249-058 Lisboa Portugal. E-mail: corrcarlos@gmail.com

Resumo: O presente artigo pretende dar a conhecer a obra do pintor português Gil Heitor Cortesão, contextualizando-a não apenas no campo alargado da arte contemporânea, mas também no terreno específico da pintura actual. Ao debruçarmo-nos sobre o trabalho deste artista, pretendemos igualmente tecer um comentário à posição (tantas vezes polémica) ocupada pela pintura na arte dos nossos dias.

Palavras chave: pintura / reflexo / especificidade / prática.

Abstract: *This article aims to present the work of Portuguese painter Gil Heitor Cortesão, contextualizing it not only in the broad field of contemporary art, but also in the specific field of contemporary painting. By reflecting on the work of this artist, we also intend to make a comment to the position (often controversial) occupied by painting in the art of our day.*

Keywords: *painting / reflex / specificity / practice..*

Introdução

O presente artigo apresenta-se com um propósito duplo: pretendemos não só dar a conhecer a obra de Gil Heitor Cortesão, mas também promover uma reflexão sobre a ideia da especificidade da pintura, tentando responder à questão: a pintura é não mais do que um dos ramos da arte contemporânea ou tem a si afecta uma especificidade que a demarca das demais manifestações artísticas?

A escolha deste artista prende-se essencialmente com dois aspectos: por um lado, a admiração que o seu trabalho nos tem vindo a merecer desde há largos anos a esta parte; por outro lado, o facto do trabalho de Gil Heitor Cortesão consistir numa investigação pictórica que se serve de uma técnica muito particular (a tinta a óleo sobre vidro ou plexiglass, Figura 1), parece-nos habilitar exemplarmente esta obra enquanto ponto de partida para a já referida reflexão acerca da especificidade da pintura contemporânea.

O pintor

Gil Heitor Cortesão nasceu em Lisboa, em 1967. Em 1990 concluiu o curso de Pintura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa e entre 1991-92 frequentou a Academia Albertina di Belle Arti de Turim.

De entre as várias exposições individuais realizadas até à data, podemos destacar as que realizou na Galeria Módulo, em 1988 e 1990, com desenhos de pequeno formato, e a de 1992, na Galeria Módulo do Porto. Nesta última, o pintor apresentou caixas com vidros, textos e acetatos, num movimento que já então deixava antever uma relação muito especial com as superfícies e as transparências na pintura.

Em 1996, na exposição intitulada *Rosas Azuis* que teve lugar no Museu Botânico, Gil Heitor Cortesão deixou clara a sua tão particular escolha de matérias e técnica pictórica: “de forma mais ou menos cega, na face oposta à que é mostrada ao público” (Nazaré & Molder, 2004:41).

Dois anos mais tarde apresentou a exposição *Danças Lebres na Selva*, na Galeria da Restauração, Porto. Com esta mostra, o pintor alcançou um acentuado acréscimo de notoriedade pública.

No ano 2000 foi um dos finalistas do Prémio EDP de Pintura e Desenho. Nesse mesmo ano participou na exposição *Collector's Choice*, na Galeria Exit Art, em Nova Iorque. A sua crescente notoriedade e afirmação tem feito com que as exposições individuais se sucedam a um ritmo regular, pelo que de seguida passamos apenas a enunciar algumas das mais recentes: em 2002, na Galeria Fortes Vilaça, São Paulo; em 2003, apresentou *Torcicolor* na Galeria Pedro Cera, Lisboa; em 2004 *Mnémopolis* na Fundação Calouste Gulbenkian — Centro de Arte Moderna, Galeria de Exposições Temporárias, Lisboa; em 2005, *Um*

hóspede muito discreto, Galeria Pedro Cera, Lisboa; em 2007 voltou à Galeria Fortes Vilaça para apresentar *Modelo para armar* e fez também *Mapa* na Galeria Pedro Cera; no ano seguinte apresentou *The Remote Viewer* na Galeria Suzanne Tarasieve em Paris; em 2009 mostrou *Atrás do vulcão e três pinturas semi-ames-tradas* novamente na Galeria Pedro Cera e também *Memories from the Future* na Galeria Carbon 12m no Dubai; em 2011, *Wallpaper*, novamente na Galeria Pedro Cera e em 2012 *Coming Home*, Carbon 12, mais uma vez no Dubai; 2014 volta a expôr na Galeria Pedro Cera *Lost Summer*; Já este ano de 2015 expôs *Second Nature*, na Galeria Suzanne Tarasieve em Paris e *Out of Season* na Galeria Carbon 12 do Dubai.

Está representado em várias colecções públicas e privadas, em Portugal e no estrangeiro, das quais podemos destacar as seguintes: Fundação ARCO, Madrid; CAM / JAP, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; EDP — Electricidade de Portugal. Lisboa; Banco Privado para Fundação de Serralves, Porto.

Um breve olhar para dentro da pintura

Talvez um ponto de partida apropriado para falar da obra de Gil Heitor Cortesão seja a questão, sempre presente no trabalho deste artista, da dualidade. Da dualidade enquanto modo de ser que, dependendo das circunstâncias circundantes (falamos de circunstâncias pictóricas, de acontecimentos feitos de e para a tinta, acções e pensamentos que se desenrolam na *dúplice* superfície da pintura de Gil Heitor), se reveste dos mais variados disfarces. Senão, vejamos: dualidade feita tempo, quando o pintor confronta passado e presente num mesmo plano; dualidade feita figuração versus abstracção; dualidade feita reconhecimento e estranheza. A propósito desta última faceta, citamos Jorge Molder:

Talvez esta dualidade de tempos possa ser substituída por uma outra oposição igualmente clássica: a do reconhecimento e da estranheza. Perante as pinturas de Gil Heitor Cortesão é igualmente difícil de estabelecer um balanço entre aquilo que nos é familiar e o que experimentamos como estranho e até paradoxal. Na verdade, todas as suas pinturas nos seduzem por aproximação e por estranheza (Nazaré & Molder, 2004:7).

Mas, apesar da inegável atracção que a singular e sábia combinação (montagem?) de todos os acima referidos papeis que a questão da dualidade pode assumir na obra do pintor, uma há que porventura suplantar as demais: falamos, obviamente, da duplidade da superfície sobre a qual Gil Heitor pinta.

Ora, como se não fosse suficientemente surpreendente o facto desta obra se desenrolar sobre a escorregadia superfície do vidro (plexiglass, para sermos mais precisos), desta forma concedendo imediatamente protagonismo os dois

lados do suporte pictórico, a verdade é que esta particularidade técnica instaura uma outra série de questões e, mais uma vez, duplicidades. A saber: ao proceder desta forma no que à aplicação da tinta diz respeito, o pintor confere igual nobreza aos dois lados do suporte; coloca, em simultâneo, a tinta do lado de *lá* e do lado de *cá* do espelho; ao mesmo tempo que afasta o espectador devido à frieza do material (o vidro é inegavelmente mais frio do que a mais convencional tela), rapta-o para dentro de si com uma assertividade tal, que este mais não pode fazer do que ceder à demanda do material.

Chamámos a este artigo "A pintura reflexiva de Gil Heitor Cortesão". Ora, a palavra "reflexiva", tem (também ela e mais uma vez) uma dupla função. A saber: antes de mais, ela é reflexiva não só porque promove a reflexão sobre a pintura e sobre os assuntos que nela surgem abordados, mas também porque, literalmente, ela reflecte o que à sua frente se apresenta. Devido à natureza material da superfície utilizada por Gil Heitor Cortesão, o reflexo do espectador (bem como o do ambiente no qual este se encontra inserido) são sugados para dentro da pintura. Desta mistura de universos (reais, ficcionais, bidimensionais e tridimensionais) resultam outras tantas formas da questão da duplicidade irromper na obra deste pintor. Conscientes de que a nossa análise incidiu mais sobre a questão técnica do que conceptual da obra de Gil Heitor, não queríamos deixar de fazer uma breve referência a um dos assuntos por si mais recorrentemente utilizados: a ideia de cidade ou de metrópole (Figura 2).

Quando o pintor faz uso de imagens nas quais surgem elementos que facilmente identificamos com arquitectura, com multidões, um dos véus que habitualmente fica por levantar é o respeitante à real natureza destes aglomerados de gente e casas: serão reais ou fabricados? São imagens dos nossos tempos ou de um tempo indefinido? Provavelmente de um futuro, de um tempo por vir e que, precisamente por se situar ainda em parte incerta, carece de uma série de sinais identificativos sem os quais sai gorada a nossa tentativa de localização.

Fazendo a ponte com a questão da especificidade da pintura, podemos dizer que estas cidades não são passíveis de serem encontradas no mundo exterior, pois tratam-se de cidades de pintura, feitas de pintura, por um pintor.

