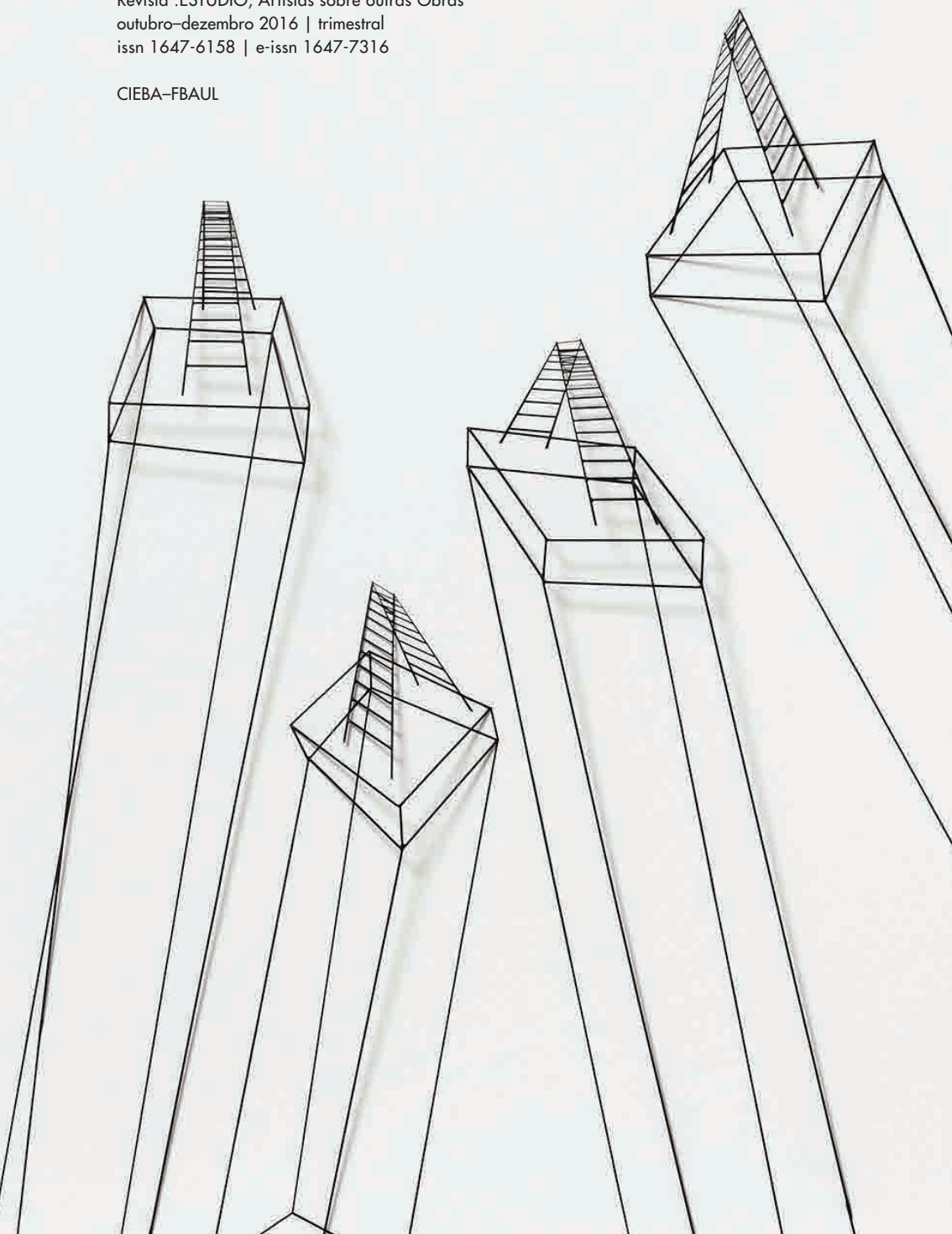


:ESTÚDIO 16

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
outubro–dezembro 2016 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

CIEBA–FBAUL



Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 7, número 16, outubro-dezembro 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 16, outubro-dezembro 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 Evandro Soares.
Arame e nanquim sobre papel. Cortesia do artista.

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: 978-989-8771-37-7



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista **:Estúdio**

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



Conselho Editorial / Pares Académicos

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 País 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	10-13
O Estúdio nas tuas mãos JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>A Estúdio in your hands</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	10-13
2. Artigos originais	2. Original articles	16-160
A dimensão do desenho nas esculturas de Evandro Soares GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO	<i>The Dimension of Drawing in Evandro Soares's Sculptures</i> GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO	16-23
As paisagens submersas de Emanuel Monteiro MARILICE CORONA	<i>The submerged landscapes of Emanuel Monteiro</i> MARILICE CORONA	24-33
O múltiplo em publicações de artistas: Röhnelt, Cattani e Mutran MARISTELA SALVATORI	<i>The multiple on artist's publications: Röhnelt, Cattani e Mutran</i> MARISTELA SALVATORI	34-41
Fioravante e o vazio: o desenho como estratégia de ausência EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA	<i>Fioravante and the emptiness: the drawing as strategy of absence</i> EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA	42-48
Entre aquelarres y reordenaciones pictóricas: un acercamiento a la obra de José Carlos Naranjo SIMÓN ARREBOLA PARRAS	<i>Between covens and pictorial reconfiguration: an approach to the work of Jose Carlos Naranjo</i> SIMÓN ARREBOLA PARRAS	49-57
Claudia Coca: el autorretrato de una sociedad MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU	<i>Claudia Coca: the self-portrait of a society</i> MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU	58-67
A geometria de Rui Effe: um sensível conceito MARCOS RIZOLLI	<i>The geometry of Rui Effe: a sensitive concept</i> MARCOS RIZOLLI	68-75
Signos indiciales del cuerpo: huellas de vida en la producción de Alberto Greco ALEJANDRA MADDONNI	<i>Indexical signs of the body: traces of life in the production of Alberto Greco</i> ALEJANDRA MADDONNI	76-83

<p>José Miguel Pereñíguez: la representación del ánima a través del dibujo CARLOS ROJAS REDONDO & PACO LARA-BARRANCO</p>	<p><i>José Miguel Pereñíguez: representing the soul through the drawing</i> CARLOS ROJAS REDONDO & PACO LARA-BARRANCO</p>	84-93
<p>El universo fantasmagórico en la obra de Pekka Jylhä (1955-) VISITACIÓN ORTEGA CENTELLA</p>	<p><i>The phantasmagoric university in the work of Pekka Jylhä (1955-)</i> VISITACIÓN ORTEGA CENTELLA</p>	94-102
<p>La germinación nocturna. Sobre la pintura de Santi Queralt JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE</p>	<p><i>The Night Germination. On Santi Queralt's Painting</i> JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE</p>	103-111
<p>Estruturas de luz: a fotografia artística de António Quaresma CÍCERO DE BRITO NOGUEIRA & NÚBIA DE ANDRADE VIANA</p>	<p><i>Structures of light: the art of photography António Quaresma</i> CÍCERO DE BRITO NOGUEIRA & NÚBIA DE ANDRADE VIANA</p>	112-121
<p>Sob o céu de Veneza: o português João Louro e o brasileiro André Komatsu NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA MARCONDES MARTINS</p>	<p><i>Under the sky of Venice: the Portuguese João Louro and Brazilian Andre Komatsu</i> NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA MARCONDES MARTINS</p>	122-129
<p>Arte contemporânea: proposições olfatórias e gustativas LURDI BLAUTH & FERNANDA DE CHRISTO</p>	<p><i>Contemporary Art: Olfactory and taste propositions</i> LURDI BLAUTH & FERNANDA DE CHRISTO</p>	130-137
<p>Sobre <i>El estado de la cuestión un ensayo performativo</i> (2015) de Helena Cabello y Ana Carceller: una lectura procesual de sus elementos constitutivos CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA & ZUHAR IRURETAGOIENA LABEAGA</p>	<p><i>On The State of the Art a performative essay (2015) by Helena Cabello and Ana Carceller: a procedural reading its constituents</i> CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA & ZUHAR IRURETAGOIENA LABEAGA</p>	138-146
<p>El vacío y la soledad del "no lugar" en la obra de Ángeles Marco YOLANDA RÍOS COELLO</p>	<p><i>The emptiness and loneliness of "non place" in the work of Ángeles Marco</i> YOLANDA RÍOS COELLO</p>	147-152
<p>Pele Preta: a poética da luz SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES</p>	<p><i>Black Skin: the poetics of light</i> SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES</p>	153-160

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

O Estúdio nas tuas mãos

A Estúdio in your hands

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Enviado a 20 de janeiro e aprovado a 22 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: Os 17 artigos seleccionados para este número 16 da *Revista Estúdio* estabelecem relações com o espaço urbano, recordando as aproximações críticas da etno-metodologia, de Georges Perec e da proposta da ‘deriva’ como pré-ocupação revolucionária do espaço modernista, de Guy Debord. Entre as pessoas e os objetos estão possibilidades, estilos de vida. Entre uns e outros há um consenso para fracturar, para questionar. Para interrogar os caminhos, é preciso conhecê-los, e para os conhecer é preciso desconhecê-los: depois vem a proposta, a inovação, a invenção. As matérias fazem-se de pensamento, sabem os artistas. É com estas matérias que ocupamos os nossos Estúdios.

Palavras-chave: Estúdio / etno-metodologia / deriva.

Abstract: *The 17 articles selected for this issue 16 of Revista Estúdio establish relations with the urban space, recalling the critical approach of ethno-methodology, by Georges Perec and also the proposal of ‘drift’ as a revolutionary pre-occupation of modernist space, by Guy Debord. Between the people and the objects there are possibilities of different lifestyles. Between one and the other, there is a consensus to be fractured, to be questioned. In order to examine paths one needs to know them; and in order to know them one needs to be ignorant of them. Then innovation and invention can occur. The artists know: materials are made of thought. With these materials we occupy our studios.*

Keywords: *Estúdio / ethno-methodology / drift.*

A cidade marca-nos ou nós marcamos a cidade? Qual o enunciado, quem o enuncia? Os 17 artigos selecionados para este número 16 da *Revista Estúdio* estabelecem relações com o espaço urbano, recordando as aproximações críticas da etno-metodologia (Perec, 1999) e da proposta da deriva como pré-ocupação revolucionária do espaço modernista (Debord, 1955; 1958; Jacques, 2003). As pessoas ligam-se no entrecruzar das ruas, caminhos, percursos, mudanças, deslocamentos. Entre as pessoas e os objetos estão possibilidades que, quando repetidas, se transformam em estilos de vida. Entre uns e outros o consenso, para fraturar, questionar. Para interrogar os caminhos, é preciso conhecê-los, e para os conhecer é preciso desconhecê-los: só depois vem a proposta, a inovação, a invenção. Inventa-se um Homem pelo seu caminho.

Os dédalos que se acompanham e parecem transgredir a materialidade são o tema do trabalho que sugeriu a nossa capa: os desenhos / escultura de Evandro Soares, trazidos ao *Estúdio* pelo artigo de Glayson de Sampaio (Goiás, Brasil). Em “A dimensão do desenho nas esculturas de Evandro Soares,” entre o desenho e a sua tridimensionalidade, joga-se a cumplicidade do espectador e a dificuldade de este localizar o seu lugar, entre o pensamento e a coisa.

O artigo “As paisagens submersas de Emanuel Monteiro,” de Marilice Corona (Rio Grande do Sul, Brasil), apresenta o desdobramento das páginas de diários, que se re-articulam e formam novas paisagens, exteriores e interiores.

Maristela Salvatori (Rio Grande do Sul, Brasil), no texto “O múltiplo em publicações de artistas: Röhnelt, Cattani e Mutran,” aborda as propostas na área do livro de artista destes três autores e obras respectivas: *Galerias*, de 2014, *Sete dias*, de 2000, e *Raster*, de 2013, cada um acrescentando uma abordagem e uma dimensionalidade novas ao género.

Em “Fioravante e o vazio: o desenho como estratégia de ausência,” Eduardo Vieira da Cunha (Rio Grande do Sul, Brasil) apresenta os trabalhos a pastel negro de Fioravante, que tecem uma poética da ruína, do transiente, do gasto, espécies de caveiras contemporâneas que nos interrogam.

Simón Arrebola (Sevilha, Espanha), no artigo “Entre aquelarres y reordenaciones pictóricas: un acercamiento a la obra de José Carlos Naranjo,” permite uma perspetiva sobre este autor espanhol que já foi capa da revista *Estúdio* 13: os seus flagrantes pelo flash electrónico imobilizam seres que parece submersos, incómodos, em fuga, ao mesmo tempo que se desdobram referências da pintura e da fotografia adivinhando-se uma componente de sombra, que se reflete, como em alguns autorretratos de Lee Friedlander.

O artigo “Claudia Coca: el autorretrato de una sociedad,” de Mihaela Radulescu de Barrio & Rosa Gonzales (Lima, Perú), debruça-se sobre Claudia Coca,

que interroga a representação *pop* a partir de um ponto de vista mestiço: afinal as vanguardas conceituais exigem um espectador sem misturas: é essa pressuposição histórica que transporta a hegemonia.

Marcos Rizolli (São Paulo, Brasil), em "A geometria de Rui Effe: um sensível conceito," aborda os mapas escavados de Effe (Portugal), em folhas, formas negativas que traçam ocupações e possibilidades, ou registos e recordações, num tecido antigo que se estuda.

O texto "Signos indiciales del cuerpo: huellas de vida en la producción de Alberto Greco," de Alejandra Maddonni (La Plata, Argentina), introduz a obra implicada e significativa do argentino Alberto Greco: uma silueta é uma abertura para fora, a fronteira da liberdade. Desde as suas silhuetas dos anos 60 até ao movimento *siluetazo*, onde os recortes dos desaparecidos ganham novo significado para a intervenção: a arte pode ser política, mesmo sem o querer.

Carlos Rojas & Paco Lara-Barranco (Sevilha, Espanha), no artigo "José Miguel Pereñíguez: la representación del ánimo a través del dibujo," interroga a possibilidade de os referentes incluírem a reflexão, dependendo da sua mesma representação: a sua profundidade vem do referente, ou da sua representação?

O artigo "El universo fantasmagórico en la obra de Pekka Jylhä (1955-)," por Visitación Ortega (Granada, Espanha), interroga a representação da morte intermediada pelos seus animais veículo: o bode expiatório, ou o coelho que, pelo contrário, se reproduz à mesma cadência que a série de Fibonacci e parece-nos olhar do lado de lá do ciclo da vida, na obra do finlandês Jylhä.

Joaquín Escuder (Saragoça, Espanha), em "La germinación nocturna: sobre la pintura de Santi Queral," estuda as formulações de tinta deste pintor de Barcelona, que se articulam em vistas, mapas, territórios: algo nos mostram, algo nos ocultam, na materialidade da tinta.

Em "Estruturas de luz: a fotografia artística de António Quaresma" Cícero de Brito Nogueira & Núbia de Andrade Viana, (Piauí, Brasil), apontam as diferentes tipologias de fotografias do brasileiro António Quaresma, autor que expande na cor uma plástica fotográfica festiva.

Neide Marcondes & Nara Martins (São Paulo, Brasil) no artigo "Sob o céu de Veneza: o português João Louro e o brasileiro André Komatsu," procuram estabelecer um diálogo entre estes artistas, descobrindo, na presença do corpo, ou na sua reclamação e vestígio, um campo de possibilidades para interrogar os poderes que podem fazer surgir ou fazer desaparecer.

O artigo "Arte contemporânea: proposições olfatórias e gustativas," de Lurdi Blauth & Fernanda de Christo (Rio Grande do Sul, Brasil), aborda a obra de Isabel Sommer e de Lucimar Bello, ambas presentes na X Bienal do Mercosul,

de 2015 (Porto Alegre), e que exploram as dimensões das sensorialidades nas suas instalações.

Concepción Elorza Ibáñez & Zuhar Iruretagoiena (Bilbau, Espanha), em “Sobre *El estado de la cuestión un ensayo performativo* (2015) de Helena Cabello y Ana Carceller: una lectura procesual de sus elementos constitutivos,” apresentam a instalação que a dupla de artistas apresentou na Bienal de Veneza de 2015, onde a obra dos surrealistas é revisitada, a par com a fragilidade da democracia no contexto contemporâneo.

Em “El vacío y la soledad del ‘no lugar’ en la obra de Ángeles Marco,” Yolanda Ríos, (Vigo, Espanha), reflete sobre a obra da escultora desaparecida Ángeles Marco (1947-2008) cuja obra se debruça sobre os espaços de transição, os não lugares, as metáforas que nos mostram a realidade perdida.

Sandra Gonçalves (Rio Grande do Sul, Brasil), no artigo “Pele Preta: a poética da luz,” debruça-se sobre a série de 23 imagens do ensaio fotográfico de Maureen Bisilliat, de 1960 (Inglaterra / Brasil): mulher, homem, criança. O tema da pele preta associada à transfiguração recorda-nos o anjo de Aleijadinho, ao mesmo tempo que opera a metamorfose dos corpos em madeira. A fotografia funde os corpos na matéria do pensamento e da vida.

As matérias fazem-se de pensamento, sabem os artistas. É com estas matérias que ocupamos os nossos Estúdios. Onde está este Estúdio? Nas tuas mãos.

Referências

Debord, Guy (1955) *Introdução a uma crítica da geografia urbana* [em linha, consult. 2016-02-18] Disponível em URL: <http://www.oocities.org/autonomiabvr/urb.html>

Debord, Guy (1958) *Teoria da deriva* [em linha, consult. 2016-02-18] Disponível em URL: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>

Jacques, Paola Berenstein (org.) (2003). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. ISBN 9788587220608

Perec, Georges (1999) *Especies de espacios*. Barcelona: Literatura y ciencia, S. L.

2. Artigos originais

Original articles

A dimensão do desenho nas esculturas de Evandro Soares

*The Dimension of Drawing in Evandro
Soares's Sculptures*

GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO*

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

*Brasil, artista e professor de artes visuais. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais — UFMG (2008) e graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia — UFU (2006).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Goiás (UFG), Faculdade de Artes Visuais. Avenida Esperança, s/n, Campus Samambaia (Campus II) CEP: 74690-900, Brasil. E-mail: glaysonarcanjo@hotmail.com

Resumo: Este artigo descreve o processo de criação do artista brasileiro Evandro Soares, discorre sobre os procedimentos realizados por ele ao trabalhar com a matéria metálica (ferro e arame) através das técnicas de solda, corte e dobra afim de elaborar geometrias complexas nas esculturas produzidas, elucidando a vocação destas se portarem simultaneamente como desenhos espaciais — ou esculturas lineares, ao fazerem convergir, em um mesmo espaço expositivo, situações instalativas e recursos bidimensionais e tridimensionais. **Palavras-chave:** Escultura / desenho / perspectiva / geometria.

Abstract: *This article describes Brazilian artist Evandro Soares's poetic process. It discusses the procedures applied when working with metallic material (iron and wire) through welding, cutting and bending techniques in order to create complex geometries in his produced sculptures. This process points out the characteristic of his sculptures being simultaneously as spatial drawings or linear sculptures since they converge in the same exhibition space particular situations and two-dimensional and three-dimensional features.* **Keywords:** *Sculpture / Drawing / Perspective / Geometry.*

Primeira dimensão: ofícios do serralheiro-artista

Evandro Soares, artista brasileiro nascido em Largo do Piritiba, Bahia, aprendeu, ainda jovem, uma gama de recursos técnicos e outros aparatos ferramentais que o conduziram ao ofício de serralheiro. Na serralheria construiu diversos objetos, como portões, grades, janelas e portas de ferro que seriam utilizados em casas e edificações comerciais.

Possuindo grande familiaridade com a construção de objetos e estruturas metálicas, soube tirar proveito das técnicas apreendidas para dar vazão a novas idéias, transformando o arame e o ferro galvanizado em esculturas que abordavam elementos representativos de seu cotidiano.

Ao manipular máquinas de soldagens, corte e dobra e se apropriar de recursos da serralheria transportando estas operações para o campo da arte, Soares reforça certa condição contemporânea que, não só está associada aos ofícios do artista em seu ateliê clássico mas se aproxima dos procedimentos e das manufaturas ligadas à indústria.

Segunda dimensão: decodificação e desenho

Para Evandro o desenhar sobre a superfície do papel passa por um refinado processo de codificação-decodificação. O artista quase sempre inicia seus projetos a partir de estudos em páginas de caderno ou folhas soltas. É que em seu ofício, sempre precisou antecipar problemas espaciais e geométricos formulando pontos, planos, retas e hiperplanos quando estes passam a ser planejados no espaço bidimensional (Figura 1).

Desenhar é uma maneira de *ver* introjetado a um *entender*. Marar e Sperling (2007:243) ressaltam que “o desenho tem um caráter de aproximação sintética e não analítica da realidade”, de modo que ver e entender tornam-se sinônimos. *Para eles*

(...) podemos gerar o desenho bidimensional de objetos que “vivem” em dimensões tão altas quanto se queira. Obviamente, mantendo-se constante a dimensão do meio em que se representa e aumentando-se a dimensão do objeto representado, complica-se bastante o processo de visualização. A representação de objetos com $(3 + n)$ dimensões em um meio bidimensional necessita de uma decodificação do desenho percebido para a sua efetiva compreensão, como a que se processa na representação de ângulos retos em perspectivas, que ganham ares de ângulos agudos ou obtusos. (Marar & Speling, 2007:247).

Ao inserir o material metálico a seu processo de trabalho levando-o a figurar não somente como um sistema angulos representados mas, de fato como um

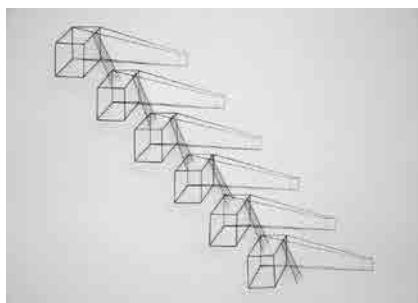
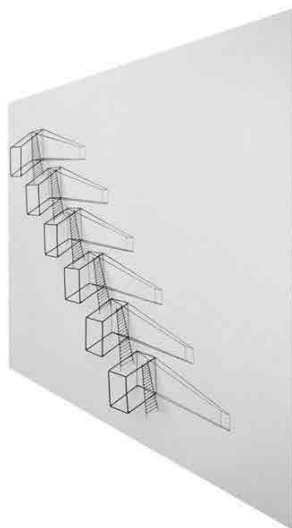
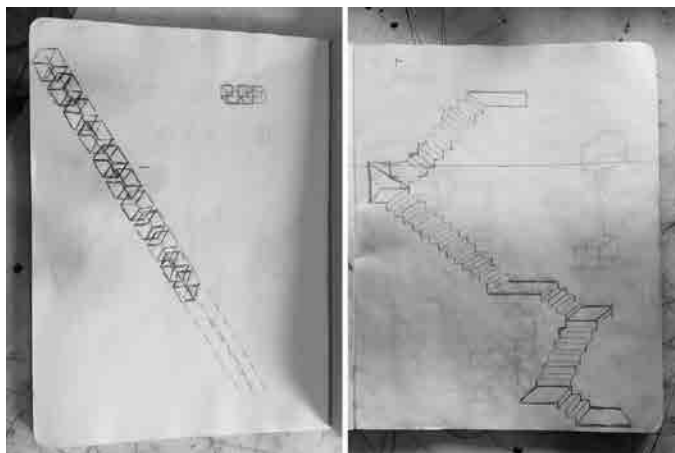


Figura 1 - Evandro Soares, páginas dos cadernos com desenhos. Foto: Acervo do artista.

Figura 2 - Evandro Soares. Vista lateral e frontal do mesmo desenho. Arame e nanquim sobre papel. Foto: Acervo do artista.

dados concretos (por ser um objeto concreto no espaço) o artista aumentará a *dimensão dos objetos representados*. E é aí que começa a aventura do artista!

A fim de planejar suas composições em áreas maiores que os cadernos, mas ainda próximas às escalas e extensões do corpo humano, foi preciso que Soares modificasse a superfície aumentando seu peso e resistência através do uso de papéis de alta gramatura (papeis pesados de 400g, 500g, 600g). Sobre a superfície do papel o arame é dobrado de variadas maneiras sendo depois amarrado e soldado ao verso, de modo a literalmente romper e atravessar a folha.

O artista passará a criar estudos e variações das geometrias, estruturas e composições com materiais e recursos técnicos cada vez mais elaborados a cada novo projeto executado, mas sem perder a delicadeza conquistada no trabalho com as estruturas de arame mais fino.

Com o processo de trabalho alterado e com variações tanto no peso visual quanto na densidade do papel, intensificaram-se os desafios gráficos. Cada cubo, construído com arame pequenos pedaços de arame, permite não só a passagem da luz como também a possibilidade de se projetar para frente e para fora da superfície branca (Figura 2). O tamanho e a direção de cada cubo pode se manter inalterável ou se diferenciar entre si. Ao se projetarem para *frente/fora* do papel as arestas produzem vãos onde o artista riscará a nanquim linhas diagonais curtas, diretamente na superfície do papel.

As linhas traçadas produzirão certa *complicação* das composições, a partir da repetição, onde, a cada nova repetição, pequenas variações formais são produzidas. Denominaremos estas variações por *estrutura celular geométrica*. Elas tornar-se-ão constantes e, com maior frequência, o artista planejará grupos complexos, estruturados e ligados entre si (Figura 3). São estas *estruturas* que permitirão a reorganização, com maior liberdade, do espaço branco e preto da superfície do papel e que de algum modo irão conduzir e encaminhar nossa percepção visual (Figura 4).

Terceira dimensão: perspectiva e vertigem

Evandro Soares participou, em junho de 2013, da mostra coletiva 'Diálogo Desenho', que ocorreu no Museu Universitário de Arte em Uberlândia — MUnA, com instalação de parede composta basicamente por dois cubos de ferro de tamanhos e formatos distintos. Para produzir os cubos, Evandro precisou medi-los, cortá-los, montá-los e soldá-los anteriormente em sua oficina de serralheria. Por possuírem altura, largura, profundidade e peso consideráveis o artista confeccionou também oito pequenos dispositivos de metal, que presos à parede, serviriam para sustentar o restante da peça (Figura 5).

Enquanto o cubo de ferro marca o dado tridimensional de sua escultura, as linhas produzidas com tinta nanquim permite ao artista operar com os dados bidimensionais (Figura 6). As linhas desenhadas diretamente na parede partem dos pontos de encontro onde os ângulos formam as arestas dos cubos de ferro. As linhas desenhadas diretamente na parede se deslocando para a direita se configurando como dois poliedros; espelhados e fora dos limites dos dois primeiros cubos de metal.

Quando vistas em conjunto, as linha do metal e as linhas produzidas com nanquim produzirão alterações da percepção inicial do espectador, instaurando certa confusão visual justamente pela interferência junto aos códigos da representação da perspectiva (Figura 7 e Figura 8).

A artista brasileira Regina Silveira, no texto *Desenho e invisibilidade: um depoimento sobre as Desaparências*, propõe significativas operações para desmontar os códigos tradicionais da representação, em especial, o da perspectiva linear. A artista, ao trabalhar com perspectivas multiplanas, — tipo de representação orientada por um único ponto de vista e que possibilita a recomposição da imagem distorcida para a imagem *original* — se interessa menos pela visão total da imagem refeita por este mecanismo do que pela possibilidade de ativar uma possível *vertigem*. Segundo a artista,

muito mais interessante para mim é a própria vertigem perceptiva que emerge do conflito que as imagens construídas geometricamente (como as perspectivas distorcidas) instauram no espaço real onde devem se enxertar, tentando acomodar-se aos parâmetros mais fluidos desse espaço, onde há múltiplos pontos de fuga e não se percebe a convergência. (Silveira, 2007:176)

Diferentemente Regina Silveira, interessa na estrutura construída e instalada por Evandro Soares no MUnA esta espécie de *decomposição* e a possibilidade de *recomposição* alcançada somente com a presença do espectador. A distorção e tonalidade das linhas projetadas; a fluidez tonal das sombras; a mescla das sombras ao espaço que circunda a escultura e a integração ao restante do espaço do museu são ampliadas quando o objeto é iluminado (dando a ver as sombras ocasionadas pela projeção das luzes do museu diretamente nas hastes de ferro da estrutura) e irão reforçar o *conflito visual* existente entre a estrutura instalada, os dados relativos ao espaço e a experiência do espectador.

Dimensão final: conclusão

Neste artigo foi analisado o processo de criação do artista Evandro Soares através da observação de alguns dos desenhos preparatórios bem como as bases

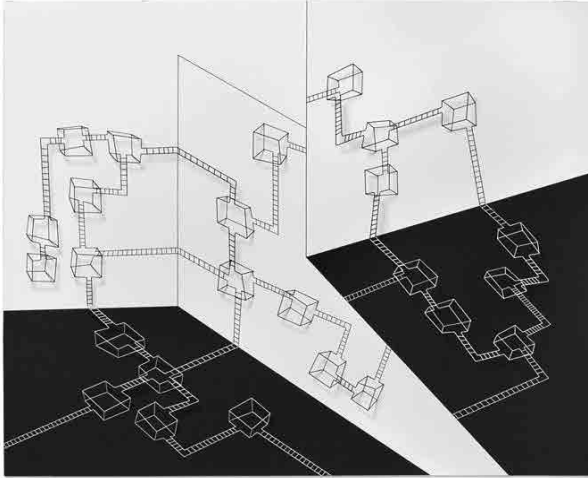
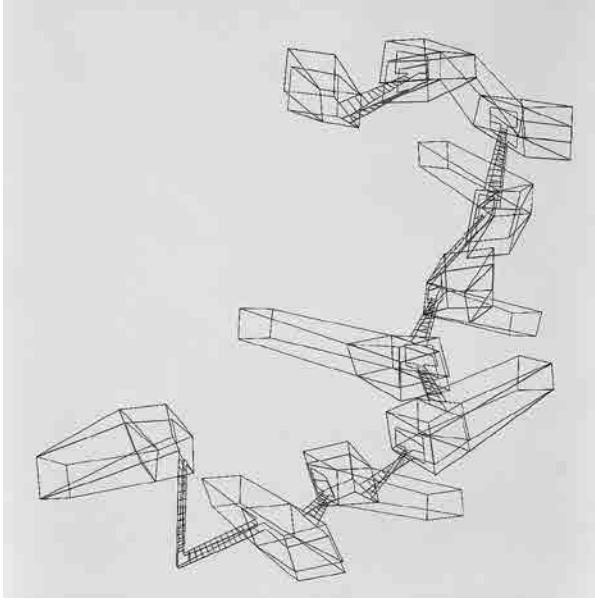


Figura 3 · Evandro Soares. Desenho realizado com arame e nanquim. Foto: Acervo do artista.

Figura 4 · Evandro Soares. Desenho realizado com arame e nanquim. Foto: Acervo do artista.

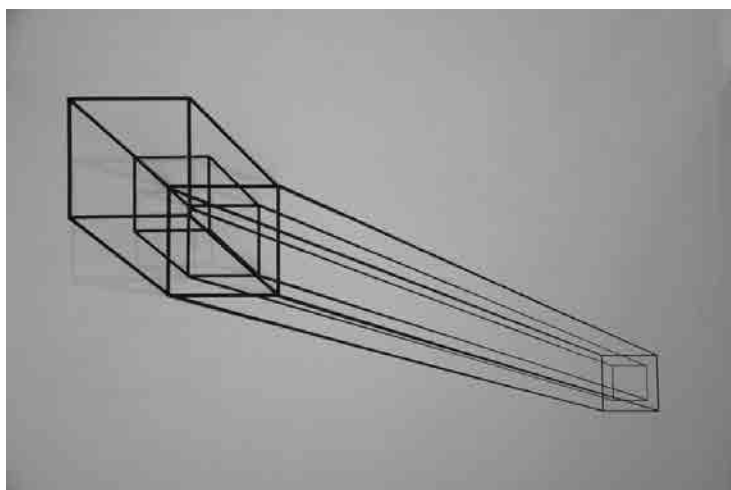


Figura 5 · Alicates, peça metálica e desenho em papel detalhando montagem. Foto: Glayson Arcanjo.