Pintura é *uma* pintura ou é *a* pintura?

Dissemos que a pintura de Gil Heitor Cortesão poderia ser, por via da sua muito particular condição técnica e material, um bom ponto de partida para abordarmos a questão da especificidade da pintura dentro do campo alargado da arte contemporânea.

Ao estabelecer semelhante termo de comparação, pretendemos sugerir que

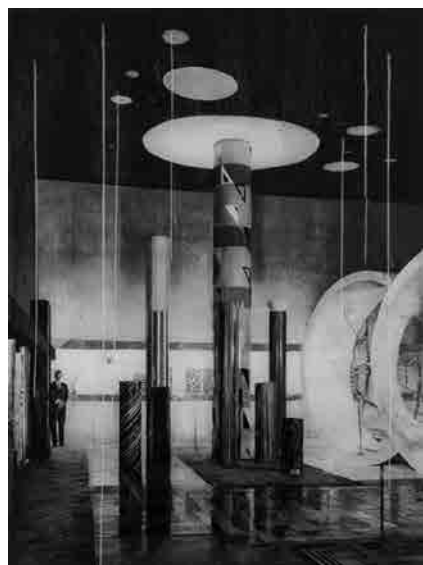
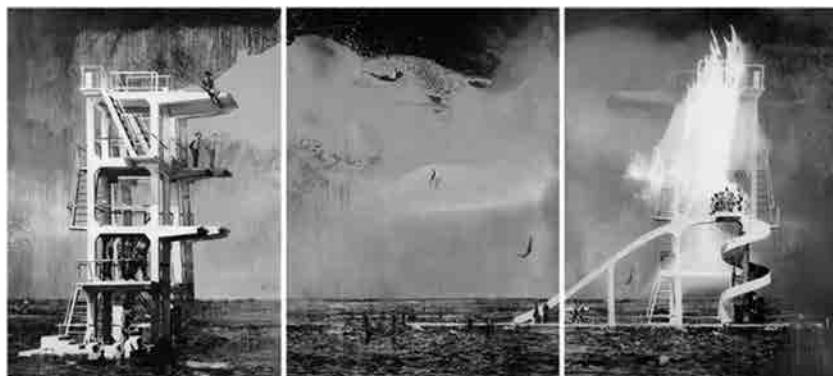


Figura 1 · Gil Heitor Cortesão, *The Flight*, 2014, Óleo s/ plexiglass, 210 x 450 cm. Cortesia Galeria Pedro Cera.

Figura 2 · Gil Heitor Cortesão, *The Keeper*, 2015, Óleo s/ plexiglass, 135 x 100 cm. Cortesia Galeria Pedro Cera.

Figura 3 · Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même [Le Grand Verre]*, 1915-1923.

a pintura de Gil Heitor Cortesão estaria para as demais pinturas contemporâneas tal como A pintura que se faz nos nossos dias estaria para A arte contemporânea. Ora, se por um lado, o lugar particular reservado ao trabalho do pintor português dentro do campo da pintura contemporânea não levanta grandes questões (no que à sua especificidade diz respeito, queremos dizer), já a posição da pintura contemporânea dentro da restante arte actual não é assim tão pacífica.

Mas voltemos a Gil Heitor: qual é o factor decisivo que faz com que a pintura de um artista se destaque sobre as demais produzidas na mesma época e em condições socioculturais semelhantes? Poderíamos, aqui, apontar variadíssimos aspectos, tais como a actualidade das temáticas abordadas, a consistência de um percurso autoral que se vai afirmando, a consequente notoriedade pública que vai sendo conferida ao artista por via dos locais nos quais a sua obra vai sendo exposta, as colecções que vão acolhendo a sua obra, etc. Convém aqui, antes de prosseguirmos, sublinhar que apontámos dois aspectos interiores à própria obra e outros tantos que, embora advindo das qualidades intrínsecas da obra, não deixam de lhe ser exteriores e já não (pelo menos, não totalmente) controladas pelo artista.

Vindo de dentro ou com ela colidindo, todos os aspectos apontados são válidos, mas não apresentam qualquer especificidade própria da pintura. Isto é, todos eles seriam facilmente extensíveis a qualquer outro braço da arte contemporânea.

E o que dizer, então, da questão material e técnica da pintura? O que dizer sobre o que lhe é absolutamente intrínseco e não partilhável com nenhuma outra forma de arte? O que dizer sobre o modo como a tinta de óleo é aplicada e, sobretudo no caso específico do artista cuja obra aqui pretendemos abordar, o que dizer sobre o suporte utilizado para tal efeito? Estas podem, à primeira vista, parecer questões demasiado técnicas e específicas, mas é exactamente este o aspecto que pretendemos aqui realçar. De facto, julgamos ser cada vez mais importante que a reflexão sobre a pintura leve em consideração este lado material. E parece que não estamos sozinhos neste ponto, pois como diz James Elkins "Recentemente, alguns historiadores da arte têm mostrado mais interesse no que a tinta pode dizer" (Elkins, 2000:3).

Ora, sem querer de modo algum, colocar as questões de ordem técnica acima das conceptuais e afins (ou seja, sem querer insinuar que, neste caso específico, a pintura de Gil Heitor Cortesão ocupa a posição que ocupa apenas por via da sua singularidade técnica), a verdade é que são estas que lhe conferem a especificidade já referida. Senão, vejamos: tal como uma pintura, também uma escultura, um vídeo ou uma instalação podem (ou não) incorporar uma temática mais ou menos ajustada aos tempos correntes; tal como uma pintura,

também uma escultura, um vídeo ou uma instalação podem (ou não) apresentar um corpo de trabalho consistente; tal como uma pintura, também uma escultura, um vídeo ou uma instalação podem (ou não) servir-se de imagens e fazer destas o seu capô operatório por excelência. Mas só a pintura pode servir-se das características técnicas e matérias que são inerentes à sua prática.

E se esta última constatação é passível de ser aplicada à generalidade da pintura produzida nos nossos dias, no caso de Gil Heitor Cortesão ela ganha contornos ainda mais evidentes, precisamente devido às particularidades técnicas pelo artista empregues.

Mais uma vez, queremos afirmativamente sublinhar que não pretendemos dizer que as questões técnicas, por si só, são garantia de uma obra singular e de qualidade; o que defendemos é que, sabiamente combinadas com todo o pensamento conceptual subjacente ao trabalho do pintor (aqui, falamos de Gil Heitor Cortesão, mas esta proposição será obviamente extensível a outros artistas do seu porte), elas são essenciais para que a sua obra se inscreva não apenas nos mais exigentes padrões da pintura contemporânea, mas também nos da arte contemporânea em sentido lato.

Não poderíamos terminar sem fazer referência a uma obra e a um artista que nos parece estabelecer uma importante ponte com os assuntos sobre os quais temos estado a falar. Se atrás falámos do crucial papel que a combinação entre as componentes técnica e conceptual desempenha na obra de Gil Heitor, não podemos agora deixar de sublinhar uma ligação que sem qualquer esforço interpretativo aqui se estabelece: a aproximação a uma das obras seminais de Marcel Duchamp, *Le Grand Verre* (Figura 3).

Para além das evidentes semelhanças de ordem material, também Duchamp trabalhou incansavelmente sobre a *ideia de pintura*, por vezes servindo-se literalmente dela, outras sem chegar a tocar-lhe. Voltando à questão da especificidade da pintura dentro do campo alargado da arte contemporânea, podemos dizer que Duchamp será um exemplo de alguém que, sem deixar de reflectir sobre a pintura, decidiu trabalhar à margem da técnica que lhe é inerente. Assim sendo, a sua obra mais facilmente se insere noutros terrenos que não a Pintura; e isto sem deixar de lhe piscar o olho de modo permanente. Ou seja: mantendo-se o pensamento nas questões da pintura, mas retirando-lhe a componente técnica, a obra deixa de ser pintura e passa a ser arte contemporânea ou conceptual ou qualquer outro rótulo que se julgue mais apropriado.

Conclusão

À semelhança do que sucede com os dois lados dos vidros utilizados por Gil Heitor Cortesão na execução da sua obra, esta (necessariamente) breve reflexão vem reforçar a ideia de que dois polos aparentemente opostos podem, afinal, funcionar em profícua concertação. A saber: se as fontes imagéticas utilizadas por este artista como ponto de partida provêm de universos alheios à prática da pintura, a sua passagem ao estatuto de obra de arte implica uma necessária transformação das primeiras em pintura; se a natureza material do suporte utilizado por este pintor mais facilmente se encontra em campos industriais e usualmente alheios à prática pictórica, o seu contacto com a tinta a óleo é passível de a converter na mais dócil e adequada superfície para os devaneios do mais oficial dos pintores.