Figura 6 · Processo de montagem da exposição Evandro Soares no MUnA. Foto: Glayson Arcanjo.

Figura 7 · Evandro Soares, vista frontal da escultura na exposição Diálogo Desenho no MUNA.

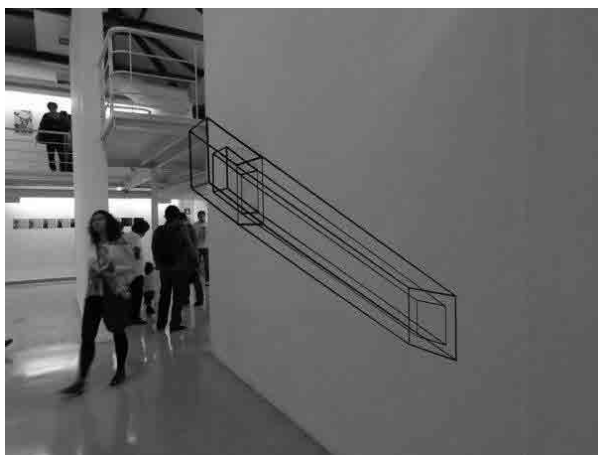


Figura 8 · Evandro Soares, vista lateral da escultura na exposição *Diálogo Desenho* no MUNA.

do projeto realizado na exposição *Diálogo Desenho* no MUNA. Intentamos trazer à vista o modo como o artista escolhe e prepara a matéria metálica (ferro e arame) através de recursos e técnicas de soldagem, corte e dobra, aprendidas com a profissão de serralheiro. Evidenciamos algumas soluções para os problemas surgidos no percurso de sua produção como as alterações de escala, peso, dimensão e formato, e como tais soluções permitiram abrir vias de recepção de seu trabalho com o público. Por fim, ao constataremos especificidades instalativas presentes no trabalho do artista, anunciamos uma vocação de suas esculturas se portarem simultaneamente como *desenhos espaciais* — ou *esculturas lineares* —, fazendo convergir, em um mesmo campo visual, complexidades de situações bi e tridimensionais.

Referências

Diálogo Desenho (2013) [em linha] Catálogo da exposição. Uberlândia: MunA. [Consult. 2015-12-15] Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/234522398/Glayson-Arcanjo-Diálogo-Desenho>.
Marar, Ton & Sperling, David (2007) “Em matemática, metadesenhos.” In: Derdyk,

Edith (org.). *Disegno, Desenho, Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, p. 241-52.
Silveira, Regina (2007) “Desenho e invisibilidade: um depoimento sobre as desaparecências.” In: Derdyk, Edith (org.) *Disegno, Desenho, Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, p. 169-80.

As paisagens submersas de Emanuel Monteiro

The submerged landscapes of Emanuel Monteiro

MARILICE CORONA*

Artigo completo submetido a 22 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista visual. Membro do conselho editorial. Bacharelado em Artes Plásticas, Pintura, e Desenho pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS, IA). Mestrado em Poéticas Visuais, UFRGS, IA. Doutorado em Poéticas Visuais, UFRGS, IA com estágio Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Bairro Centro, Porto Alegre, RS, Cep CEP 90020-180, Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a relação entre a matéria, o tempo e a memória no trabalho do artista brasileiro Emanuel Monteiro. Para tanto, os escritos de Gastón Bachelard, sobre a imaginação material serão de grande importância.

Palavras-chave: desenho / livro de artista / matéria / tempo e memória.

Abstract: *This article aims to analyse the relationship between matter, time and memory in the work of Brazilian artist Emanuel Monteiro. To this end, the writings of Gaston Bachelard on material imagination will be of great importance.*

Keywords: *drawing / artist book / matter / time and memory.*

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos dos trabalhos do jovem artista brasileiro Emanuel Monteiro. Monteiro nasceu em Londrina, em 1988 e passou boa parte de sua vida em Cambé, uma cidade do interior do Paraná. É artista e pesquisador, tendo defendido, em 2015 a dissertação de mestrado intitulada *Paisagens Permeáveis* no Curso de Pós-Graduação do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Possui graduação em Educação artística pela Universidade Estadual de Londrina (2011) e foi professor de arte na Prefeitura Municipal de Cambé (2012-2013). Em 2013 transfere-se para a cidade de Porto Alegre para realizar sua pesquisa de mestrado, fato esse que lhe permitiu desenvolver uma farta produção de trabalhos acompanhada de profunda reflexão teórica. Dedicar-se ao desenho, à pintura e livros de artista, explorando seus cruzamentos e desdobramentos. Em 2014 foi contemplado com 1º Prêmio (aquisição) no Salão Nacional de Arte de Jataí do Museu de Arte Contemporânea de Jataí, Goiás. Em 2015 realizou a individual *Paisagens Submersas* na Galeria Augusto Meyer da Casa de Cultura Mario Quintana, seleção do 4º Prêmio IEAVi de Porto Alegre, RS o que resultou em sua indicação, na categoria Artista Revelação, ao IX Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, Porto Alegre, RS. Além disso já foi convidado a participar de várias coletivas no país. Atualmente, reside em Porto Alegre onde dá continuidade a sua produção.

1. A casa, o quintal e a memória

O espaço da casa tem se apresentado como tema recorrente na poética de diversos artistas. Gastón Bachelard em *A poética do espaço* dedica um capítulo ao estudo sobre a presença e a potência da imagem da casa e seus aposentos na literatura e na poesia. Segundo o autor, “analisada nos horizontes mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia de nosso ser íntimo” (1993: 33). Local de abrigo e proteção, espaço da experiência vivida, experienciamos a impregnação do espaço arquitetônico. Não por acaso, os espaços que habitamos ao longo da vida tornam-se fonte inesgotável de caras lembranças e preciosas imagens. A lembrança dos acontecimentos habitam estes espaços.

A imagem da casa surge já no início das pesquisas de Emanuel Monteiro e, como veremos, a experiência de afastar-se, por alguns anos, de sua terra natal provocará um mergulho, em profundidade, em questões que lhe são caras.

Na série *Um lugar para a intimidade*, 2011 (Figura 1), o artista configura, a partir de suas lembranças, diversos pontos de vista de uma de suas casas da infância. São imagens sintéticas, planares, quase geométricas construídas com óleo de linhaça e pó de grafite sobre papel. O artista também se refere a essas

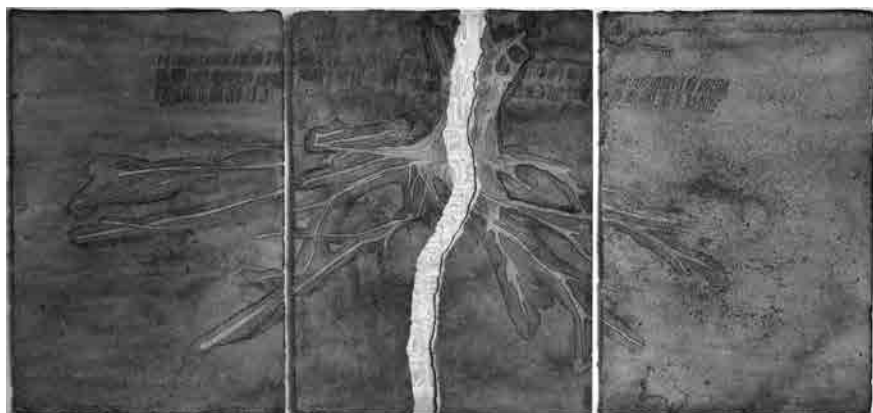
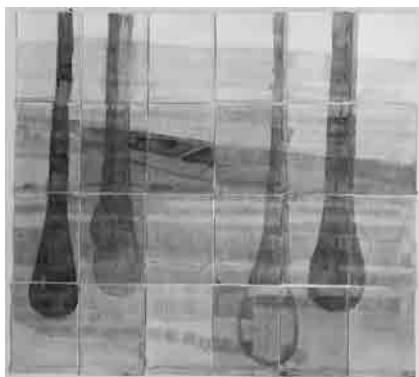
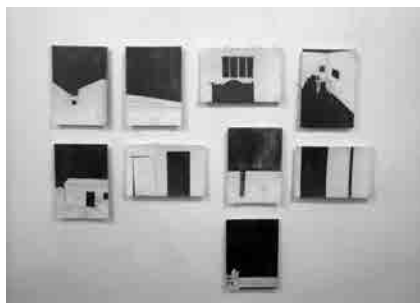


Figura 1 · Emanuel Monteiro, *Um lugar para a intimidade*, 2009. Grafite em pó, grafite em bastão e óleo de linhaça sobre papel. 30 x 21 cm cada. Fonte: arquivo do artista.

Figura 2 · Emanuel Monteiro, *O singlar das sombras*, 2014. Aquarela, macerado e ponta seca sobre papel. 86,5 x 92 cm. Fonte: arquivo do artista.

Figura 3 · Emanuel Monteiro, *Adormecido*, 2014-2015. Aquarela, macerado e ponta seca sobre papel. 28,5 x 60 cm. Fonte: arquivo do artista.

imagens como *noturnos*, pois, segundo ele, tratam-se de visões da casa, de seus cômodos e do quintal durante o período da noite.

Percebia esta série de desenhos, como noturnos, pois mostravam visões da casa no período da noite, como um desejo de condensar seu negror na impregnação da matéria. Procurava um céu que pudesse se aproximar da ideia de um abismo, como uma passagem que se abrisse no cotidiano para o desconhecido, para o obscuro, como um lugar para se perder, constituindo assim pequenos espaços de imensidão. A casa da infância parece-me hoje, ao rememorá-la, um lugar dotado de magia, no qual o possível e o impossível se faziam presentes e indistintos. Não cabiam certezas nem limites na geometria desses espaços, mas sim imagens que permeavam todos os cômodos e atravessavam paredes, portas e janelas para se ampliarem no vasto quintal que se abria para a extensão infinita de todo o céu (Monteiro, 2015:307).

Se observarmos bem, encontramos nesses desenhos a contínua presença de elementos de passagem como portas e janelas. Pequenas formas que ao modo de buracos quadrangulares negros irrompem a superfície plana e branca do papel. A imensidão da noite aqui se torna forma e as relações de figura e fundo e de interior e exterior tornam-se dúbias, instáveis. A instabilidade não provém apenas da ambiguidade formal, mas do próprio material utilizado. Com o passar do tempo o óleo invade os limites das demarcações lineares como se a noite de grafite ameaçasse inundar os cômodos. Atento ao comportamento da matéria e à potência de sua significação, o artista irá, como veremos mais adiante, torná-la o ponto crucial de seu trabalho.

Ecléa Bosi, em seu livro *Memória e sociedade*, chama nossa atenção para a constante presença da imagem da casa materna nas autobiografias:

A casa materna é uma presença constante nas auto-biografias. Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos momentos mais importantes da infância. Ela é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções. Fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto. (...) O espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um pedaço de rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme, cheio de possibilidade de aventura. A janela que dá para um estreito canteiro, abre-se para um jardim de sonho, o vão embaixo da escada é uma caverna para os dias de chuva (Bosi, 1994: 435).

Sendo “centro geométrico” é através das portas e janelas que se alcança o mundo. Na série *Um lugar para a intimidade*, de Emanuel Monteiro, interessa-me a representação desses elementos de passagem, visto que, serão esses que darão acesso a um espaço intermediário entre a casa e a paisagem. São

elementos que prefiguram a existência de um espaço intermediário que na verdade será a fonte tanto de suas imagens quanto da matéria que as configuram: o quintal.

Seria possível dizer que o quintal de uma casa é uma espécie de primeiro laboratório onde, na infância, investiga-se a natureza ao modo de pequenos naturalistas: colecionando insetos, sementes, folhas e flores; recolhendo terras e fazendo misturas; plantando e vendo crescer; observando a transformação da matéria e seu processo de decomposição. Talvez as experiências proporcionadas pelas brincadeiras no quintal nos ensinem as primeiras noções de tempo. Quantos de nós não encontramos, depois de adultos, entre as amareladas páginas de algum livro de aventura, um fragmento de folhagem esquecido que lutou por germinar?

As obras de Emanuel Monteiro têm o poder de mexer com adormecidas lembranças. É através da expressiva materialidade de seus desenhos que entramos em contato com a força das substâncias elementares.

2. Do quintal às Paisagens Submersas

O quintal [noz diz Emanuel] limiar entre a casa e o resto do mundo, é o lugar da colheita das sementes e das flores que caem da árvore de nossa família. Terreno da lavoura cotidiana, onde se cultivou pacientemente durante os anos as descobertas no brincar, nas solidões sem medida da infância, nas horas abertas e incontáveis dos dias. Durante as noites, a escuridão do quintal arrastava-se por debaixo das portas e janelas abertas, invadindo a alma. As paredes internas e o teto da casa, formando o abrigo do tempo que se deposita nas superfícies, na tinta descascando e desprendendo-se das paredes que revelam uma cor escondida, paisagem submersa onde se ouvem os rumores das águas do tempo que correm por toda sua extensão. Abertura para o céu. Invenção do mar. Cada camada é um anel do tempo do tronco de nossa história. Entre estas paredes e este teto encontram-se os móveis da casa, silenciosos confidentes com suas gavetas de guardar, lugares de esconder os medos e segredos (Monteiro, 2015:381).

Gaston Bachelard principia seu livro *A água e os sonhos* distinguindo duas imaginações que, a seu ver, são indispensáveis ao estudo filosófico da criação poética: a *imaginação formal* e a *imaginação material*. A primeira estaria ligada ao devir das superfícies, à sedução e à beleza sendo que a imaginação material apontaria para o mergulho em profundidade. Para o autor, “essas imagens da matéria nós as sonhamos substancialmente, intimamente” e, nesse caso, sugere que encontremos, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, de modo a atingir a própria raiz da força imaginante (Bachelard, 1989: 2). Essa distinção pareceu-me oportuna para tentar aproximar-me dos trabalhos de Emanuel Monteiro.



Figura 4 · Emanuel Monteiro, *O livro de Amaranta*, 2013-2014. Flores e folhas de Epatódea, terra e cola sobre papel. 25 x 14 x 3cm. Fonte: arquivo do artista.

Figura 5 · Emanuel Monteiro, *O livro de ancorado*, 2014-2015. Fotografia, macerado, folha de ouro e ponta seca sobre papel. 25 x 18 x 2 cm. Fonte: arquivo do artista.

Figura 6 · Emanuel Monteiro, *Os dias*, 2015. Macerado e ponta seca sobre papel. 190 x 420cm. Fonte: arquivo do artista.

Paisagens submersas reúne um conjunto de desenhos no qual essas duas forças imaginantes atuam juntas. A princípio detectamos algumas imagens: uma cadeira, um barco, flores, raízes, sementes e outros (Figura 2, Figura 3). Mas a intensidade das imagens está na força da matéria que lhes dá vida. Emanuel não utiliza materiais convencionais na fatura de seus desenhos. O artista vai buscar no quintal da casa materna no Paraná ou nos arredores da sua morada atual — e temporária — em Porto Alegre, a matéria prima para produzir suas tintas. Terra, sementes e flores permanecem por longos dias submersas em potes de água fechados. Como um alquimista, Emanuel observa as “conservas” e aguarda a transformação da matéria. A flor macerada, úmida e decomposta transmuta-se em tinta. O tempo e sua inexorável passagem estão implicados desde o início de seu processo de criação. A água, símbolo da vida, do movimento e da transformação altera a matéria e agrega-se a essa. Feito poção, a nova substância derrama-se sobre a extensão do papel e a natureza absorvente do suporte vai retendo aos poucos os resíduos depositados pelo artista em busca da configuração das formas. Se, por um lado, a água reflete a voracidade do tempo, cabe ao suporte o papel da memória. A imaginação orgânica se completa na medida em que tinta e suporte derivam da mesma origem. Suas figuras manifestam-se tão fluidas e aquosas quanto o fundo em que habitam. Delineadas por linhas tênues e de extrema delicadeza declaram o fracasso de uma retenção completa diante do inevitável transbordamento da mancha. Análogas ao trabalho da memória, as imagens de Emanuel apresentam-se submersas em uma atmosfera enevoadada, monocromática, com tão pouco contraste como as suaves lembranças que caracterizam o sentimento de uma grande distância.

O artista configura paisagens com as substâncias elementares que primordialmente constituem uma paisagem: a terra, a água, o ar e resíduos vegetais. Alan Roger nos faz lembrar que o conceito de paisagem se trata de um construto cultural, correlacionado às transformações de concepção de homem e natureza que marcam o início da Idade Moderna bem como a um fenômeno, denominado por ele, de *artealização*. Ou seja, que o conceito de paisagem surge como o resultado de uma ação contemplativa mediada pela arte (Roger, 1997). Do ponto de vista formal, seria possível dizer, por exemplo, que a pintura de paisagem é, normalmente, caracterizada pela subdivisão de planos — o céu e a terra, o céu e a água, o céu, a água e a terra, etc... A representação da linha de horizonte é presença constante e determina o encontro das diferentes matérias. A sensação de distância é seu pressuposto e aponta para a posição do homem diante do mundo. O quadro, como janela, circunscreve e intensifica a distância entre o olhar e a linha de horizonte. Representa um ponto de vista. No entanto, as



Figura 7 · Emanuel Monteiro, Detalhe de *Os dias*, 2015.

Macerado e ponta seca sobre papel. Fonte: arquivo do artista.

Figura 8 · Emanuel Monteiro, *Na espera envelhece o sol*, 2015.

Carvão vegetal, flores e ramos secos, folhas de ouro, lascas de parede, macerado e ponta seca sobre papel. 170 x 320cm.

Fonte: arquivo do artista.

paisagens que Emanuel Monteiro nos oferece parecem ser de outra ordem. Não estão inscritas na figuração e nem ao menos apresentam a aparência codificada das tradicionais pinturas ou desenhos de paisagem. A distância aqui evocada é, sobretudo, temporal. A paisagem emerge pela força da matéria. É a imaginação orgânica que nos faz sentir a paisagem. Nos desenhos de Monteiro, o grande plano é composto de fragmentos, estrutura-se em forma de grade. Suas paisagens são o desdobramento de seus *Diários* e livros de artista (Figura 4, Figura 5). *Paisagens submersas* recolhidas de seu quintal. Enquanto livros não se oferecem apenas aos olhos, mas aguardam o contato íntimo das mãos. A página não é fundo para uma representação, torna-se matéria. Folheamos terras, flores, cascas e sementes e, ao tocá-las, formam-se em nós outras tantas paisagens.

3. Do livro à paisagem

“O livro aberto abre uma paisagem” nos diz Monteiro (2015:431). Ao desdobrar para os lados e para baixo as páginas do que poderia compor um livro, seria possível dizer que o artista intenciona quebrar com a leitura sequencial que o caracteriza. Uma leitura que, habitualmente, se desenvolve da esquerda para a direita e se estrutura em começo, meio e fim. Ao desdobrar as páginas, Monteiro nos oferece o plano e a profundidade, tudo exposto a um só tempo. Do livro não retira somente o formato das páginas, mas traz dele a escrita como elemento plástico e sígnico. Aqui a suavidade da linha desaparece e o que vemos surgir são os sulcos inundados de líquido em uma grafia pontiaguda e urgente. Em *Os Dias*, 2015 (Figura 6), em meio às manchas derivadas do esfregaço enérgico da matéria em decomposição, o artista transcreve trechos de *A montanha mágica* de Thomas Mann em que se encontra a frase “É possível uma sucessão no eterno ou uma justaposição no infinito?” (Figura 7). A justaposição de 65 “páginas”, que conformam uma espécie de paisagem panorâmica, apresenta, além da frase de Mann, a inscrição “não me lembro” repetida à exaustão. Como se pairasse, aqui, o temor à “doença da insônia” — e seu subsequente dano à memória — que abateu o povoado de Macondo em *Cem anos de Solidão*, de García Márquez, leitura, aliás, que lhe é cara. Ainda sobre a escrita, em *Na espera, envelhece o sol* (Figura 8), percebemos em cada “página” a inscrição de uma data, como se um diário íntimo migrasse, agora, para a esfera pública. Da intimidade do livro-objeto à grande dimensão que abarca o corpo do espectador. A folha de ouro, tão empregada nos espaços celestiais da pintura medieval, esparrama-se horizontalmente, quase liquefeita, feito rastro de sol sobre a terra. Uma breve mancha de luz prestes a desaparecer no horizonte das palavras.

Seria possível dizer que o trabalho de Emanuel Monteiro apresenta-se, de

certo ponto de vista, na contramão do momento acelerado em que vivemos, bem como, das práticas artísticas atuais tão voltadas às novas tecnologias. Tempo, matéria e memória estão impressos na obra acabada e são pressuposto em seu próprio processo de criação. O artista dá tempo à matéria, espera seu envelhecimento e transforma o que está prestes a sumir em obra. Emanuel trata dos mistérios que envolvem nossa contingência humana: nossa origem e nosso destino.

Emanuel Monteiro convida-nos a olhar através da janela de seu quintal e, se o fizermos em profundidade, talvez de lá avistemos, e não sem nostalgia, as *Paisagens submersas* de um ciclo em que todos estamos envolvidos.

Referências

- Bachelard, Gastón (1989) *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-3360-819-5
- Bachelard, Gastón (2000) *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-0234-0
- Bosi, Ecléa (1994) *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ISBN 85-7164-393-8
- Monteiro, Emanuel (2015) *Paisagens Permeáveis*. Dissertação de mestrado, Curso de Pós Graduação em Artes Visuais (ênfase Poéticas Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- Roger, Alain (1997) *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard. ISBN 978-2-07-074938-6

O múltiplo em publicações de artistas: Röhnelt, Cattani e Mutran

*The multiple on artist's publications:
Röhnelt, Cattani e Mutran*

MARISTELA SALVATORI*

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

*Brasil, artista visual. Membro do Conselho editorial. Doutorado em Arts et Sciences de L'Art: Arts Plastiques. Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Paris. Mestrado em Artes Visuais, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil.

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS Brasil. E-mail: maris@ufrgs.br

Resumo: Este artigo enfoca o livro de artista apresentando diferentes abordagens de três artistas contemporâneos radicados no sul do Brasil: Mário Röhnelt, Maria Lucia Cattani e Flavya Mutran. Cada qual criando de uma maneira singular um múltiplo sob forma de livro de artista.

Palavras-chave: múltiplo / livro de artista / Mário Röhnelt / Maria Lucia Cattani / Flavya Mutran.

Abstract: *This article focuses on the artist's book presenting different approaches of three contemporary artists based in southern Brazil: Mario Röhnelt, Maria Lucia Cattani e Flavya Mutran. Each one creates in their own way a multiple as an artist book.*

Keywords: *multiple / Artist book / Mario Röhnelt / Maria Lucia Cattani / Flavya Mutran.*

Presente em grande parte da obra de artistas atuantes na contemporaneidade, o livro de artista apresenta-se através das mais diferentes possibilidades, como pudemos observar na leitura da revista *Estúdio 6* (2012), entre tantas outras publicações sobre o tema. Com ele, conforme Paulo Silveira (2012: 276), “O conceito de leitura da obra de arte, caro ao nosso universo, precisará ser relativizado”, visto que “Os fundamentos estéticos, linguísticos, funcionais e estratégicos que configuraram o livro de artista stricto sensu (uma publicação) são os mesmos dos principais eixos estruturantes da arte contemporânea.”

Configurando-se sob as mais diversas formas, o livro de artista comumente constitui um múltiplo, mas também pode existir como exemplar único, utilizando ou não recursos da gravura ou outras técnicas de reprodução. Trataremos aqui dados sobre obras de três autores contemporâneos brasileiros, Mário Röhnelt, Flavya Mutran e Maria Lucia Cattani.

As Galerias de Mário Röhnelt

Mário Röhnelt (Pelotas, Brasil, 1950), um dos grandes artistas de sua geração, com uma volumosa produção, iniciou sua carreira como designer gráfico, atividade ainda exercida em paralelo à produção artística. Tendo passado pela Faculdade de Arquitetura (UFRGS) nos anos setenta, logo integrou o grupo KVHR que reunia desenhistas, expondo e publicando com este grupo que teve intensa atuação junto ao ainda insipiente circuito de arte contemporânea local. Com um trabalho com muitas referências na estética POP, Röhnelt participou também do Espaço NO, espaço cultural alternativo que promoveu manifestações culturais experimentais em Porto Alegre, e seguiu sua carreira de forma independente, realizando inúmeras exposições individuais e recebendo numerosos prêmios.

Recentemente, após uma exposição individual consagrada à sua obra, que teve lugar no Museu de Artes do Rio Grande do Sul, o artista lançou o livro *Galerias* — edição em *off-set* de um livro que já existia há alguns anos como exemplar único, acrescida de um texto — posfácio, de Gaudêncio Fidelis. Originalmente seu autor criou obras digitais e as imprimiu em impressora caseira e montou em forma de livro, propiciando ao privilegiado leitor um delicioso passeio por seu repertório visual.

Quando conheci o exemplar, então único, impresso pelo próprio artista, no atelier deste, comentei, em coro aos demais presentes, que o mesmo merecia ser publicado, impresso, em série, ao que Röhnelt prontamente respondeu ser praticamente inviável, visto o alto custo de produção implicado. Felizmente, graças a um financiamento, ao cabo de alguns anos, temos esta bela edição agora acessível ao grande público.

O livro traz fartas imagens onde grande parte das obras foi criada apenas de forma virtual, mas também inclui versões de obras que foram materializadas. Estas peças foram inseridas digitalmente nestes espaços arquitetônicos ficcionais e/ou existentes (Figura 1). Desta forma, ao mesmo tempo que apresenta obras do artista recontextualizando-as, também instaura obras. Sem apresentar uma única frase ou palavra, legendas, créditos ou datas, o livro nos convida a um delicioso mergulho em seu imaginário artístico, um imaginário constituído no decorrer de sua extensa carreira e estabelecendo quase um jogo com este grande leque de possibilidades plásticas a partir de sua obra. A visão encontra em suas páginas um voo libertador onde as imagens falam por si mesmas.

Mário nos conduz em diferentes projetos e propostas, nestas imagens realizadas ao longo de vários anos (de fato, criadas entre 1998 e 2014, conforme o posfácio) e que estendem-se por paredes e ocupam virtualmente estes espaços perspectivos, Galerias existentes ou inventadas, suas reentrâncias e angulações. Suas imagens de referência são desdobradas com duplicações, espelhamentos, inversões, distorções, inserção de veladuras e de signos gráficos não despidos de ironias (Figura 2). Da fotografia em alto contraste de pinturas da história da arte passa a pinturas gestuais que fotografadas, exacerbam a textura da matéria pictórica. Pinturas servem de fundo para desenhos lineares, assim o leitor é transportado para numerosas sucessões de diferentes séries, possibilidades gráficas, quase transformado em voyeur do processo e pensamento do artista.

Gaudêncio Fidelis destaca o caráter antropofágico, tão arraigado à cultura brasileira, que pode ser intuído nesta apropriação do próprio espaço expositivo:

Ao proceder a uma canibalização do espaço, o artista destituiu a distinção institucional atribuída ao espaço da galeria e a cada um desses espaços em particular, transformando-os no domínio de um nivelamento entre a disposição diagramática das obras, o prestígio que elas adquirem quando reconhecemos o espaço e sua localização e a veracidade do caráter documental da imagem. Como um portfólio falso, este livro é antes de tudo um objeto de arte em si, e sua circulação posterior existe na confluência entre essa canibalização da imagem e a perda da veracidade constitucional que a determina. Nesse processo de transformação pela via antropofágica, as imagens passaram por um processo de contaminação que é característico da especificidade própria do regime antropofágico (Fidelis apud Röhnelt, 2014: 308).

Maria Lucia Cattani e o livro dos Sete dias

Maria Lucia Cattani (Garibaldi, Brasil, 1958 — Porto Alegre, Brasil, 2015), também gaúcha, fez parte de uma geração de artistas que ganhou espaço a partir dos anos oitenta. Realizou seus estudos superiores no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul onde, posteriormente, atuou como

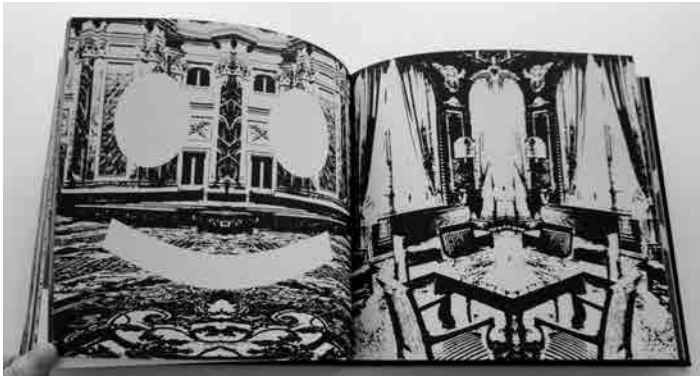
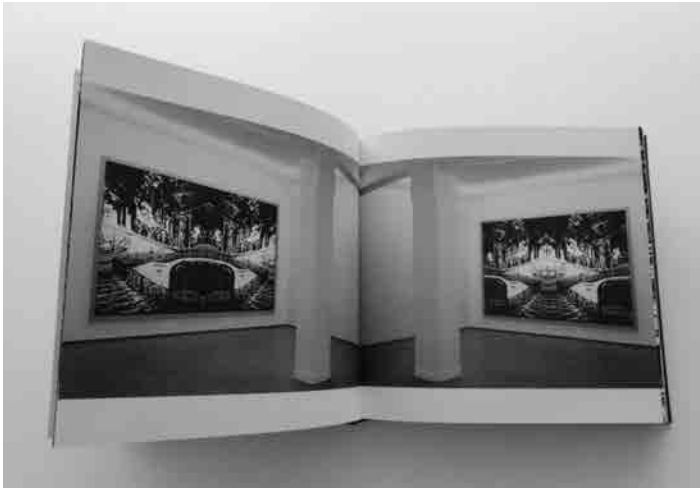


Figura 1 · Mário Röhnelt, *Galerias*, 2014.

Fotografia: M. Salvatori.

Figura 2 · Mário Röhnelt, *Galerias*, 2014.

Fotografia: M. Salvatori.



Figura 3 · Maria Lucia Cattani, Sete dias — one week, 2000. Imagem disponível em <URL: <http://www.marialuciacattani.com/>

Figura 4 · Maria Lucia Cattani, Sete dias — one week, 2000. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Fotografia: Maria Lucia Cattani. Conforme Matthew Browne: "Seu livro seria o silencioso som de um indivíduo em uma ensurdecidora cidade de milhões." (Browne, 2000).

Figura 5 · Flavya Mutran, Série RASTER, ao centro o vol.01, 18,5 x 18,5 cm, códigos algorítmicos de fotografia digital impressos em papel vegetal (detalhes laterais) com encadernação costurada luxo, 258 páginas, 2013. Fotografia disponível em <URL: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Flavya%20Mutran%20Pereira.pdf>.



Figura 6 - Flavya Mutran, montagem das três primeiras variações gráficas da série RASTER: Raster.doc (branco), RASTER.dump (preto) e RASTER.byte (prata). Espaço Plataforma, Porto Alegre, 2013. Fotografia: Flavya Mutran.

professora por quase 30 anos, tendo realizado estudos de pós-graduação nos Estados Unidos e na Inglaterra (Mestrado no Pratt Institute, em Nova Iorque, Doutorado na University of Reading e pós-doutorado na University of the Arts London, ambas na Inglaterra). Realizou numerosas exposições no Brasil e exterior e recebeu numerosos prêmios.

Interessando-se pelos recursos dos múltiplos que, por meio de exaustivas repetições, de gestos ou formas, possibilitavam a criação de obras, frequentemente, únicas, Cattani construiu obras bastante singulares. Se experimentou a produção de alguns livros nos anos oitenta é a partir do final dos anos 90 que esta produção passa a ser sistemática e encontra maior expressividade.