Promovendo o contacto tão próximo quanto possível entre a tradição e a contemporaneidade, o trabalho de Gil Heitor Cortesão (e de uma parte significativa da pintura produzida nos nossos dias), simultaneamente, afirma e desmente a especificidade do médium da pintura. O reflexo produzido pelos diferentes (mas complementares) modos como a tinta é recebida e devolvida pelos dois lados dos vidros sobre os quais este artista pinta, pode ser lido como uma duplicação do reflexo desta dúplice posição.

Referências

Elkins, James (2000) *What Painting Is*, New York: Routledge. ISBN: 0-415-92113-9
Nazaré, Leonor & Molder, Jorge (2004)

Mnémopolis. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. ISBN: 972-635-154-5

Álvaro Lapa: A imagem e o compromisso com a literatura

Álvaro Lapa: image and commitment to literature

PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA*

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

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Mestrado em História da Arte Contemporânea em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Doutoramento em Belas-Artes / Ciências e Teorias da Arte (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação. Rua Dr. Roberto Frias, 602. 4200-465 Porto, Portugal. E-mail: prudenciacoimbra@gmail.pt

Resumo: Este artigo reflete sobre a importância da literatura na pintura de Álvaro Lapa, tentando mostrar como o cruzamento da escrita com a imagem, se pode tornar uma estratégia de ‘corrupção’ de ambos os códigos, ao perverter, simultaneamente, as regras do mimetismo da imagem e do significado do texto, acentuando, desse modo, polissemias e ampliando as possibilidades de significação que podem atingir, no limite, a incomunicabilidade.

Palavras chave: narrativa / literatura / polissemia / incomunicabilidade / falha.

Abstract: *This article reflects on the importance of literature in the painting of Álvaro Lapa, trying to show how writing across with the image can become a strategy of ‘corruption’ of both codes, perverting, simultaneously, the rules of mimicry image and meaning of the text, highlighting thereby polysemies and enlarging the meaning possibilities that can achieve, ultimately, the incommunicability.*

Keywords: *narrative / literature / polysemy / incommunicado / failed.*

Introdução

Os primeiros trabalhos de Álvaro Lapa são dos anos 60, mas a sua obra afirmar-se-á mais consistentemente nos anos 70, tendo-se tornado marcante no panorama nacional a partir dos finais dessa década e, definitivamente, depois dos anos 80.

Em 1956, Álvaro Lapa termina o liceu onde teve como professor de literatura Virgílio Ferreira. Nesta altura define como seu ideal escrever (poesia). A inibição sentida perante o professor, impede-o de se dedicar à escrita. Consegue, no entanto, superar a interdição, também sentida, face à figura de Charrua — com quem contacta nessa altura — e experimenta a pintura como forma alternativa de expressão. Por isso, dirá mais tarde: *comecei a pintar por uma questão de anti-vocação* (Lapa: 93).

Conheceu o que de mais relevante se passava no panorama internacional, como é o caso do Informalismo, do Expressionismo Abstracto, das experiências do Novo Realismo e da Arte Pobre, com os quais operou uma fusão de influências que, desde o início e durante toda a sua carreira, viria a caracterizar a sua obra. O interesse pelo Surrealismo manter-se-á como pano de fundo, caracterizado pelo pintor como “desestabilizador” e “libertário”, valores que interessavam a uma personalidade que se queria, por opção, marginal. A ligação à pintura e à figura de Robert Motherwell são outra constante no seu universo de referências.

Posto em contacto com o que caracterizava a arte portuguesa durante os anos 60, nomeadamente através de António Areal, liga-se à chamada Nova Figuração, escolha que não abandonará, não só enquanto opção ideológica, mas também, como estratégia para manter a possibilidade de narrar. As condicionantes da Nova Figuração em Portugal, que a fazem anti-estética, antiacadémica, anti-regime, obrigam ao uso de linguagens cifradas, proporcionando ao autor um auto-jogo que lhe permite expor registos privados, numa atividade diarística de difícil acesso.

Em Lapa, a palavra parece ser a ponte que confirma na pintura esse seu outro interesse permanente — a literatura. Também aqui, as opções do pintor são específicas. Interessam-lhe autores de diferentes épocas, diversas formações e vivências culturais distintas. Têm, no entanto, em comum a desadaptação e uma qualquer forma de incómoda marginalidade.

A imagem e o compromisso com a literatura

A obra de Álvaro Lapa vai desenvolver-se como um discurso situado na interseção dos registos literário, narrativo e plástico.

Ele próprio a divide, numa visão retrospectiva, em dois grupos distintos: *Obras-com-Palavras* e *Paisagísticas*. O critério é explícito: as segundas não contêm palavras.

Será importante, no entanto, referir que a ausência da palavra, neste conjunto de obras, não lhe retira a capacidade de narrar. É essa, pelo menos, a intenção do pintor, manifesta nas suas próprias declarações:

(...) o que não é caligráfico é (ainda assim) pictográfico e inclui o caligráfico como princípio comum de escrita. Depois de pintados ou doutro modo constituídos, classifico os pictogramas em: retratos, duplos, corpos/mesas, coisas/caixas, exposição/visões, alegorias/paisagens, legendas. (...) A escrita pictográfica não é literária na sua tradição nem nos seus meios. Pode sê-lo indirectamente (ex.: usando letras) sem se situar como forma literária. (...) No caso da minha obra constato uma verbalização incessante = tudo pode servir de palavra. (Lapa: 93)

Com efeito, a pintura de Álvaro Lapa poderá ser considerada aquilo a que José Gil chamou um *ideolecto* (Gil, 2005:8). A vontade de narrar torna cada forma num elemento sintáctico, de uma estrutura que reconhecemos como tal, mas que não conseguimos decifrar completamente, porque se fecha em si mesma.

Assim, uma mesma forma oblonga poderá significar *monte, falo, pedra*; um rectângulo poderá ser *cadeira, mesa, livro*, etc. Dependendo do contexto, as palavras e as imagens contaminam-se mutuamente, tornam-se absolutamente polissémicas, abrindo-se a significados múltiplos. No limite, poderíamos dizer que aquilo que o pintor representa é, antes de mais, o próprio código de representação, a sua própria linguagem.

Nas *Obras-com-Palavras* torna-se, forçosamente, mais evidente essa intenção de construir uma narrativa à procura de um destinatário improvável.

As palavras vão, pois, fluindo nesta pintura e com elas mensagens que, quando não são inacessíveis são, pelo menos, surpreendentemente insondáveis, com significados mais ou menos ocultos.

Oferta de um espaço de comunicação que se faz sem esperança de retorno. *Comunicação, mas com quem?* Perguntava o autor em *Os Criminosos e suas propriedades*. E, apesar de tudo, insiste em comunicar o que pensa ser incomunicável, pois, deste ponto de vista, recusar a possibilidade de retorno torna-se equivalente a dá-la. Em qualquer dos casos, quem responderia?

O próprio pintor afirmaria, a propósito da série *Milarepa*:

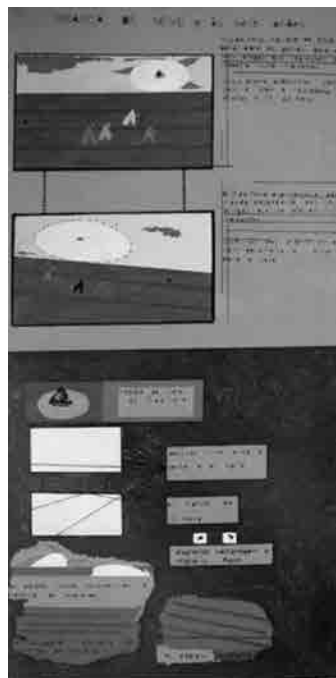
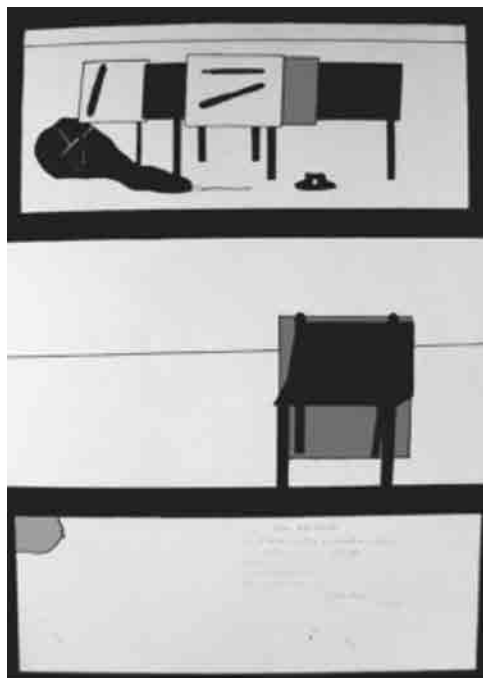
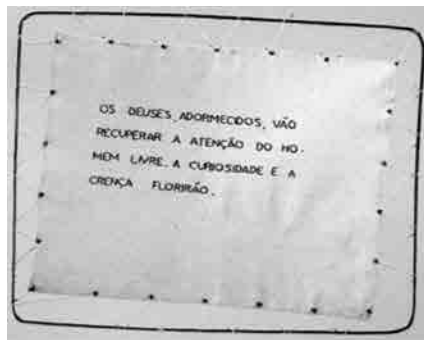


Figura 1 · Álvaro Lapa, 1 das 21 *Profecias de Abdul Varetti*, bordado em lona montado em estruturas metálicas, irregulares, 1973, dimensões variáveis (medida aproximada, 80X108cm). Fonte: Lapa (2007).