O livro *Sete dias — one week* (Figura 3) foi realizado, em 2000, na cidade de Nova York, onde a artista retornava dez anos depois de haver concluído seu curso de Mestrado. Para realiza-lo Cattani, abasteceu-se dos materiais necessários numa loja local. Talhou com a goiva o bloco de borracha, entintou este carimbo forjado na borracha com o pincel e tintas guache e estampou sobre as folhas coloridas — de sete cores diferentes, cada cor correspondendo a um diferente dia de permanência na cidade. Para cada estampagem foram escolhidos tons próximos à coloração do papel da página. Cattani tratou este livro como um testemunho de sua passagem na cidade, realizando uma página por dia, em cada

um dos sete dias desta nova vivência, diferente da anterior e, desta vez vivida, de forma solitária.

Foram feitos poucos exemplares de cada página e estes, funcionaram, e foram expostos tanto como gravuras isoladas quanto encadernadas sob forma de livro (Figura 4). Uma versão de menor formato foi impressa em *off-sett* e editada como livreto. Conforme Matthew Browne: “Seu livro seria o silencioso som de um indivíduo em uma ensurdecadora cidade de milhões.” (Browne, 2000).

RASTER de Flavya Mutran

Flavya Mutran (Marabá, 1968), paraense radicada em Porto Alegre onde cursa o doutorado em Poéticas Visuais pelo PPGAV no Instituto de Artes da UFRGS, iniciou seu percurso nas artes visuais ainda quando cursava Arquitetura e Urbanismo em Belém do Pará. Tendo exposto e recebido diversos prêmios na área da fotografia, Mutran interessa-se pela comunicação de massas, redes sociais e tecnologias que permitam o compartilhamento de arquivos fotográficos, especialmente na web. Em sua prática artística utiliza tanto imagens autorais quanto apropriadas.

Trabalhando tanto com arquivos digitais quanto com arquivos analógicos, estes últimos logo decodificados digitalmente, Mutran reflete sobre os processos aí envolvidos (Pereira, 2013: 1458):

Cada foto digital é formada por um conjunto de pixels que corresponde a uma estrutura única de ‘zeros e uns’, como também de outros caracteres e algoritmos em combinações decimais, hexadecimais e octadecimais da imagem. Mesmo que os arquivos sejam reconfigurados, reduzidos, ampliados, alterados em cor ou matiz, ainda assim seus códigos estruturais guardam todas as suas características originárias, e dependendo do programa que será usado para sua interpretação, passam a ter significados e correspondências próprias, passíveis de leituras, ainda que esta leitura seja inteligível apenas por máquinas.

É justamente pensando nesta codificação de imagens em caracteres — sobretudo os códigos binários que são a base de toda informação digital, que Mutran concebe a série RASTER. A célebre imagem Vista da janela em Le Gras, de Joseph Nicéphore Niépce (1826), foi ponto de partida para a criação do primeiro livro da série que reúne volumosas páginas (202, para ser exata), impressas em impressora caseira (sem edição definida), que são geradas a partir da leitura digital da imagem, sem no entanto materializa-la como imagem impressa em nenhuma parte. A artista coloca maiores informações sobre sua fonte primeira na forma de um QR-CODE que pode ser consultado via web (Figura 5).

Como procedimento de base, Mutran abriu a imagem em arquivo de extensão jpg em programas de leitura de texto gerando, assim, um arquivo de caracteres de leitura incompreensíveis, que lembram os sinais de corrupção de arquivos (por vírus ou outras anomalias). Depois, formata estas informações em páginas assemelhadas às de livros tradicionais que são apresentadas encadernadas e também em folhas soltas (Figura 5 e Figura 6).

Mutran desdobra esta imagem primeira em outras combinações gráficas, corrompendo-a novamente sob novos aspectos e formas. Uma caixa arquivo com cartões tipo fichário (Figura 6) integra um possível dispositivo onde supostamente a digitalização destes códigos (sem erros) poderia recriar virtualmente a imagem original.

Assim, esta série, consagrada integralmente à imagem, em nenhum momento oferece e a visualização da mesma nos objetos que dela resultam.

Pontuamos aqui um número bastante limitado de obras dentre este grande universo de publicações de artistas brasileiros contemporâneos. As obras de Mario Röhnelt, Maria Lucia Cattani e Flavya Mutran, aqui destacadas, apresentam abordagens bastante diferenciadas do múltiplo na criação de livros de artistas, onde cada qual emprega diferentes procedimentos na construção de sua poética.

Referências

- Browne, Matthew (2000) *A história de um livro: Maria Lucia Cattani* [Consult. 2015-07-15] Disponível em <URL: http://www.marialuciacattani.com/pdfs/matthew_pt.pdf
- Pereira, Flavya Mutran (2013) "Escrituras fotográficas no futuro analógico do pretérito digital." *Ecosistemas Estéticos*. Anais do 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [Consult. 2017-10-15] Disponível em <URL: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Flavya%20Mutran%20Pereira.pdf>
- Röhnelt, Mário (2014) *Galerias*, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.
- Silveira, Paulo (2012) "O livro de artista como assunto acadêmico." *Revista :Estúdio*. vol. 3 (6): 273-277
- Silveira, Paulo (2011) "Sistemas para a página na obra de Maria Lucia Cattani." *Subjetividades, utopias e fabulações*. Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [Consult. 2017-09-15] Disponível em <URL: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/paulo_antonio_de_menezes_pereira_da_silveira.pdf

Agradecimentos

Maristela Salvatori é bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, Brasil.

Fioravante e o vazio: o desenho como estratégia de ausência

*Fioravante and the emptiness: the drawing
as strategy of absence*

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 24 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista visual. Bacharelado em Desenho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Master of Fine Arts (MFA) no Brooklyn College, City University of New York (CUNY). Doutorado em Artes e Ciências da Arte, Université de Paris-I Pantéon-Sorbonne (Paris-1).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248 Cep 90020-180 Porto Alegre Rio Grande do Sul Brasil. E-mail: ppgav@ufrgs.br

Resumo: O artigo trata da produção de Marcos Fioravante e a estética do abandono, isolamento e vazio. O contraste entre o branco do papel e a sobreposição de zonas sombrias no desenho, que traz um caráter tátil ao desenho, são aqui relacionadas com a tensão entre a presença (do desenho) e a ausência (do referente, a fotografia). O objetivo é refletir sobre uma possível filosofia da ausência e o desejo de transformação dos documentos de trabalho do artista em obras, e, com metodologia dialética, tratar do tempo de espera e latência da fotografia e do desenho.

Palavras-chave: ausência / desejo / latência.

Abstract: The article surveys about Marcos Fioravante's drawings, and his aesthetics of abandonment, isolation and emptiness. The contrast of the paper's whiteness and the overlaps of shadow zones brings a sense of tactility to drawing, here compared with the tension between the presence (of drawing) and absence (of the reference, the photo). The goal is to think about a possible philosophy of absence and the desire of transformation from artist's documents in drawings, with dialectical methodology to think about the time of waiting and latency of photography and drawing.

Keywords: absence / desire / latency.

Introdução

Para tratarmos da ampla ideia do vazio, da falta, e da ausência como elementos de sublimação na arte, escolhemos o viés da análise das estratégias que o artista se utiliza para completá-los e superá-los através de sua poética, com um tempo de espera, de latência. Se a marca do desejo é a carência, e o tempo de espera da completude é um elemento essencial, estaremos tratando também do vazio do papel, do motivo do início, da gênese do trabalho, e seu processo temporal de preenchimento, à procura das múltiplas implicações que este trabalho nos abre como desejo. E, mais ousadamente, procuraremos explicar o trabalho artístico como a mediação de uma ausência, uma perda.

As referências e os documentos de trabalho, que acompanham uma série de desenho do brasileiro Marcos Fioravante de Moura, desenvolvidos entre 2013 e 2015 durante seu Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) já nos servem de indício para esta confrontação com a filosofia da ausência: a fonte de inspiração são imagens mecânicas, de natureza bidimensional. Mas as imagens resultantes falam de uma economia da perda. Como estímulo, buscamos entender a transformação de um olhar sintético da foto ao desenho, à procura da perfeição do detalhe, nos motivos que falam a mesma linguagem do vazio: casas abandonadas, *containers*, construções ocas e com profundas zonas de sombra. Este é o lugar do início da aventura da invenção, motivo que leva o artista à necessidade de materializações, e seus processos de preenchimento.

O transporte da imagem fotográfica inicial para o desenho é um primeiro passo, que acontece a partir de “necrópcias” da imagem: a imagem fotográfica como um véu, e o desenho desvelando e revelando esta imagem. Deste modo, o lento agregar de tempos e camadas modificam a hierarquia e a própria natureza do instantâneo fotográfico. O instante único é revertido em vários tempos agregados no desenho.

Procedimentos como este, que Fioravante utiliza em seu processo, valorizam a contenção, a ordenação, a seleção, a ocupação e a deposição. Estes atos também encontram diálogo no próprio motivo, seja pela organização e função do representado, seja pela sensação de vazio. O desenho, além de representação, revela-se como aparecimento, que nasce no interior do processo. A escolha do preto e branco, com negros de carvão ou de grafite, contribui para revelar uma imagem sombria, que se recusa a uma fácil compreensão. O vazio torna-se um intervalo, um hiato, um elemento entre fotografia e desenho, tornando-se presença que configura o espaço.

A conclusão do artigo trata do sentimento filosófico da ausência e do vazio,

localizado entre branco do papel, que não deve ser visto como um nada (Doctors, 2013), mas um espaço ativado por estes elementos. O desejo aparece como uma latência, revelado posteriormente nas zonas de sombra dos trabalhos do artista. Há uma reflexão crítica sobre o desenho, partindo do fato fotográfico ao fato gráfico, da economia da ausência à presença, da imanência à transcendência, e da falta à plenitude do desejo. Busco investigações filosóficas sobre a perda e sua recuperação em um trabalho plástico, e poéticas, sobre a percepção e seus hiatos, do estranhamento à experiência da imaginação e do sonho.

1. Contenção, ausência e vazio

Containers, recipientes vazios, isolados em meio à folha vazia do papel. Os motivos dos desenhos de Fioravante nascem da busca de referências em catálogos de imagens deste tipo de recipientes que são espalhados pela cidade, para a coleta de entulhos. Eles apontam, na poética de Fioravante, a um lugar sombrio a ser preenchido, lugar onde depositamos nossa imaginação, nossos sonhos. A fotografia faz a mediação entre o real e o desenho: é um espaço intermediário, mas é um lugar de ausência: ausência do referente (o real), fantasma, espectro. São vazios e ausências ativos (Shendel, 1996). A ausência é elemento filosófico na constituição da obra plástica e do processo de invenção do artista, e garante a dimensão metafísica da obra. Ao se colocar diante destes desenhos sobre o vazio e a ausência de um conteúdo físico e material, o espectador é transportado a uma dimensão diferente do real, e experimenta um sentimento de suspensão. Se a foto, como uma imagem de relação (Mondzain, 1995), representa uma ausência, o desenho surge como tensão entre ausência e presença. No desenho de Fioravante, encontramos a textura que preenche o espaço vazio, e traz o tacto. É como se os *containers* passassem a receber e a acumular passo a passo a matéria tátil do desenho (Figura 1): o carvão, o negro de fumo, o pastel, o grafite. Diferentes tons de preto, do negro profundo ao negro brilhante, sobrepostos, absorvendo a luz. A dimensão de aparecimento do desenho é salientada, ultrapassando a dimensão de representação da fotografia (Castello Branco, 2013). Este é um elemento rico o suficiente para provocar um enigma. Falta algo. E há uma busca pelo preenchimento deste espaço de contenção. É um hiato, e há uma latência, uma antecipação, uma expectativa. Trata-se de um elemento conceitualmente capaz de dar um novo sentido no jogo da vida e da arte, onde ausências podem ser mais intensas e vibrantes que as presenças que as acompanham.

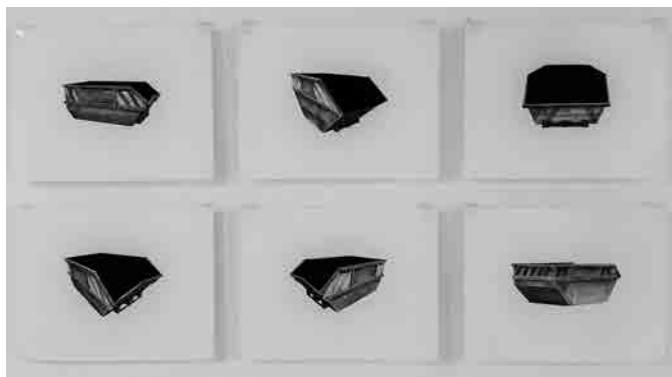


Figura 1 · Marcos Fioravante, *Campus, Cliver, Trintaquatro, Oito, Trinity, Duque*. Série de desenhos com pastel sobre papel, medindo cada 30 x 40 cm. 2014.
Foto do artista.

Figura 2 · Marcos Fioravante, *The hurt*. Desenho com pastel sobre papel medindo 30 x 40 cm., 2014.
Foto do artista.

1.1 Presenças ausentes, desejos, perdas e latências

Para Mondzain, a imagem é “uma modalidade específica da presença, pela qual se manifesta toda a ausência” (Mondzain, 1995: 29). Trabalhando com paradoxos, Fioravante utiliza a fotografia como matéria-prima para seus desenhos, salientando a relação de ausência na imagem fotográfica e a presença no desenho. Embora sendo também uma imagem, o desenho tem a singularidade do tacto.

Toda a obra de arte carrega em si a possibilidade de uma perda. Perda do referente, perda do tempo, perdas infinitas e permanências infinitas (Soulages, 2007). Se a fotografia é um meio empregado como recuperação e permanência destas perdas, através do processo de revelação e latência, o processo é amplificado no desenho pela dimensão de um programa amoroso, próximo à sedução. Barthes, em *Fragments de um discurso amoroso* se refere a esta angústia da espera, “como ingrediente imprescindível para a recompensa do amor e como sublimador do sentimento amoroso” (Barthes, 1997: 25). A espera, para Barthes, é um momento rico de expectativas, onde se vivencia o luto da perda, ou a possibilidade de uma ausência. Fioravante refere-se ao trabalho em atelier como espaço mágico, que marca a experiência da criação através da manipulação de elementos que circundam e habitam o espaço do artista: documentos de trabalho em processo de espera, “testemunhos do silêncio do fazer, e identificam o percurso e as estratégias de construção e desdobramento do trabalho” (Fioravante, 2015: 69).

Fioravante fala de seus desenhos como desejos circunscritos pela ausência, que trazem a ideia de lacuna, paralisia e estranhamento, mas de “desejos de tornar uma imagem desenho” (Fioravante, 2015: 10). Ele se refere também a um “esvaziamento no sentido metafórico, fruto das relações de feitura e escolha de tais imagens, motivos, que contam com uma ideia ou sensação de ausência, abandono ou isolamento” (Fioravante, 2015:130). Podemos localizar aí o sentimento, as casas vazias, abandonadas, cheias de sombra (Figura 2). Se há esta melancolia da perda em toda a fotografia, há uma inquietação, e é o desejo que alimenta a busca pela completude, e recuperação através dos desenhos.

2. O desejo

A palavra desejo tem uma origem poética, pois origina-se no verbo *desiderare*, que por sua vez deriva-se do substantivo *sidus* (mais usado como o plural *side-*ra**), significando a figura formada por um conjunto de estrelas. Marilena Chauí lembra que a marca do desejo como falta, vazio, ausência e carência reaparece na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel (Hegel, 1989) na medida em que o desejo só se efetiva pela mediação de uma perda, uma ausência. Na psicanálise, o

desejo aparece também como falta, carência, vazio. E sua relação com o tempo é fundamental quanto à espera, latência. Se o desejo envolve uma antecipação, uma expectativa, há no desejo um elemento de incitação, de espera.

Podemos localizar no desenho este tempo de prolongar, protelar a satisfação, apesar do risco. Pensemos no tempo intrínseco à escolha das referências empregadas pelo artista, como quando ele trabalha com a fotografia: A fotografia digital prescinde deste tempo de espera. Entre a imagem latente e a imagem final não há um intervalo, uma espera. Tudo acontece conseqüentemente. A latência aqui acontece no atelier do artista, no lento movimento das escolhas. Já a fotografia química possuía este tempo de espera, de antecipação, “um intervalo angustiante entre o clique e a imagem consumada” (Fontcuberta, 2014:45). Como uma semente plantada no vazio da fotografia, a imagem latente revela-se no desenho, como uma memória esquecida, promessa antes escondida, lugar dos desejos do artista. Como em uma paixão, a imagem do desenho submete o artista a uma espera que passa pelas escolhas, pelo risco, e posteriormente pelo prazer, em um tempo de sedução, e de consumação do trabalho final.

Fioravante se refere ao flerte com a sombra, e ao mistério da separação e do abandono, com sua origem mítica onde a sombra circunscrevia uma ausência anunciada, uma perda iminente. Plínio, o Velho, descreve a história do nascimento da pintura pelas sombras: uma jovem chamada Dibutade teria se apaixonado por um soldado que estava prestes a partir para a guerra. Ela convidou, então, o apaixonado, a comparecer ao atelier de seu pai, que era um oleiro, e o desenhou, circunscrevendo a sombra do jovem projetada na parede. A partir do desenho, a moça pediu a seu pai para que ele executasse a obra.

O fato de o nascimento da pintura e da representação artística ocidental ter nascido nas sombras, em negativo, tem uma importância indiscutível. Quando a pintura nasceu, ela já fazia parte da dialética presença/ausência: presença da pintura, ausência do corpo. Ausência do corpo, presença da sombra, ou sua projeção. Uma espécie de ausência anunciada, que se completa com o desejo.

Conclusão

O trabalho do artista é um risco: estamos sempre arriscados à perda contínua. Fracassos possíveis, ruínas iminentes, tensão entre expectativas e possibilidades. O risco do desenho de Fioravante traz esta marca do insaciável, do vazio que precisa ser completado, na arriscada tarefa de experimentar. Se imaginar é construir ideias com imagens, seja pela câmara em relação às outras coisas, o desenho é a marca da transformação: ora afirmando, ora negando a imagem original da fotografia. Nascido de uma perda, representada pela foto, o trabalho

do artista é o desejo da busca desta perda, deste vazio e destas sombras, desta ausência que não cessa de estar presente na materialidade do desenho. O desejo aqui não é a necessidade ou apetite, algo dirigido ao tempo presente, à satisfação imediata, mas manifesta-se em latência, na construção lenta de traços do desenho. Na ritualização da espera, o desenho de Fioravante cria-se em uma rede monopigmentária muito sutil, que gera infinidade de reflexos. Do reflexo à reflexão, o desejo no desenho constrói-se em temporariedades, revelando todas as inflexões da latência, e da economia da ausência, da perda, e a possibilidade de sua sublimação através da arte.

Referências

- Barthes, Roland (1997). *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Google Books. ISBN 8533617895
- Chauí, Marilena (1994) *Laços do Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 9788535918304.
- Castello Branco, Patricia (2013) *Imagem, corpo, tecnologia: a função háptica das imagens tecnológicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISSN: 9789899821507.
- Doctors, Marcio (2013) *Nocturno: Projeto respiração*. SP; Fundação Eva Klabin.
- Fioravante, Marcos (2015) *Quando a imagem recai sobre si mesma*. Porto Alegre: UFRGS. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.
- Fontcuberta, Joan (2014). *A Câmara de Pandora*. Madrid: Gustavo Gilli. ISBN: 8571107017.
- Hegel, Georg (2013) *A Fenomenologia do espírito*. São Paulo: Jorge Zahar. ISBN: 8571107017.
- Mondzain, Marie-José (1997). *L'Image Naturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce. ISBN 2855410789.
- Shendel, Mira (1996). *No vazio do mundo*. São Paulo: Marca D'agua. ISBN: 8585118237.
- Soulages, François (2007). *A estética da fotografia*. São Paulo: Senac. ISBN 9788573599169.

Entre aquelarres y reordenaciones pictóricas: un acercamiento a la obra de José Carlos Naranjo

Between covens and pictorial reconfiguration: an approach to the work of Jose Carlos Naranjo

SIMÓN ARREBOLA PARRAS*

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

*España, pintor, profesor. Máster Arte Idea y producción, Universidad de Sevilla (US). Licenciado en Grabado y Diseño, US; Licenciado en Pintura, US.

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

Resumen: Esta comunicación centra su análisis en la pintura de José Carlos Naranjo. El acercamiento a su universo se llevará a cabo a partir desde tres puntos de vista. En primer lugar, desde la indagación en su imaginario personal a través de sus espacios nocturnos y sus figuras de espaldas o en sombra. En segundo lugar, desde el estudio de su proceso de trabajo a partir de una pintura construida intuitivamente. Y por último, su vinculación con la tradición de la historia de la pintura.

Palabras clave: pintura / urbano / nocturno / proceso / tradición.

Abstract: *This paper focuses its analysis on the painting of José Carlos Naranjo. The approach to his universe will carry through from three points of view. First, from the inquiry into his personal imaginary through nocturnal spaces and figures behind or in shadow. Second, from the study of his work process from a painting built intuitively. Finally, his link with the tradition of the history of painting.*

Keywords: *painting / urban / night / process / tradition.*

Introducción

El presente artículo propone un acercamiento al trabajo pictórico del artista José Carlos Naranjo (n. Villamartín, 1983). Los siguientes puntos de aproximación a su obra tratarán de esclarecer su visión acerca del límite entre lo urbano cotidiano y lo irrealidad misteriosa.

En él se evidencia un tipo de trabajo que es reflejo de su tiempo. Las influencias del contexto socio-económico actual por el que atraviesa una generación que parece navegar por tierra nadie ha dado como consecuencia a una nueva percepción de lo urbano. Y es que, como indica P. Francastel la imagen artística se vincula a la cultura donde se produce:

[...] no basta con ver en un cuadro un tema anecdótico, hay que escrutar el mecanismo individual y social que lo ha hecho visible y eficaz. [...] Las obras de arte no son meros símbolos, sino objetos reales, necesarios para la vida de los grupos sociales (Francastel, 1990:12).

En esta deambulación nocturna por los no-lugares que bordean las fronteras de nuestras ciudades los protagonistas son sorprendidos en actitudes cotidianas. Sin embargo, en mitad de esta orgía despreocupada aparece la amenaza o la salida hacia lo monstruoso.

1. El imaginario personal

Para referirnos al universo particular de la obra de Naranjo hablaremos en primera instancia del impacto de la cultura visual que impregna nuestra contemporaneidad. Sus influencias de la fotografía se equiparan en gran medida a los recursos que obtuvieran de ella los artistas *pop* y fotorealistas:

- a) Se encargaba de realizar la imagen bidimensional de un sujeto tridimensional, con la que se evitaban las síntesis personales de la percepción humana.*
- b) Aportaba visiones exclusivas como lo borroso o las distorsiones ópticas.*
- c) Ofrecía una mirada arbitraria, mecánica e impersonal de los sujetos.*
- d) Se conseguía una resolución del detalle extremadamente precisa.*
- e) Suponía un filtro que servía para alejarlos del sujeto y poder fijarse en la superficie de la pintura. (Cantalozella Planas, 2001: 132)*

En segundo lugar, las imágenes que toma como punto de partida en su mayoría proceden de Internet, publicidad, prensa,.... Sin embargo y aunque estas imágenes se puedan englobar dentro de su archivo personal de imágenes crepusculares urbanas, como indica I. Tovar, Naranjo se muestra "más interesado siempre en la capacidad de esas imágenes para hacerle pensar o para sugerirle

o fascinarle formalmente, que el tema mismo que representan” (Tovar, 2014: 8). Esta escusa o arranque desde la fotografía para acabar en pintura entronca con la visión del arte de artistas como Gerhard Richter. Así explica su proceso de trabajo:

En 1962 hallé la primera salida; pintando de fotos me eximía de la responsabilidad de tener que escoger y construir un tema. Me veía obligado a elegir las fotos, pero podía hacerlo evitando tener que adherirme al tema, es decir mediante motivos poco atractivos e intemporales. (Richter, 1994: 60)

En tercer lugar, las escenas se evidencian a partir de la abrasadora luminosidad del flash de la cámara. Esta luz como indica la plataforma online SCAN “descubre a sus protagonistas en flagrante acción materializado mediante un haz de luces blancas y colores ácidos, a modo de plano enfocado, destacando sobre un fondo oscuro, muy contrastado, inherente al ambiente nocturno” (SCAN, 2014). La luz funciona a modo de revelador para el espectador nocturno. No es un destello que adivina senderos por los que transcurrir, sino más bien, es un resplandor sorpresivo que hace huir a los protagonistas pillados *in fraganti*.

Otro de los componentes es el concepto de límite por el que Naranjo deambula. Por un lado, la paradoja a la que nos somete a través de sus imágenes. Como hemos mencionado anteriormente, toma imágenes procedentes de diferentes medios, en ellas los ambientes y las figuras pertenecen a nuestra cotidianidad. Sin embargo, la forma en que se nos presentan está cargada de cierta irrealidad. La noche, la vegetación, figuras que se divierten o perseguidas por monstruos,... son los ingredientes de estos aquelarres. Por otro lado, la otra frontera que se puede evidenciar, es la que se establece entre lo urbano y lo natural. Sus composiciones nocturnas o crepusculares tienen sede, en descampados urbanos donde las luces del horizonte hacen de barrera entre el bullicio de la ciudad y los encuentros de pesadilla de las afueras. Naranjo parece realizar un recorrido baudelariano al transitar a modo de Flâneur melancólico ante los extrañamientos de estos enclaves que se debaten entre la realidad y el sueño.

Se ha de mencionar igualmente a la escritura como otra de sus transposiciones hacia lo pictórico. No podría ser de otra manera que su interés por la palabra sea la que inunda las ciudades como son los grafitis. Entendidos como gestos-color, cuestan, a veces, discernir lo que dicen y se tergiversan en sus propias ondulaciones formales y cromáticas. Son los mensajes con los que los muros hablan, pero que en Naranjo sirven de textura cromática visual y que llegan a saltar del asfalto e introducirse a modo de arabesco tatuado en la piel y en las ropas de sus personajes.



Figura 1 · José Carlos Naranjo, *El Ermitaño* (políptico), 2014. Óleo sobre lienzo. 178 x 146 cm (cada uno). Fuente: <http://www.birimbao.es/>

Figura 2 · José Carlos Naranjo, *El Ermitaño*, 2014. Óleo sobre lienzo. 178 x 146 cm. Fuente: <http://www.birimbao.es/>

Figura 3 · José Carlos Naranjo, *El Ermitaño* (díptico), 2014. Óleo sobre lienzo. 178 x 146 cm (cada uno). Fuente: http://www.scan-arte.com/?_escaped_fragment_=jos%C3%A9-carlos-naranjo/zoom/c1msl/i3sif

Tras haber realizado este estudio por los componentes generales, cabe la pena destacar el papel que desempeña la figura en sus trabajos. Si bien en sus primeras obras existe un interés por la captación psicológica y fisiognómica del personaje, paulatinamente sus protagonistas irán despersonalizándose y desdibujando sus contornos para tornarse anónimos y pertenecientes a jóvenes despreocupados o atemorizados por cuervos y lechuzas. La pérdida del reconocimiento se materializa a través del posicionamiento de la figura, colocándola, generalmente, de espaldas, o en caso de mostrarla de frente tiende recurrir a la segmentación o a la silueta que se adapta camaleónicamente al ambiente que la rodea.

Como indica SCAN, estas figuras son “unos personajes anónimos sorprendidos en mitad de la noche en actitudes poco frecuentes y distendidas, generalmente asociadas a una actividad lúdica, despojadas de todo sentido solemne, algo inusitado en el género pictórico.” (SCAN, 2014) La actitud de captación *in frangati* es otro de los rasgos. Los personajes huyen, abandonan sus quehaceres nocturnos y se adentran en un abismo oscuro. Tan sólo, las figuras que se mantienen sempiternas son las de los brujos y animales flotantes. Tal vez sin miedo a ser capturados por la luz de la razón en un acto de ser aceptados en comunión con la parte racional del ser humano.

2. Referencias a la historia de la Pintura

A lo largo de la trayectoria de J.C. Naranjo se hace patente su interés por la tradición que se ha materializado a partir de diferentes enfoques hacia sus maestros de la historia de la pintura. Para ilustrar su vinculación con otros creadores nos referiremos principalmente a dos pintores que han servido de nexos de unión en dos de sus proyectos expositivos que ha realizado hasta la fecha.

El primero de ellos, y puede que sea el que más le ha obsesionado, ha sido Francisco de Goya. En Naranjo se aprecian los ecos en la forma de utilizar el color, la luz y su difusión reverberante en la forma. Del maestro de Fuendetodos son famosas sus obras relacionadas con la brujería como las Pinturas Negras o los Caprichos y Disparates y que suponen el inicio de la modernidad en la pintura. En concreto, para J.C. Naranjo, las obras *El Vuelo de Brujas* (1797) o el Capricho nº 43 *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799) han hecho especial mella. A partir de la primera obra, ha realizado seis versiones cromáticas tituladas Últimos vuelos (Figura 1). De la segunda, tomó las lechuzas y murciélagos amenazantes y que acompañan a las figuras de las obras *Estudio de Brujos en el aire II* (Figura 2). En el apartado conceptual, también se encuentra relacionado con Goya, así lo afirma Alberto Hevia:



Figura 4 · José Carlos Naranjo, *Sweet Home*, 2014. Óleo sobre lienzo.
130 x 97 cm. Fuente: <http://www.scan-arte.com/>

Figura 5 · José Carlos Naranjo, *El Reto* (díptico), 2014. Óleo sobre lienzo.
65 x 50 cm (cada uno). Fuente: <http://www.scan-arte.com/>

[...] *muchas obras de Goya nos transmiten la vida callejera de su época, los estados de ánimo de sus gentes, las fobias y creencias; los trabajos de José Carlos surgen de las calles de Londres, donde actualmente vive dejando ver lo que siente y observa. Al ser cuestionado por la gente con la que se cruza, el final son esas instantáneas de rabiosa actualidad trasladadas al papel o al lienzo con una complicidad hecha a veces de palabras que desvelan situaciones y muestran la atención con que vive el tiempo que maneja.* (Hevia, 2015: 9)

El segundo de sus referentes es Diego Velázquez. Fue utilizado por Naranjo en su proyecto *Ojo por por ojo* (2014). En esta exposición, una de las batallas que se libraban era entre la tradición de la pintura y la contemporaneidad. Un ejemplo de ello es el díptico titulado *El ermitaño* (Figura 3) y que hace referencia al cuervo y al paisaje geológico de la obra velazqueña, *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño* (hacia 1634). En el díptico de Naranjo se confronta una escena diurna con dicha ave suspendida con una nocturna de un páramo, en el que se intuye una figura esbozada.

3. Proceso de Trabajo

Analizando los distintos estratos de capas pictóricas que se aprecian en los cuadros de Naranjo, podemos adivinar que el acto pictórico es entendido como un laboratorio creativo donde lo depositado sobre el soporte está en continuo cuestionamiento. No hay un interés manifiesto por tratar de contar una historia específica sino más bien existe un deleite por una búsqueda lingüística en constante renovación. El punto de arranque de esta indagación, como hemos comentado, es la fotografía — que él realiza o se apropia —, y que trata de trascenderla para que lo pictórico sea el verdadero protagonista.

De esta acumulación visual que él se apropia y consume, llega a un resultado final a modo de collage pictórico. Naranjo, comparte en cierta forma el punto de vista que David Hockney que descubrió a partir de su pintura *Invented man revealing still life* (1975) en el que “todo podía convivir en la mirada” (de la Torre Oliver, 2011:146) ya que dicha obra estaba compuesta por elementos pintados del natural, apropiados de la historia del arte y hechos de memoria.