Figura 2 · Álvaro Lapa, *Prece pelos Bêbedos (evocação de Fernando Pessoa)*, esmalte e marcador de feltro sobre platex, 100X130cm, 1970. Fonte: Lapa (2007).

Figura 3 · Álvaro Lapa, *Branca de Neve e os Sete Anões*, acrílico sobre platex, 125X91,5cm, 1973. Fonte: Álvaro

Pronto, tudo isso era narrativo. Os textos eram narrativos, não no sentido diegético, antes pelo contrário. Não no sentido de um princípio, meio e fim, isso é que é uma narração, mas num sentido desordenado e pondo isso em crise, a diegese (Lapa, 2007:139).

A força desta obra advém dessa inacessibilidade povoada de sinais reconhecíveis: letras que formam palavras, palavras que fazem frases. A legibilidade parece ser só a introdução a uma ilegibilidade ainda maior, a do sentido. No seu reverso reside uma *solidão não partilhada*, a certeza de uma luta inútil, mas que tem que ser travada. “Ou seja, não ter nada a exprimir, não ter para quem exprimir nem como exprimir, e apesar de tudo exprimir” (Lapa, 2007: 99).

A esta noção da inevitabilidade da comunicação / incomunicação associa-se outro conceito, caro a Lapa, o de *falhar*. O *artista falhado*, aquele que em intenção manifesta a capacidade (ousadia) de falhar, é certamente o mesmo que recusa as instituições e a legitimidade do seu julgamento. Não poder, nem querer, ser reconhecido pelo poder cultural torna-se uma atitude construtiva, por ser ética na sua desconstrutividade.

O ser “falhado” contraria o triunfal, o “miglior fabbro”, e pode constituir moral. É (talvez) uma “pulsão destrutiva”, mas equilibrada pelo “fazer apesar de tudo”... (Rodrigues, 2006:248)

A procura da *falha* é um espaço partilhado, como atitude, por escritores, artistas *desadaptados*, que se encontram no horizonte referencial de Álvaro Lapa, Artaud, Rimbaud, Kafka, Borrowings, Gombrowicz, Han-Shan, Beckett. Este último afirmá-lo-á claramente, num dos seus últimos escritos:

Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Tentar sempre. Falhar sempre. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor. (Beckett, 1988: 8)

É esse desejo de falhar que surge explicitamente na caracterização de Abdul Varetti, *escritor falhado*. Personagem do século XIII, aparece ao pintor em 1972, na solidão de Porto de Mós, onde então vivia.

Constitui-se como uma alteridade, a quem atribui alguns textos que escreveu e que viriam a ser publicados no livro *Raso como o Chão*. Varetti será, também, no mesmo ano, considerado co-autor da exposição *As Profecias de Abdul Varetti, Cortinas de Ferro e Outros Objectos, Memórias de um Escritor Falhado*, na Galeria Buchholz e, no ano seguinte, acompanhará, de novo, o pintor na exposição *Modelos e Narrativas*, na Galeria Quadrante.

Curiosamente, segundo o texto de Lapa, *Apresentação dos Autores*, para o catálogo desta última exposição, Varetto só terá acedido a nela participar perante o desafio de ficarem em confronto a palavra e a imagem: Varetto, escritor, reconhece a utilidade prática, mas também estética, dessa associação, ao ponto de a considerar capaz de poder ser “geradora de uma lucidez e de um bem estar íntimo que adiassem o fim.”

Com efeito, *As Profecias de Abdul Varetto* são quadros que recusam a imagem, tida no sentido comum, antes divulgam aforismos proféticos de alguém que reflete sobre a essencialidade do ser (Figura 1).

Quadros para serem lidos, portanto, mas, ainda quadros. Na sua recusa de o serem, mantêm relações estruturais de base com a pintura. Nisso consiste, de algum modo, a perversão e o desafio.

A ligação à literatura, no entanto, tinha sido já iniciada na série *Milarepa* e seria desenvolvida na série *Escuro Como a Cova Onde o Meu Amigo Não se Move* (tradução directa do título da obra de Malcolm Lowry) em que os títulos das pinturas desempenham um papel quase descritivo: *Um buraco perdido na neve; Um conjunto de três folhas de mata-borrão sob uma série de voluntários acidentados e os pés de uma mesa de jardim; Buraco quase lírico, se se interpretar a mancha verde*, etc..

Em *Prece pelos Bêbados* (evocação a Fernando Pessoa), que fazia parte da mesma exposição, é a própria citação literária do poema *Prece aos bêbados*, de Malcolm Lowry, que escreve na pintura e em *Céu / Terra*, as palavras Céu e Terra surgem, tautológicas, acima e abaixo da linha do horizonte (Figura 2).

Ainda em 73, Álvaro Lapa introduz a sua própria escrita na pintura. Encontramo-la pela primeira vez em *Branca de Neve*, onde retoma o tema do texto *Uma Receita* e em *Um Passeio* no qual reproduz, praticamente na íntegra, o texto do mesmo nome (Figura 3).

Nestes trabalhos, a escrita em cursivo dá lugar a um registo mais impessoal, decorrente do uso de escantilhões: o texto pessoal abdica do cunho do autor e, inversamente, textos de outros escritores são, como referimos, em cursivo, como se Lapa estivesse a assumir o ato de copiar, tido no sentido escolar.

Valerá a pena determo-nos sobre estas duas obras, na medida em que nella a relação entre os dois sistemas semióticos é muito clara. De facto, apesar da organização compositiva ser substancialmente diferente em cada uma, as imagens parecem surgir como *ilustração do texto*. No entanto, são imagens que nem sempre esclarecem, antes complementam, aumentando, o carácter enigmático do texto, parecendo, então, ser o texto quem esclarece as imagens. Esta será uma característica constante na obra com palavras de Lapa e acaba por se constituir como estratégia de leitura: o olhar alterna entre palavra e imagem

procurando encontrar em cada uma a informação que esclareça a outra e a confirmação de uma interpretação plausível.

Em *Branca de Neve*, essa função duplamente informativa parece cumprir-se: a cada imagem corresponde um texto que a legenda, numa organização binária — uma imagem à esquerda, um texto à sua direita.

O trabalho divide-se, igualmente, em duas partes, uma superior, com fundo laranja e uma inferior, com fundo azul, numa bipolaridade assim assumida.

É um quadro que começa por contar parte de uma história, na sua metade superior, anunciada no título escrito no topo: *BRANCA DE NEVE e os sete anões*. Aqui, o texto desempenha um papel importante para a compreensão das imagens. O que poderiam ser, se fosse outra a legenda, amendoins, amibas, ou tão só manchas de cor, passam a representar anões. É, também, o que acontece com a silhueta negra sentada, que identificamos como referência ao eremita e homem santo budista, Milarepa.

O texto, reconstrói a versão tradicional seguindo a leitura psicanalítica, muito divulgada nos anos 60|70 (a qual justifica a homenagem a William Reich, inscrita na metade inferior do trabalho). Transcrevendo quatro momentos da história, pontos 1 e 2, 6 e 7, ou seja, o seu princípio e o seu fim, com o hiato dos pontos 4, 5 que se constituíram como o desenvolvimento da ação e que são representados por duas linhas de pontos, espécie de reticências, que ligam as duas imagens: confinadas *aos limites entre o sonho e a vigília*, ligam-nas, afinal, as tranças da Branca de Neve, guardando em silêncio um desenvolvimento presumível mas não confirmado, como esclarece a secção inferior.

Esta, com efeito, funciona como uma (quase) legenda técnica da metade superior, na medida em que esclarece pormenores, numa aproximação macro à estrutura narrativa. As frases escritas em rectângulos adoptam, desse modo, a aparência de etiquetas de onde saem linhas e setas, comuns em diagramas de objectividade científica. Ou seja, a palavra assume-se, aqui claramente, como orientadora da imagem, dizendo-nos em definitivo, *isto é...* mas deixando o observador perdido perante a intencional ruptura da narração, perturbada por uma ilustração que não o é, de facto, tanto mais que desdiz, em alguns casos, a leitura que tinha dado como certa a parte superior da obra.

Em *Um Passeio*, o princípio é semelhante: Lapa usa um texto seu, pré-existente, e fá-lo partilhar o espaço pictórico com imagens, neste caso, desenhos sobre papel, colados sobre o suporte (Figura 4). De novo se verificam encontros e desencontros, esclarecimento e ocultação de sentidos.

A legibilidade é dificultada, pela intervenção do pintor no desenho da letra, preenchendo todos os espaços fechados, mas também pela organização

do texto que se adapta, como pode, ao contorno do recorte dos papéis colados, criando uma aparente desorganização. Com efeito trata-se de trabalho ordenado segundo uma lógica de quase ortogonalidade, em que as imagens se dispõem respeitando a horizontalidade do texto, formando três colunas, como se respeitassem uma quadrícula escondida. O texto, por seu lado, não respeita completamente a linha (embora, aparentemente o faça) organizando-se segundo as três colunas das imagens. Lapa propõe, agora, um exercício de decifração, em que as palavras desempenham, primeiro, um papel compositivo e de textura visual, depois deixam-se ler uma a uma e só posteriormente se conquista o desenvolvimento total do texto que, ao contrário dos desenhos que é colado, é fundo mas também forma e matéria da pintura.

Em 1976, um ano após a realização da série *Os Criminosos e as Suas Propriedades* (Figura 5), Lapa inicia um trabalho de investigação, subsidiado pela Gulbenkian, na especialidade de Pintura, a que o artista acrescentou um elucidativo “e Literatura” (Lapa, 2007: 98-9). Pintura e Literatura seriam, portanto, dois temas entrelaçados, para a produção de um trabalho de reflexão teórica com aplicação prática. Pretendia o autor, segundo as suas próprias palavras, demonstrar que era possível pintar com letras, palavras e textos.

No âmbito deste trabalho inicia a série *Cadernos*, onde o artista alarga os nexos simbólicos da relação entre a escrita e a pintura, estendendo-a à literatura, a núcleos de sentido mais vastos, com os quais dialoga livremente, remetendo a interpretação para o plano da poesia plástica e do silêncio.

A intenção ao alegorizar os dezanove escritores foi esgotar uma metáfora visual. (...) A partir desse surto metafórico, a ideia é exprimir uma forma analógica, às vezes emblemática. (...) Exagerar o literário, penso ser a maneira de curar a situação primordial; de curar a mordidela do cão com a baba do próprio cão. (Lapa, 2007: 98, 99)

Sobre esta série o autor diz, ainda, que as pinturas são:

Visitas ao museu da literatura. Se penso em Rimbaud, Kerouac, por aí fora, liberto forças de ordem minimamente imaginária. Relaciono-me com eles de modo adolescente, como ídolos, e penso que essa situação de idolatria, real ou induzida, liberta forças que constituem um objecto, um sistema de analogias. (Lapa, 2007: 98, 99)

Estes quadros, homenagens e retratos, articulam uma linguagem de frágeis sinais, em que os únicos (ou quase únicos) signos, indiscutivelmente reconhecíveis por semelhança, são as palavras que assim se tornam objecto da pintura.

Esta intenção é levada ao seu extremo na série *Conversa* (Figura 6). Aqui ficamos perante o registo pictórico de diálogos reais ou imaginados a que o som se associa, inevitavelmente: são quadros que falam, que registam vozes e as expõem aos nossos olhos.

As silhuetas de um homem e uma mulher, que antecedem cada afirmação, confirmam o título e são a única referência exterior à escrita.

Álvaro Lapa materializa as palavras tornando-as pintura e torna a pintura um campo de escritas. Assim desenvolve entre ambas, e delas com a literatura, complicitades que se concretizam numa afinidade de dependências mútuas.

Conclusão

A obra de Álvaro Lapa caracteriza-se pelo forte desejo de narrar. O recurso à inscrição de palavras e textos na sua pintura parece ser a ponte que confirma o seu outro interesse permanente — a literatura. Paradoxalmente esta obra mostra-se enigmática pelo recurso ao uso sistemático de linguagens cifradas, proporcionando ao pintor um auto-jogo que lhe permite expor registos privados, numa atividade diarística de difícil acesso, pelo hermetismo deliberadamente assumido através de uma intenção ética anti-estética.

Referências

- Álvaro Lapa: *retrospectiva* (1994) Catálogo de exposição. Porto: Fundação de Serralves, ISBN: 972-739-043-9.
- Beckett, Samuel (1988) *Pioravante Marche*. Lisboa: Gradiva.
- Gil, José (2005) "A Alusão Rítmica". in *Álvaro Lapa, Reunião*. Porto: Ed Galeria Fernando Santos,. ISBN 972-8760-20-5.

- Lapa, Álvaro (2007) "As Conversas de Leça em Casa de Álvaro Lapa : Narrativa", in *Álvaro Lapa* [caixa com três volumes] Lisboa; Assírio & Alvim. ISBN 978-972-37-1163-9.
- Rodrigues, António (2006) "Álvaro Lapa, a Voz das Pedras". In *Questionário a Álvaro Lapa*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 978-972-37-1170-4.

Barrão e Bordallo: um diálogo

Barrão and Bordallo: a dialogue

ALFREDO NICOLAIEWSKY*

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

*Brasil, artista visual e professor. Bacharel em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Visuais — Poéticas Visuais (UFRGS). Doutorado em Artes Visuais — Poéticas Visuais (UFRGS)

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: alfredo.nicolaiewsky@gmail.com

Resumo: Esta comunicação é sobre a obra chamada *Terrina Noé*, feita por Barrão, artista plástico contemporâneo brasileiro, a partir das peças criadas por Rafael Bordallo Pinheiro, caricaturista e ceramista português do final do século XIX. Esta peça foi criada no âmbito do projeto 20 Bordalianos do Brasil, que partiu da premissa de articular a herança do grande artista com seus admiradores contemporâneos. A peça é analisada no contexto da obra de Barrão e das suas estratégias de instauração

Palavras chave: Barrão / Rafael Bordallo Pinheiro / Instauração.

Abstract: *This communication is about the work entitled Terrina Noé, made by Barrão, Brazilian contemporary artist, from pieces created by Rafael Bordallo Pinheiro, Portuguese cartoonist and ceramist of the late nineteenth century. This piece was created under the project 20 Bordalianos of Brazil, which started from the premise articulate the legacy of the great artist with his contemporary admirers. The piece is analyzed in the context of Barrão works and his creation strategies.*

Keywords: *Barrão / Rafael Bordallo Pinheiro / Creation strategies.*

Esta comunicação é sobre uma obra que une dois artistas de épocas diferentes, que nunca se conheceram, mas que resultou em um trabalho que conserva as características de ambos. Refiro-me a *Terrina Noé*, obra do artista contemporâneo brasileiro Barrão, feita a partir dos moldes de Rafael Bordallo Pinheiro, artista português da segunda metade do século XIX, dentro do projeto *20 Bordalianos do Brasil*, organizada pela Fabrica de Faianças das Caldas da Rainha, em Portugal.

Barrão é o nome artístico de Jorge Velloso Borges Leão Teixeira (n. Rio de Janeiro-RJ, 1959). Começou sua trajetória artística no final dos anos 70, atuando em diversas frentes. Fez esculturas reunindo e fazendo montagens com equipamentos eletro-eletrônicos domésticos descartados, como televisores, fogões, refrigeradores, interferindo sobre eles e, ao mesmo tempo, fez performances, participou de vídeos e atuou em artes gráficas. Sempre ligado a trabalhos coletivos formou, em 1983, o grupo *Seis Mãos* (com Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta) e, em 1995, criou o grupo musical-performático *Chelpa Ferro* (com Luiz Zerbini e Sergio Mekler), que continua atuante até os dias de hoje. A partir de 2000, começou a utilizar novos materiais em suas esculturas-objetos: em vez dos equipamentos eletrônicos, passou a utilizar objetos cerâmicos: bibelôs, imagens votivas, esculturas representando animais (cachorros, elefantes), objetos decorativos ou utilitários (xícaras, bules, canecas), todos marcados por um gosto popular e, na maior parte das vezes *kitsch*. Esta produção continua até a atualidade e é dentro deste espírito que foi criada a *Terrina Noé*.