Como indica Arthur Danto en *Después del fin de arte*, el collage se convertirá en la contemporaneidad en su recurso más paradigmático al recoger en un plano nuevo a dos realidades distintas (Danto, 1999:28) y en esta superposición estratigráfica se aprecian retazos de otros momentos, de otras obras de la historia de la pintura, incluso de otros lenguajes. Las confrontaciones visuales que provoca pueden ser contrapuestas a las que realizó el director de cine Lev Kuleshov en los montajes de sus películas, donde dependiendo del orden de las

anexiones que se realizaran con las escenas tomadas daba como resultado diferentes interpretaciones de la historia. Naranjo realiza estas anexiones a veces sobre el mismo cuadro. Podemos observarlo en *Sweet Home* (Figura 4). O bien, confrontando diferentes cuadros a modo de díptico como *El Reto* (Figura 5).

En ocasiones el material empleado como soporte juega una importancia fundamental debido a su necesidad de intercalar imágenes. De ahí que en muchas ocasiones a la utilización del lino, se una la del papel. Aunque no encuentre diferencia táctil, debido a su preferencia por las superficies pulidas. Como él indica: "el papel encuentro más plasticidad que en un lino. Puedes desgarrar el papel y volverlo a pegar o incluso componer con diferentes piezas. Hacer collage en definitiva." (Martin, 2015:5)

El procedimiento arquitectónico que emplea de la pintura hace partir desde el espacio interior, del fondo, hacia el exterior. I. Tovar describe así su proceso: "sus obras están elaboradas de manera compleja, a partir de la aplicación de diversas capas al azar, a modo de imprimación, a veces con brochazos sueltos, sin una finalidad definida, como si limpiara los pinceles sobre la superficie del cuadro". (Tovar, 2014:8)

Posteriormente es cuando comienza a concretar esa textura visual que ha dejado un tiempo en reposo y que en ocasiones sufre intervenciones fortuitas de segundas personas. De esta forma:

incorpora imágenes que en el transcurso de la creación pueden no llegar a ser protagonistas, porque el nuevo desarrollo del trabajo le irá dictando las necesidades y prioridades de la composición. De lo que resulta una pintura formada por una serie de estratos, donde todas las imágenes que han incorporándose o 'pasando', dejan su huella y contribuyen a conformar el estado final (Tovar, 2014:8)

Conclusiones

Tras el análisis del estudio realizado, podemos concluir que:

Ante la saturación que rodea nuestra cultura visual se puede seguir aún extrayendo información relevante de nuestro momento actual. Como bien hace J. C. Naranjo se aprecia una nueva poética de lo urbano, que entronca con la tradición de la historia de la pintura, revelando la salida hacia lo mágico o monstruoso ante la despersonalización del individuo.

Esta acumulación de imágenes las traduce en un proceso pictórico basado en la superposición de distintas capas y que finalmente evidencian los diferentes tiempos que se han seguido. Indica de esta manera, una preocupación existente en la contemporaneidad por la deposición de la pintura, más que por narraciones cerradas.

Referències

- Cantalozella Planas, Joaquim (2001) *LA IMATGE NEUTRA: la fotografia com a model en la pintura de finals del segle XX*. Tesis doctoral. Barcelona: Departament de Pintura de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.
- Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-0700-7
- de la Torre Oliver, Francisco (2011) *Figuración postconceptual. Pintura española: De la nueva figuración madrileña a la neometáfrica. 1970 — 2010*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Francastel, Pierre (1990) *Pintura y Sociedad*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-0464-8
- Hevia, Alberto (2015) Jose Carlos Naranjo 2015. In: *Orden y desorden*. Sevilla: Galería Birimbao. [Consult.2015-01-10] Disponible en <http://www.birimbao.es/index.php?option=com_content&task=view&id=198&Itemid=39>
- Martin, Javier (2015) *Entrevista 10+UNA a José Carlos NARANJO*. [Consult.2015-01-10] Disponible en: <<http://www.javierbmartin.com/index.php/entrevistas-10una/1150-entrevista-a-10una-a-juan-carlos-naranjo>> ISSN: 2444-1228
- Richter, Gerhard (1994) ¿Qué debo pintar, cómo debo pintar?. In: *Toponimias : (8) ideas del espacio*. Barcelona: Fundación "la Caixa".
- SCAN (2014) SCAN — *Spanish Contemporary Art Network Foundation*. [Consult.2015-01-10] Disponible en: <<http://www.scan-arte.com/#!jose-carlos-naranjo-bio/c78t>>
- Tovar, Ignacio (2014) La pintura desde dentro. In: *Ojo por ojo*. Cádiz: Fundación Provincial de Cultura. Diputación de Cádiz. ISBN: 978-84-96654-81-5

Claudia Coca: el autorretrato de una sociedad

Claudia Coca: the self-portrait of a society

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*
& ROSA GONZALES MENDIBURU**

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

**Perú, artista gráfica. Licenciatura en Arte con mención en Diseño Gráfico. Maestría en Humanidades en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Decana de Facultad.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Facultad de Arte y Diseño. Av. Universitaria, 1801. Lima, Perú. E-mail: ragonzal@pucp.pe

Resumen: Claudia Coca, artista visual y activista cultural peruana, ha hecho del autorretrato un reflejo crítico de la sociedad. A través de su historia de vida ha abierto las puertas para comunicarse con otras historias de mujeres y con la misma historia del mestizaje peruano, concepto central de la fusión biológica y / o cultural en América Latina. En sus proyectos de arte, el cuerpo de la mujer se refiere a mestizaje, hibridación, transculturación. Tiene una historia: la historia de la identidad cultural y racial en América Latina.

Palabras clave: Autorretrato / cuerpo / mestizaje / hibridación / transculturación.

Abstract: *Claudia Coca, Peruvian visual artist and cultural activist, has made a critical self-portrait mirror of society. Through her life story has opened the doors to communicate with other stories of women and with the same story of the Peruvian 'mestizaje,' central concept of biological and/or cultural fusion in Latin America. In their art projects, the woman's body refers to mestizaje, hybridity, transculturation. It has a history: the history of cultural and racialized identity in Latin America.*

Keywords: *Self-portrait / body / mestizaje / hybridity / transculturation.*

Introducción

La primera instancia del mestizaje es el cuerpo, pero aunque el concepto emana del cuerpo no se reduce a él, por sus diversas implicaciones culturales, políticas y estéticas. En esta perspectiva, enfocar el cuerpo mestizo implica enfocarlo como cuerpo situado en un contexto que proyecta sobre él sus percepciones, ideas y emociones. Ante la impronta del racismo puesta de manifiesto por este enfoque, Claudia Coca, artista visual peruana y activista cultural, propone un extenso proceso de exploración a través de la autoreferencialización, que la lleva a escenificar la hibridez en muestras como “Mejorando la raza” (2000), “Qué tal raza” (2002), “Peruvian Beauty” (2004), “Plebeya” (2005-2006), “Globo pop” (2007), “Mestizaje sin paraíso (2009-2014)”, “Mestiza” (2014). Hace surgir un espacio de tensiones sociales y culturales por lo general y de discriminación en particular, donde el mestizo opta frecuentemente por no valorar su raza, o por no reconocerse como parte de ella, lo que influye en las categorías de ciudadanía e identidad. La opción de la artista por la autopoiesis conlleva la práctica de la continua producción de sí, a través de la generación de significantes y significados, transgrediendo los estereotipos. La identidad incorpora en el proceso la continua dinámica de interacciones con el mundo. El cuerpo reacciona ante lo que la sociedad proyecta sobre él, tomando posición y reivindicando sus propias experiencias para la producción de formas significantes que dan a conocer su conciencia fenomenológica con intensidad y voluntad de comunicación.

1. El cuerpo testigo

En la obra de Claudia Coca el cuerpo es un testigo cuya memoria actúa de manera performativa a través de la apropiación, operación enunciativa que funciona en el marco del proyecto de reconocimiento valórico. El discurso resultante implica un proceso de significación a cargo de una enunciación (Fontanille, 2014) que valora el mestizaje incorporando al cuerpo mestizo nuevos componentes culturales e incrementando de este modo la heterogeneidad de su constitución. En el proceso de auto-significación, el cuerpo procesa y exhibe las huellas de sus vivencias culturales (Albuquerque, 2014). Como consecuencia, el cuerpo mestizo representado por Claudia Coca desarrolla un *ethos* que sedimenta los principios morales de la valoración de su identidad. Lo hace en base a una restauración multirreferencial de su propia imagen, mezclando prototipos raciales, sociales y culturales en íconos que provienen del arte nacional y universal, sobre todo de la cultura pop, del mundo del cómic y del anime, contextos enunciativos donde la apropiación y la hibridez son recursos constantes para la producción de sentido.

La captación cognitiva y ética que ocurre en el proceso se representa de manera figurativa y estética en una intertextualidad tipológica y sintáctica que hace del cuerpo autoreferenciado una manifestación enunciativa y pasional de los valores de la identidad (Figura 1, Figura 2, Figura 3). El cuerpo mestizo se apropia de las expresiones del arte y al mismo tiempo las interviene, instalándose en el espacio paradigmático de los valores consagrados. La reivindicación de la identidad va más allá del reconocimiento de las fuentes raciales y sobre todo de la fuente andina originaria, para poner a la vista un proceso de generación de rasgos pragmáticos de valor destinado a crear representaciones legitimadoras de belleza y prestigio, ubicando la figura de la mestiza en un alto rango de reconocimiento e idealización, garantizado por la apropiación iconográfica. Pero la construcción intertextual es sólo el punto de partida para llegar a la huella constituyente de la identidad mestiza, con su nudo de significaciones y los cuestionamientos que nacen de él.

2. La semiosis del mestizaje

El contexto peruano de la obra es una matriz significante de gran importancia, tanto para el proyecto artístico como para su recepción y acción performativa. La obra de Claudia Coca define el racismo como un problema estructural de la sociedad peruana, cuyo origen se da en la época de la Colonia, pero al mismo tiempo ubica al "otro", en términos generales, en el campo de la exclusión con respecto a los códigos de la sociedad (Figura 4 y Figura 5): la empleada doméstica, los provincianos, etc.

Reconocerse como mestizo significa para Claudia Coca ampliar la visión y cuestionar los estereotipos; implica prescindir del autoracismo que caracteriza la visión de uno mismo a partir del espejo que la tradición cultural ha puesto ante quienes no cumplen con el modelo racial que la sociedad ha impuesto y sigue imponiendo a través de los medios de comunicación. El punto de vista del género es relevante, ubicando a la mujer en el centro de las interacciones culturales y sociales. Los estereotipos femeninos son referidos de manera irónica, así como los mecanismos de exclusión. ¿La discriminación y los abusos como la esterilización forzada deben ser lamentados, enfrentados o ignorados? (Figura 6, Figura 7, Figura 8) Las preguntas que se generan al corporeizar los problemas raciales ingresan en el espacio de la acción ante la discriminación étnico-racial.

La semiosis (Morris, 1985) que se genera en el conjunto de las obras de Claudia Coca propone una semántica del mestizaje peruano que pasa de los problemas a las soluciones, profundizando en las relaciones de los signos con sus significados y referencias. Plantea una puesta en escena de índole narrativa



Figura 1 · Claudia Coca. *Virgen Inmaculada*. Apres Anónimo de Escuela limeña. Fuente: Claudia Coca (s/d).

Figura 2 · Claudia Coca. *Judith*. Apres Klimt. Fuente: Claudia Coca (s/d).

Figura 3 · Claudia Coca. *Crying girl*. Apres Lichenstein. Fuente: Claudia Coca (s/d).



Figura 4 · Claudia Coca. *Mestiza*. Fuente: Fuente: Claudia Coca (s/d).

Figura 5 · Claudia Coca. *Mejorando la raza*. Fuente: Claudia Coca (s/d).

Figura 6 · Claudia Coca. *Globo Pop*. Fuente: Fuente: Claudia Coca (s/d).

que hace intervenir los recursos de la hibridación y la transculturación no sólo para la gramática emergente de las obras sino también los significados que estos procedimientos implican. Crea un metaespacio de interacción con la memoria del observador, donde este reconoce no sólo los problemas constitutivos del mestizaje sino también comprende y valora la historia personal de vida y la amplia dinámica cultural con la cual cada historia personal interactúa. El proyecto artístico global que lleva adelante esta construcción de sentido tiene un enfoque político (Landowsky, 1989) que se actualiza en expresiones estéticas que introducen en el mapa histórico de la problemática de la discriminación por razones raciales y gravitan en torno a la visibilidad y valoración de uno mismo en la interacción con los demás y con la cultura. Implícitamente, el modo potencializado del discurso artístico aspira a transformarse en modo realizado, lo que para la artista es posible en el campo del activismo cultural. Ella fue fundadora y miembro del Colectivo Sociedad Civil, que intervino en la derrota del régimen dictatorial de los 90 en el Perú, aportando una dimensión pasional en el conjunto de las acciones de protesta de la época. Desde esta perspectiva, su discurso sobre el mestizaje desde el cuerpo y la sensibilidad afectiva de la mujer enfoca la transición de “querer” a “poder”. Además, se trata de ir más allá de los valores expuestos, para llegar a actuar y hacer actuar (Landowsky, 1989).

3. La subjetividad negociada

El tratamiento discursivo de los núcleos de significación de la obra de Claudia Coca — el mestizaje, el racismo y el género — ha encontrado en la re-semantización de la mirada pop la perspectiva utópica — lúdica que Jean Marie Floch (1995) atribuye, en una semiótica de lo visual, a la necesaria re-construcción proyectual de la realidad cuyo *punctum*, como lo llamaba Roland Barthes (1989), es el núcleo conceptual de la identidad, que la artista explora en sus autorretratos a través de las categorías de tiempo, modo, voz (Genette, 1989). El pasado y el presente tienen en común el dolor por la desigualdad; nada ha cambiado con el pasar del tiempo. La apreciación del dolor, de la tristeza y del aislamiento se hace desde la focalización de la expresión de la cara, asociada a la expresión verbalizada del pensamiento, con lo cual al modo apreciativo se asocia el modo conversacional, que plantea directamente el diálogo con el observador.

La subjetividad del pensamiento ingresa en esta negociación modal con el otro a través de la voz explícita, pero el efecto discursivo no sería el mismo sin la función descriptiva (referencial) de las figuras. La función temática de las figuras se realiza en la medida en que se agencian en un contexto dado, para ser interpretadas (Figura 9 y Figura 10). De aquí la importancia de la puesta en

discurso: se procede al agenciamiento de figuras como la santa popular Sarita Colonia, la joven creyente, la madre amorosa para desplegarlas en itinerarios figurativos con valores confirmados. Observar las relaciones semánticas entre esas figuras lleva a reconocer e implicarse en su valor temático: el cuestionamiento de la marginación. Los textos que intervienen en las imágenes lo hacen usando el recurso a la estructura de la historieta, lo que enfatiza el carácter narrativo y de historias de vida y por ende la afirmación de la autenticidad de la voz que se expresa en el conjunto comunicante. En la obra de Claudia Coca vista en su totalidad, las figuras son unidades del contenido cuyas posibilidades de sentido convocan nuestro conocimiento de la realidad representada.

El entrecruzamiento de las líneas narrativa y discursiva en estas representaciones visual-textuales implica directamente la historia de vida de la artista, quien hace la crónica de su familia (Figura 11), lo que resalta la dimensión enunciativa por encima de la retórica. Una vez más, al exponer la instancia y el acto de enunciación (la enunciación enunciante) se impone la autenticidad del discurso y su carácter de representatividad para una realidad histórica.

Conclusiones

Claudia Coca recoge, organiza y muestra las huellas que el contexto deja en su identidad y valora sus contenidos en su proyecto artístico para hacer llegar el mensaje a los demás. El análisis de su obra (pinturas, instalaciones, objetos) permite comprender la configuración de los valores en el contexto de las prácticas culturales y conlleva a reflexionar críticamente sobre la cultura post-colonial en América Latina donde la jerarquización de "razas" sigue funcionando aunque el sistema económico y social sea más abierto, en el sentido de las oportunidades para enriquecerse mientras que el perfil de la identidad racial y cultural sigue mostrando las huellas del colonialismo. El arte aporta en este espacio de acciones comunicativas su capacidad de significar realidades y proponer cambios en la misma definición de la subjetividad individual colectiva. La belleza negada, la identidad disminuida, la presencia del racismo, fenómenos históricos heredados se enfrentan a las nuevas realidades que emergen de la colonización de las industrias culturales que hegemonizan en el mundo globalizado. En estas nuevas condiciones, la apropiación y la intertextualidad muestran su capacidad de hacer de la hibridez una instancia asumida y reconocer la heterogeneidad constitutiva de la identidad. Claudia Coca aborda esta nueva realidad y la expone, resaltando los procedimientos de la inclusión y fusión. Mientras que el pasado puede ser re-pensado, el presente puede ser configurado. Hacerlo en el discurso artístico desde la perspectiva de la historia personal le confiere



Figura 7 · Claudia Coca. *Mestiza*. Fuente:
Claudia Coca (s/d).