O nosso segundo artista, envolvido involuntariamente neste projeto, é Rafael Augusto Prostest Bordallo Pinheiro (n. Lisboa, Portugal, 1846-1905). É um nome reconhecido como caricaturista político e social e principalmente como ceramista, mas também foi desenhista, ilustrador, decorador, jornalista e professor. Teve grande destaque atuando no campo da caricatura em Portugal, com seu estilo muito particular, tendo criado o personagem *Zé Povinho*, que se tornou, em sua época, um símbolo do povo português. A partir de 1860 começa a estudar artes, primeiro no Conservatório e a seguir na Academia de Belas Artes de Lisboa. A partir de 1885 começa a trabalhar com cerâmica, dirigindo então a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, na cidade do mesmo nome.

Em Caldas da Rainha, além da produção de utilitários — pratos, jarras, travessas —, dedicou-se a criar peças decorativas e esculturas, estas representando os personagens que havia criado em suas caricaturas, mas também criando muitas representações de animais, como sapos, gatos, lagartos, peixes entre outros. Apesar da originalidade das peças, ou talvez por isso mesmo, a fabrica acabou fechando. Felizmente, seu trabalho foi preservado e um imenso número

de suas formas também. Há alguns anos a importante Fábrica da Vista Alegre (criada no século XIX), adquiriu este material e recomeçou a produzir as peças de Bordallo Pinheiro, promovendo assim uma verdadeira “redescoberta” deste importante artista.

Em sua página institucional (www.bordallianosdobrasil.com) o projeto 20 *Bordallianos do Brasil* informa que:

Honrando o espírito do fundador, tem sido uma prioridade da empresa a aposta em projetos criativos com artistas plásticos e designers contemporâneos. As obras dos criadores que integram o projeto 20 Bordallianos do Brasil estarão sempre associadas à história da sua concepção, ao sentido que mobilizou cada artista a efetuar uma residência artística na Fábrica Bordallo Pinheiro, ao encontro com a obra do Mestre, ao discurso interno do próprio artista e ao diálogo com os materiais cerâmicos. Do sincronismo de idéias e profunda admiração pela obra de Rafael Bordallo Pinheiro nasceram estas obras. Com as suas matrizes naturalistas como suporte, vinte artistas brasileiros trabalham questões conceituais e formais da contemporaneidade, com uma poética própria. (BB: Bordallianos do Brasil, s/d).

A *Terrina Noé* (Figura 1) foi concebida a partir de modelos de cerâmicas utilitárias e de partes de objetos decorativos, os seis animais (galo, rã, papagaio, carneiro, gato e porca), todas peças que já existiam e que originalmente haviam sido criadas por Bordallo. Acredito que alguns dos objetos podem ser identificados a partir do catálogo da fábrica: aparentemente a base é formada pela sobreposição de uma terrina e de uma saladeira, ambas da série dos utilitários do modelo “couve”. O outro utilitário utilizado é a porca, que penso ser um dos modelos de paliteiro. As cabeças de carneiro e de gato são objetos de parede, enquanto a rã, me parece ser a “rã grande deitada”, um objeto de mesa. Quanto ao papagaio e o galo, são peças que não constam atualmente no catálogo *on-line* da fábrica (<http://pt.bordallopinheiro.com>), mas podem ser encontrados em alguns pontos comerciais.

Dentre os diversos aspectos que podem ser comentados sobre esta peça vou me deter em apenas dois: como este trabalho se aproxima, formal e conceitualmente, do restante da produção de Barrão e, em oposição, como tecnicamente ele se distancia desta mesma produção.

A partir de 2000, quando Barrão começa a trabalhar com os objetos cerâmicos, pode-se dizer que o seu processo de criação das peças inicia quando ele parte em busca destes. Esta busca é feita em feiras e lojas populares, mas também em antiquários e ferros-velho. O artista declarou, em entrevista feita para o recente livro sobre sua obra (Mello & Mello, 2015:107-49), que muitas vezes sai apenas olhando até que algo lhe chame a atenção. Em outras ocasiões, ele



Figura 1 · Barrão, *Terrina Noé*, 2013. Faiança.

37x33x32,8cm. Tiragem de 250 exemplares.

Fonte: <http://www.bordallianosdobrasil.com/?l=PT>.

Figura 2 · Ateliê do artista Barrão. Fonte: http://automatica.art.br/livros/artebra_barrao.pdf

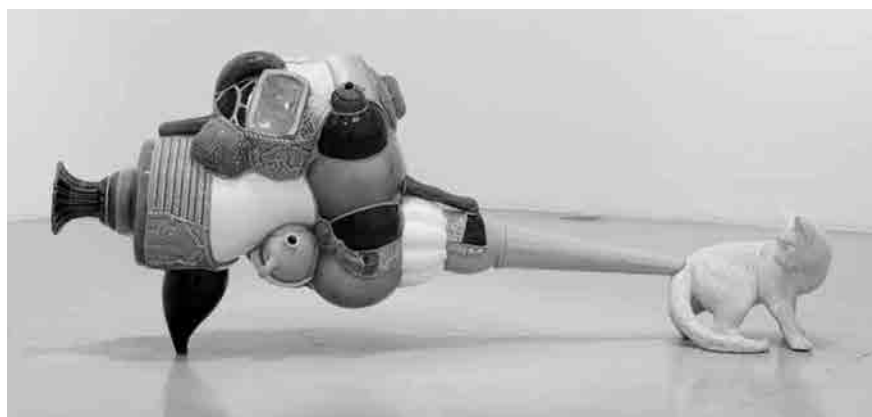


Figura 3 · Barrão, *As Trombetas de Isaías*, detalhe, 2009. Louça e resina epóxi, 108 x 61.5 x 64.5 cm. Fonte: http://automatica.art.br/livros/artebra_barrao.pdf

Figura 4 · Barrão, *Rastro*, 2013. Louça e resina epóxi, 54 x 114 x 35 cm. Fonte: http://automatica.art.br/livros/artebra_barrao.pdf

sai à procura de algo específico, pois já tem a idéia da peça que quer executar. Assim ele vai formando um grande “acervo” de peças a serem utilizadas. Estes objetos são classificados em seu ateliê seguindo regras muito particulares, estabelecidas pelo artista: podem ser organizados por tamanho, por cor ou por tipologia (xícaras, cachorros, vasos, Budas, etc.). (Figura 2)

No início de seus trabalhos com estes objetos cerâmicos, ele quebrava, com martelo, aquelas que utilizaria, para obter os fragmentos que após seriam remontados para construir suas esculturas. Posteriormente ele adquiriu uma máquina para fazer os cortes de forma mais precisa, ocasionando menos perda de material e tendo um controle maior sobre os resultados. Estas partes remontadas, unindo pedaços de diversas origens, resultam nas suas esculturas. A obra de Barrão, segundo Felipe Scovino, é um mundo híbrido que transita entre a tecnologia e a artesanaria, e ele “como um inventor, [...] artesanalmente desconstrói e rearranja novas peças e componentes, construindo um objeto híbrido, que torna visível seu interesse em reconfigurar o que está diante de nós, mas que consideramos como excesso ou observamos com desdém [...]” (Scovino apud Mello & Mello, 2015: 25)

Há dois aspectos técnicos bastante importantes e que são significativamente diferentes na peça ora em estudo. Nos seus trabalhos usuais Barrão constrói uma estrutura de ferro interna às peças. Estas estruturas permanecem invisíveis, mas são fundamentais para dar-lhes a resistência necessária. Outro aspecto é que as emendas dos diversos pedaços são deixadas aparentes. A cola, que une as diversas partes, fica perfeitamente visível. Este aspecto é intencional do artista, pois entende que deve deixar visível ao espectador, como a peça foi articulada, construída (Figura 3 e Figura 4).

No trabalho em estudo o processo de criação precisou ser alterado. Os elementos que fariam parte da obra deveriam ser escolhidos dentro de um conjunto fechado, apesar de ser muito grande, isto é, as obras de Bordallo que a fabrica tem as fôrmas. Em segundo lugar ele tinha que produzir uma peça que fosse reproduzível, já que seria feita uma tiragem de 250 exemplares, todos evidentemente iguais. O artista falou sobre este processo na entrevista, acima citada:

Eu nunca tinha feito um trabalho com barro mole, antes de ser cozido. Primeiro eu escolhi as peças da produção da fábrica, do universo do Bordallo e depois, com elas ainda frescas, com o barro mole, comecei a montar. Só que vários trabalhos que eu faço têm uma questão da estrutura, de criar um desequilíbrio, de fragilidade: como uma parte pequena sustenta um volume tão grande? Como aquilo pode estar pendurado por uma peça tão frágil? Não podia usar as estruturas internas para reforçar as peças. As minhas primeiras tentativas não deram muito certo, mas depois foi muito

produtivo; quando eu entendi como trabalhar com o barro ainda mole, o trabalho fluiu. (Barrão apud Mello & Mello, 2015:121)

E complementa dizendo que:

Fui sentindo o esquema, às vezes tem que escorar para a peça ir secando antes de ir ao forno. Tinha o problema do molde também, porque a peça ia ser produzida industrialmente. Mas nessa temporada trabalhamos bastante, todos os dias, fiz seis trabalhos. Foi ótimo, no final você engrena no trabalho e vai acontecendo. Tive uma experiência com a cor, porque eles iam ser pintados depois, aí comecei a pensar na possibilidade de pintar a escultura. (Barrão apud Mello & Mello, 2015:123)

Temos assim como resultado esta magnífica obra onde reconhecemos de imediato o trabalho de Bordallo, em seus elementos realistas, de colorido intenso e muitas vezes com humor, mas também reconhecemos a obra de Barrão, na qual o humor é parte relevante.

Sobre este aspecto, temos o comentário de Monica Ramirez Montagut, curadora e diretora da Newcomb Art Museum da Universidade de Tulane, em New Orleans (USA), que escreve:

As justaposições não são tão aleatórias ou irracionais: elas são extremamente acessíveis. E são tais as semelhanças, qualidades, atributos, significados, símbolos e metáforas que as conectam que conseguimos começar a entendê-las e a nos identificar; e algumas dessas identificações são surpreendentes, inesperadas, excêntricas e geralmente provocam risos. (Montagut apud Mello & Mello, 2015: 59)

Neste caso, especificamente, poderíamos ter um trabalho desagradável: um prato cheio de cabeças de animais. Porém o resultado é, ao contrário, algo divertido, em parte pelo colorido vibrante, em parte pelo desrespeito com a escala, entre os objetos e, finalmente, fechando com chave de ouro, com o título — *Terrina Nóe*, que nos abre para outras leituras e percepções do trabalho.

Referências

BB: *Bordallianos do Brasil* (s/d) [Consult. 2015-12-28] Disponível em: <http://www.bordallianosdobrasil.com/?l=PT>
Mello, Luiza & Mello, Marisa [Org.] (2015)

Arte Bra: Barrão. 1. ed. Rio de Janeiro: Automática, ISBN 978-85-64919-15-0 [Consult. 2015-12-28] Disponível em: http://automatica.art.br/livros/artebra_barrao.pdf

A Potência transformadora do 'Caboclo de Arthur Scovino'

*The power of change of 'Caboclo',
from Arthur Scovino*

ORLANDO MANESCHY*

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

*Brasil, artista visual, curador e professor. Membro do Conselho Editorial.

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

Resumo: Este artigo apresenta a produção do artista brasileiro Arthur Scovino, que vem articulando projetos em que arte e cultura brasileira são ativadas enquanto deflagradores para processos para a performance, constituindo um projeto artístico complexo e sensível, em pleno diálogo com matrizes culturais do povo brasileiro.

Palavras chave: performance / brasilidade / transcendência.

Abstract: *This paper presents the production of Brazilian artist Arthur Scovino, which has been articulating projects where art and Brazilian culture are activated as triggers for processes for performance, making an art project complex and sensitive, in the dialogue with cultural matrices of the Brazilian people.*

Keywords: *performance / brazilianess / transcendence.*

Introdução

Este artigo pretende articular acerca da produção de Arthur Scovino, (São Gonçalo, Rio de Janeiro, 1980), artista que conheci durante o *Festival Performance Arte Brasil* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2011), evento no qual Scovino comparecera como público. Naquela época, seu trabalho encontrava-se em gestação ainda, mas podia-se já perceber o envolvimento e a sensibilidade de um artista que estava em elaboração, prestes a revelar seus processos e ideias com suas proposições performativas. Ficamos amigos e não passado muito tempo pude ver, com imenso prazer, seu primeiro trabalho com o qual tornou-se conhecido: *Levando os elepês de Gal para passear...* (2011), a ação, que nascia sobre uma reflexão acerca da história da música brasileira, deflagrou uma reativação de discussões sobre discos e sobre a obra da cantora, um dos ícones do movimento da Tropicália, por meio da re-inserção dos “Lps” (discos de vinil *Long Plays*) na paisagem da cidade, o que já apontava para a complexidade que viria se instalar em seus trabalhos. Aqui, não apenas o artista se apropriou dos discos da musa baiana Gal Costa e levou-os para passear em cortejo performático pelos espaços da cidade de Salvador, onde o reside, mas propiciou uma série de discussões sobre arte e cultura, em um trabalho que se estendeu da performance para instalações.

Passei a levar os elepês de Gal para passear comigo, para que respirem novamente os ares das ruas onde, em outros tempos, transitavam das lojas para as casas, das casas para as festas, para outras casas, escolas... Além da arte e da performance, confesso que essa ação consiste basicamente em algo que não cabe em mim sozinho e por isso divido, tornando-me exposição ambulante pelas ruas das cidades e convidando as pessoas para interAÇÕES originais onde quer que estejam e sem manual de instruções. A ação terminou quando a musa lançou seu disco “recanto” em dezembro de 2011. (Scovino, 2012)

Scovino, ao realizar uma ação de deslocamento dos “Lps”, ao os reinserir no espaço da cidade de Salvador, em praças, pontos turísticos, bem como cinemas, bares, e festas, reavivava relações entre música, imagem e a cidade, percebendo um conjunto de valores histórico-culturais da produção artística de Gal Costa para aquela cidade (Figura 1, Figura 2). “Sem manual de instruções”, como afirma o artista, essa performance era um convite ao outro para que se relacionasse também, levando seus “Lps” para “passear”, ou fazendo uma foto, ou performando da maneira que desejasse, por meio de textos, fotos, encontros, vivências. O trabalho adquiriu, ainda, um certo caráter de cortejo, de procissão, quando o artista, junto com amigos, convidados e participantes anônimos seguiam em grupo pela urbe. Ali o sagrado e o profano mesclam-se,



Figura 1 · Arthur Scovino, *Levando os Elepês de Gal para passear...*, 2011. Performance. Foto: Erivan Moraes. Acervo do artista.

Figura 2 · Arthur Scovino, *Levando os Elepês de Gal para passear...*, 2013. Instalação. Acervo: Salão de Artes Visuais da Bahia. Foto: Eduardo Quintela. Fonte: <https://arthurscovino.files.wordpress.com/2013/03/arthurscovino-levando-os-elepc3as-de-gal-para-passear-foto-por-eduardo-quintela.jpg>

Figura 3 · Arthur Scovino, *Casa de Caboclo*, 2014. Instalação (Sala Caboclo Borboleta, 31ª Bienal de São Paulo). Acervo do Artista. Foto: Pedro Ivo Trasferetti Fundação Bienal de São Paulo.



Figura 4 · Arthur Scovino, *Casa de Caboclo*, 2015. Instalação. Acervo do autor.

Figura 5 · Arthur Scovino, *Nhandrudson — numa velocidade estonteante*, 2012. Foto: Aislane Nobre. Acervo do artista.

Figura 6 · Arthur Scovino, *Nhandrudson — num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico III*, 2014. Foto: Arthur Scovino. Acervo do artista.



Figura 7 · Arthur Scovino, *Oráculo Caboclo 19 — Oráculo Caboclo*, 2015. Performance. Borboletário do SESC Pantanal, MT. Foto: Fábio Motta. Acervo do artista.

Figura 8 · Arthur Scovino, *Caboclo Pena Rosa, Casa de Caboclo*, 2014. Performance (Sala Caboclo Pena Rosa, 31ª Bienal de São Paulo). Foto: Leo Eloy Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 9 · Arthur Scovino, 2014. Performance. Acervo do Artista.

tendo Gal como símbolo de toda uma geração de artistas que fizeram parte do movimento da *Tropicália*, e que Scovino quer chamar atenção. São camadas e possibilidades, presentes não apenas no que se vê, mas nas conversas e memórias trocadas. E o trabalho se abriu em várias perspectivas e montagens, como na ação que o artista realiza com o “Lp” dentro do mar, mergulhando junto com o disco, interagindo com este, com a imagem de Gal, constituindo mais um momento de poesia dentro do projeto. *Em Levando os elepês de Gal para passear...* já podemos ver toda uma relação lisérgica com a vida que irá se intensificar e consolidar em seus projetos subsequentes.

A partir daí, diversas proposições artísticas serão empreendidas, mas destacaremos a *Casa de Caboclo*, projeto ao qual convergem diversos trabalhos e experiências do artista, já que em sua própria casa inúmeras experiências foram engendradas e, de certa forma, com este projeto irá transportá-las para o espaço expositivo. Ali, com a naturalidade com a qual encara a vida e sua delicadeza irá imbricar objetos, imagens, documentos e seus processos vivenciais em um ambiente aberto a experimentação e a performatividade (Figura 3, Figura 4). Assim, podemos encontrar o nascimentos de borboletas em sua casa e sua relação com estas, documentados em fotografias, até procedimentos ritualísticos do *Caboclo Samambaia*, *Caboclo Pena Rosa* ou o *Caboclo dos Afritos* etc., como nos afirma um dos curadores da 31ª Bienal de São Paulo (2014), Pablo Lafuente:

A simplicidade de articulação, tratamento e meios caracteriza Casa de caboclo, de Arthur Scovino: um ambiente em constante mudança que poderia ser tanto um espaço doméstico quanto cerimonial, em que um conjunto de imagens (desenhos, fotos e escritos) e ferramentas (livros, gases e líquidos) é reunido para auxiliar um encontro, que acontecerá dentro desse próprio ambiente.

A força de determinação e a convicção são também essenciais à obra, e se traduzem em uma ocupação permanente desse espaço por Scovino, o artista como caboclo, que, com confiança, mas também modéstia, estabelece uma situação na qual o inesperado pode acontecer (acontecerá) em estreita relação com o visitante. O caboclo e sua casa funcionam como metáfora para o que o espaço da arte pode ser e fazer e também como uma superação de suas premissas e limitações. Juntos, eles nos permitem perceber que certos objetos, em condições específicas, podem nos afetar, que podemos nos envolver em uma troca significativa com eles e com o espaço que habitam. (Lafuente, 2014).

São acontecimentos em que a força do caboclo, do sincretismo religioso, da umbanda são convocados pelo artista. O primeiro dos caboclos invocados pelo artista, *Nhandrudson* funde-se mestiço, por meio do olhar sagaz de Scovino, que faz citação a modos de mestiçagem de nomes, muito comum em diversas camadas sociais brasileiras, daí nasce o *Nhandrudson*, (Nhanderu, que em

tupi, é o deus de toda a criação, com o nome em inglês Hudson), com ironia fina acerca de como organizamos nossas relações culturais, o artista joga, investe-se de *Nhandrudson*, usa o nome como alcunha, para também brincar. Mas o Nhandrudson é caboclo forte, “virado”, nascido da antropofagia, rápido como uma flecha, que “virá numa velocidade estonteante”... O artista conversa com este caboclo também por meio da letra da música *Um Índio*, do baiano Caetano Veloso, que toma como potência para pensar... para se abastecer de novas imagens telúricas, cheias de energia... Se *Nhandrudson*, vinha “mais avançado que as mais avançadas das tecnologias”, hoje Scovino o busca no centro do Brasil, no local que percebe como coração da América do Sul... “num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico”, como sugere a música de Caetano; lá, Scovino tem desenvolvido várias propostas artísticas (Figura 5, Figura 6, Figura 7).

Ritualístico e arguto, Scovino dialoga com várias expressões da cultura; na performance do *Oráculo Caboclo*, utiliza-se como “base” o livro *O Guarani*, de José de Alencar, que traz uma imagem do bom selvagem, já mestiça enquanto construção idealizada, para no “meio” empregar o livro *Encontros / Helio Oiticica*, com várias entrevistas do artista brasileiro e, por cima destas publicações, repousar um “pau-de-resposta”, empregado em rituais xamânicos. Diante desses elementos, conta ainda com uma cachaça feita por ele mesmo e de uma máquina de escrever, recursos empregados no processo do Oráculo, como nos explica: “Consulto o Oráculo para refletir sobre uma questão ou mesmo responder uma pergunta minha ou de alguma pessoa.”

Permeáveis, seus caboclos aparecem ora aqui, ora acolá, como o *Caboclo Samambaia*, entidade existente no sincretismo brasileiro, que emerge na obra de Scovino como uma mistura da foto do artista com samambaia e textos datilografados pelo próprio, como o “ponto”, o cântico de chamamento da entidade, escritos no sistema do oráculo; já o *Caboclo Pena Rosa* nasceu de um sonho. “Estava numa mata e fazia pedidos de questões emocionais, amorosas, e caíam penas cor de rosa do céu”, esclarece Scovino. Assim nasce o trabalho e o ritual do *Caboclo Pena Rosa*: Abrir um baú lotado dessas penas e lança-las ao ar, nesse simples, intenso e fugaz gesto prenhe de alegria libertadora; já o *Caboclo dos Aflitos* lança-se ao ar, com seu arco e flecha imaginários em pontos da cidade, e remonta a diversas representações de índios, em esculturas presentes nas paisagens de tantas cidades, mas que Scovino desmonta novamente... É a força do ato que nos reafirma, no pequeno gesto do salto que dura alguns segundos, mas que irradia como a fâsca de um cometa, ou como o *Caboclo Meio-Dia*, que surge com sol das 12h! Sobre eles, o artista irá afirmar:



Figura 10 · Arthur Scovino, *Caboclo Meio-Dia*, 2015. Fotoperformance para *Bazaar Art*. Foto: Fabio Motta. Acervo do Artista.

Figura 11 · Arthur Scovino, *O Caboclo dos Aflitos — Caboclo Samabaia*, da série *Banca de Caboclo*, 2013. Impressão, desenho e datilografia. Acervo do autor.



São Aparições com ou sem hora marcada. Pode entrar em performance. Ou fotografia. Ou vídeo. Ou desenho... As aparições do caboclo são espontâneas ou provocadas. Surgem nos encontros, cheiros, imagens... Tem cachaça na história.

Ele passa por um caminho de poesia. Às vezes traz borboletas, outras vezes chove. O caboclo respinga no corpo, mas surge da alma. Vem inteiro ou aos pedaços. Sereno ou furioso. (Scovino, 2015: 96)

A força da obra de Arthur Scovino encontra-se em uma simplicidade com a qual encara a vida, mas imbuída da firmeza do índio, do caboclo, daquele que se relaciona com a natureza e se imana de sua energia (Figura 8, Figura 9, Figura 10). Guerreiro, soube observar a força da mudança da vida, que está em constante movimento, (como nas crisálidas transformando-se em borboletas em sua casa), e absorveu essa potência para sua arte-vida, com sabedoria, na busca daquilo que crê, construindo uma vida regeneradora. Na *Casa de Caboclo* o artista convida-nos a vivências, com a delicadeza que lhe é própria, seja a de lançar penas rosas ao ar (performance do *Caboclo Pena Rosa*) e sentir a alegria desse mínimo gesto fugidio, como poder restaurador, seja no fruir pelo espaço e relaxar ouvindo uma das canções de Gal Costa, ou ainda compartilhar com ele de algum ritual. Scovino nos conclama a pensar como desejamos conduzir nossa própria vida por meio da transformação que estabeleceu em sua própria existência (Figura 11).

Referências

Lafuente, Pablo. (2014) *Casa de Caboclo*.
Disponível em URL: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1594>
Scovino, Arthur (2015) "Caboclo dos Aflitos."

Harper's Bazaar Art, Abril, N.4, p.96.
Scovino, Arthur. (2012) *Levando os elepês de Gal para passear...*. Disponível em URL: <http://elepesdegala.blogspot.pt>

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 retracts a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, 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 acadêmicos 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 referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista 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. Coordenadora do 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 Doutorado 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 Doutorado 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 medalab 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.



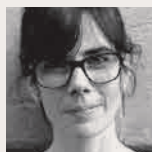
JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. 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 Moscu (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, Cromo e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; 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	36 €
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>



Criação, da emancipação ao resgate

A criação pode traduzir-se como a transformação de pensamento em coisa. Quando os materiais ganham um sentido mercê de uma reorganização, uma intenção, esses materiais podem ser lidos.

A arte tem uma prerrogativa sobre a utilidade: dispensa-a ontologicamente. Mas essa utilidade contraria-se na sua materialidade: qualquer peça de arte, aclamadamente inútil no seu valor facial, encontra-se ancorada na utilidade das máquinas e dos suportes que permitem a sua exibição. Na arte contemporânea costuma ser preciso ligar um aparelho. E a arte, parecendo cada vez mais livre e emancipada, exige cada vez mais cadeias de produção, divisão do trabalho, mercadorias, utilidades.

Os 17 artigos reunidos neste número 14 da revista *Estúdio* abrangem as relações e as distâncias, os materiais e as pessoas, os vínculos temporários que suportam novos pensamentos.

Fica patente, neste itinerário pleno de ligações entre pessoas, culturas, passados e presentes, a arte: uma ligação intermitente com os objetos, os materiais, que ora se tornam vestígios, ora cifrados, ora mediatizadores de uma ligação mais profunda que radica na condição humana.

Crédito da capa: Sobre obra de D. João Marcos.
Cristo Pantocrator, 2005. Igreja Paroquial
da Ramada, Odiveelas. Foto de Ricardo Perna,
Paulus Editora.

ISBN 978-989-8771-35-3



9 789898 771353 >