Figura 8 · Claudia Coca. *Mestiza*. Fuente:
Claudia Coca (s/d).



Figura 9 · Claudia Coca. *Globo Pop*. Fuente: Claudia Coca (s/d).

Figura 10 · Claudia Coca. *Globo Pop*. Fuente: Claudia Coca (s/d).



Figura 11 · Claudia Coca. *Globo Pop*. Fuente: Claudia Coca (s/d).

este carácter auténtico y combativo que encuentra en el empleo lúdico-utópico de las figuras la modalidad capaz de llamar la atención e implicarnos en el juego de las referencias. Los cánones estéticos pasan de ser parámetros a ser elementos para un juego pasional que agencia nuevas miradas y nuevos pensamientos.

Referencias

- Albuquerque, Isabel Ribeiro de (2014) "O corpo como suporte privilegiado de ornamento". *Revista: Estudio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (9): 94-102.
- Barthes, Roland (1989) "Nota sobre la fotografía." In *La cámara lúcida..* Barcelona: Paidós. ISBN: 9788475096216.
- Claudia Coca (s/d) [en línea] Disponible en <http://www.claudiacoca.com/>

- Floch, Jean Marie (1995) *Identités visuelles*. Paris: PUF. ISBN: 2130468454.
- Fontanille, Jacques. (2014) *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima. ISBN: 9972-45-116-X.
- Genette, Gérard. (1989) *Figuras III*. Barcelona: Lumen. ISBN: 9788426423580.
- Landowski, Eric (1989) *La société réfléchie*. Paris: Seuil. ISBN: ISBN 2020105403.
- Morris, Charles (1985) *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-331-0.

A geometria de Rui Effe: um sensível conceito

The geometry of Rui Effe: a sensitive concept

MARCOS RIZOLLI*

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

*Brasil, artista visual. Membro do Conselho Editorial. Licenciatura em Educação Artística (Pontifícia Universidade Católica de Campinas — PUC/Campinas). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo — PUC/SP).

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

Resumo: Este artigo reafirma a ideia de que a teoria semiótica, em sua matriz norte-americana, pode ser percebida como plataforma crítico-criativa, no universo das artes contemporâneas. Um significativo exemplo: o artista português Rui Effe. Ele mesmo, professor da disciplina Semiótica no Instituto Politécnico do Cávado e Ave, em Barcelos, faz uso expressivo de uma sensível geometria que, através da observação atenta da paisagem, define uma visualidade mediada por estruturas, aparências e conceitos reveladores de agudo conhecimento semiótico — fazendo convergir prática e consciência de linguagem.

Palavras-chave: Rui Effe / semiótica / geometria.

Abstract: *This article reaffirms the idea that semiotic theory in its North American headquarters, which can be perceived as critical and creative platform, in the universe of contemporary art. One significant example is the Portuguese artist Rui Effe. He, by himself, professor of semiotics discipline at the Polytechnic Institute of Cávado and Ave, in Barcelos, makes significant use of a sensitive geometry that, through careful observation of the landscape, he defines a visual mediated structures, appearances and revealing concepts of acute semiotic knowledge — bringing to converge practice and consciousness of the language.*

Keywords: *Rui Effe / semiotics / geometry.*

Introdução

A Semiótica — a teoria geral dos signos, em sua matriz norteamericana, postulada por Charles Sanders Peirce — enquanto ferramenta de estudo acerca das linguagens parece ser um justo recurso para a definição de uma crítica de arte centrada na visualidade artística contemporânea. Pois, se considerarmos os elementos presentes nas semioses artísticas, poderemos entender a Semiótica em dupla argumentação: ao tempo que o conhecimento semiótico instrui a prática de linguagem, permite ao artista contemporâneo exercer, como primeiro fruidor, a análise crítica de sua obra — em exercícios semióticos abduativos — que seriam, em si, o método da inventividade e da criatividade, na linguagem.

A dimensão meta-criativa das semioses artísticas deve compreender o conceito abduativo na geração de valores crítico-criativos.

Um artista que bem poderia corporificar essa demanda é o português Rui Effê, que vive e trabalha entre Braga e Lisboa. Licenciado em Artes Plásticas — Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com Pós-Graduação em Direção Artística pela Escola Superior Artística do Porto e Mestrado em Artes Plásticas e Comunicação Artística pela Universidade do Minho, o artista vem desenvolvendo desde 1999 inúmeros trabalhos: ilustrações, pinturas, objetos, instalações, vídeo-arte e meta-poemas — já com visibilidade internacional. Effê tem atuado, ainda, como docente no Instituto Politécnico do Cávado e Ave — justamente na disciplina de Semiótica.

Portanto, como artista e professor, atua no arco aplicado das semioses artísticas.

1. Geometria Prática

A arte de Rui Effê manifesta-se toda estruturada à partir de uma consciência geométrica que resulta numa notável inteligência formal. O artista se apropria da natureza, da paisagem e dos lugares para, imagetivamente, conciliar: geografia e geometria; tri e bidimensionalidade; sobre e justaposição; percepção e cognição — em dimensão autoral.

Parece ser, por esse motivo, um artista clássico — aquele sujeito criativo que observa a natureza como se fosse um fenômeno à espera da ordem mental humana. E assim, poderíamos dizer acerca da geometria prática de Rui Effê o mesmo que Salmi afirmou sobre Michelangelo:

Vê beleza na correspondência da forma com a ideia, pois a beleza depende da intencionalidade, isto é, da adequação da forma ao seu objetivo [...]. A proporção é qualitativa [...]. É uma medida intelectual (Salmi, 1996: 44).

Mais recentemente, Effé vem elaborando trabalhos que se referem às paisagens e aos lugares. Assim, entre prática e consciência de linguagem, se encontrou de forma irreversível com a sua vocação de artista-geômetra: ao insistentemente perseguir as propriedades das imagens, reduzindo-lhes à essência; ao inventivamente perceber as estruturas formais, ampliando-lhes à expressão — sempre em viés analítico.

E, entre todas as formas de expressão da qual o artista se ocupa, as colagens de pequenos formatos, seriam seu dispositivo mais agudamente revelador das conexões abduativas entre suas semioses expressivas e suas singulares sínteses semióticas.

O artista experimenta a geometria para compreender a linguagem. Age nas estruturas de uma abstração mínima para referir-se à paisagem. Seus lugares geométricos evocam um estado metodologicamente intimista: o procedimento da forma recortada traduz, sem representar, um desenho mental (Figura 1).

Muito apropriadamente, Effé conduz seu processo criativo para uma produção visual rigorosa, para definir uma ordem formal que espelha — e revela — a geometria como argumento e método. Os recortes — de papéis e figuras — e as colagens — de formas e textos — acentuam a sua predisposição para o recurso *control C-control V* da expressão artística contemporânea: a montagem — método que faz interagir os mais diversificados códigos de linguagem. Método que faz amalgamar suas semioses em poéticas visuais que, de tão rigorosas e talmente íntimas, dispõe-se ao estabelecimento de uma geometria imprecisa, livre de métricas e instrumentos.

A vocação de geômetra instrui o artista. A norma geométrica prepara a sensibilidade.

2. Geometria Sensível

A plataforma geométrica adotada pelo artista revela suas intenções expressivas: observar os elementos estruturantes das imagens — da natureza, da paisagem e dos lugares; suas projeções, seus linearismos, suas formas — para dar-lhes visibilidade, numa visualidade construtiva, cerebralmente constituída, que lhes retira da condição sensorial para alcançarem, na linguagem, uma dimensão sensível.

Parece ser, dessa forma, um artista moderno — aquele criador encantado com as aparências das estruturas geométricas. Effé é, assim, um artista-geômetra, que age expressivamente em usufruto, de uma linhagem de artistas como Vassily Kandinsky ou Paul Klee, que operavam a visualidade, justamente para requer, da linguagem visual, sua condição de autonomia perante o mundo dos fenômenos e, portanto, das representações figurativas, desencadeando os processos e

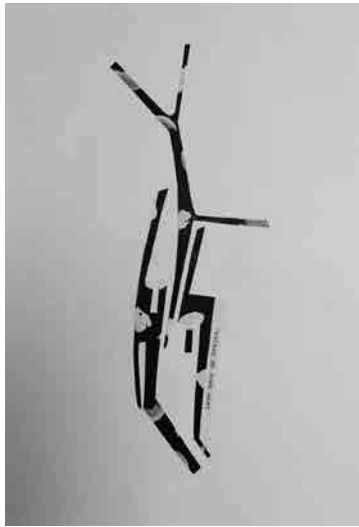
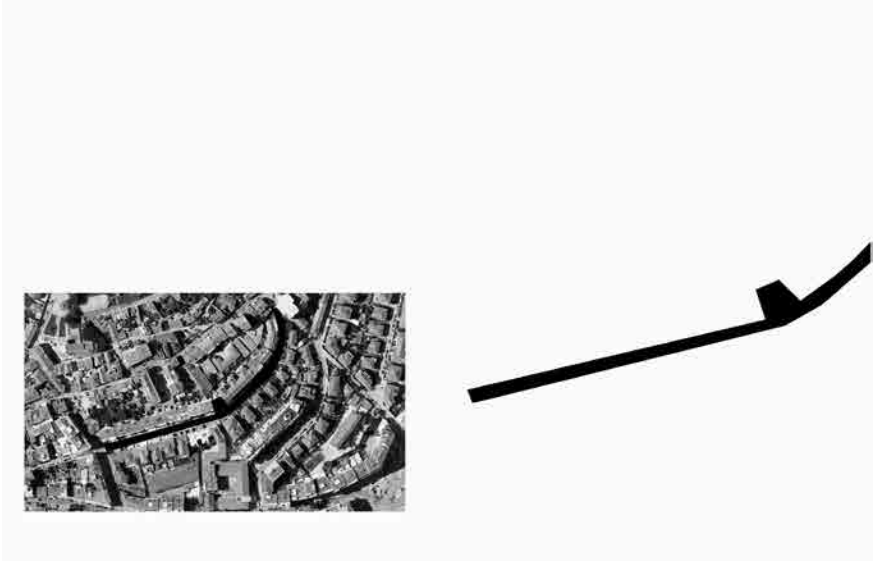


Figura 1 · Rui Effe, Método criativo: recorte e colagem, 2013.

Fonte: <https://www.facebook.com/117953101644291/photos/pb.117953101644291.-2207520000.1451067379./357285241044408/?type=3&theater>

Figura 2 · Rui Effe, *O lugar como construtor de identidade*, 2014-15.

Colagem / Livro-Objeto. Coleção do Artista. Fonte: <http://ruieffe.blogspot.com>

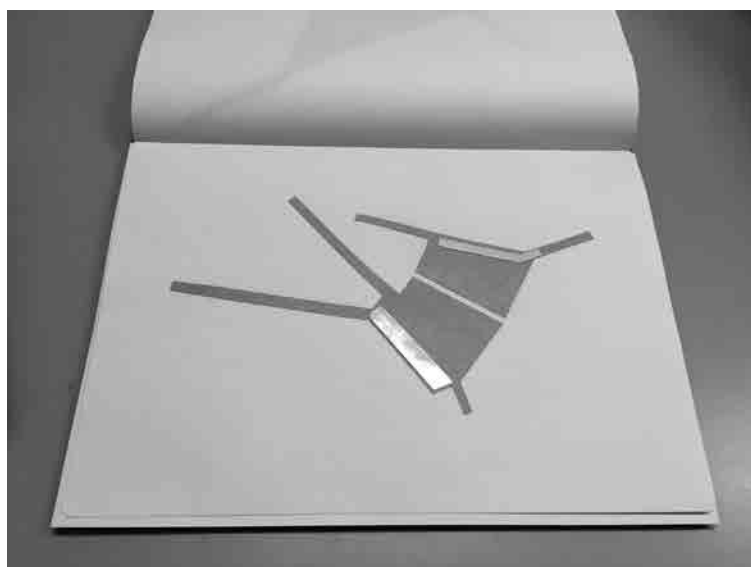
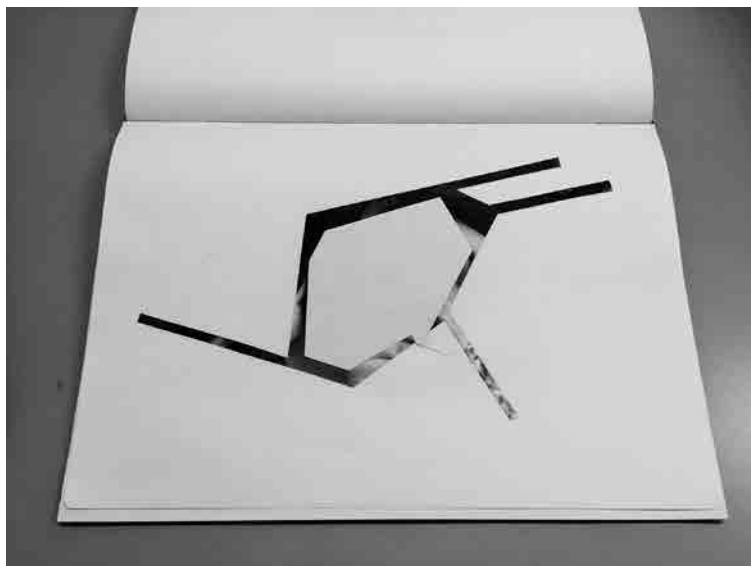


Figura 3 · Rui Effe, *O lugar como construtor de identidade*, 2014-15. Colagem / Livro-Objeto. Coleção do Artista. Fonte: <http://ruiemme.blogspot.com>
Figura 4 · Rui Effe, *Levo amor em braços*, 2015. Recorte e Colagem. Fonte: imagem cedida pelo artista.

os procedimentos da metalinguagem — moderna e abstrata (Figura 2, Figura 3). Bem assim, como gostaria Baudelaire, aqui citado por Jaffé:

...o pressentimento de que, além da realidade objetiva, pudesse existir uma outra — um mundo imaterial, incorpóreo, que nem os olhos nem as mãos poderiam colher e somente a imaginação e a fantasia poderiam decifrar (Jaffé, 1983: 287).

Sob este ponto de vista, podemos imaginar que Rui Effe pensa como Cézanne:

Devemos olhar a natureza como se ninguém a tivesse visto antes de nós. Sendo artista, devo ter um olhar original. Sendo artista, penso, sobretudo, nas sensações visuais (Cézanne, cartas a Emile Bernard, 1904).

Ou, ainda, mais filosoficamente:

Justamente quando a natureza se retrai, a vida da consciência humana alcança a sua plenitude, a sua autonomia, a sua máxima força e pode deslocar-se da natureza por não mais necessitar de exemplos, deixando de ser esse o espelho que reflete a certeza do ser: a consciência continua vivendo e operando o mundo; na realidade, não há mais necessidade de medidas fora da linguagem (Heidegger, 2010: 36).

Para experimentar as suas essências estruturantes, Effe elabora uma geometria plasticamente imprecisa. Contudo, agudamente autoral. Respondendo aos seus desejos de forma, arma estratégias: faz das estruturas geométricas, contiguamente, seu fundamento criativo e seu argumento visual para se aproximar do mundo — e, dele, se apropriar.

Abdica da condição perceptiva do mundo, para definir um universo autônomo. Então, Rui Effe, com seu instigante geometrismo — nuclear, concêntrico e rigoroso; orbital, excêntrico e impreciso — empresta da paisagem a sua essência, para transformá-la em linguagem.

Suas folhas de papel e seus recortes formais alcançam a narrativa própria das complexidades semióticas. Sua arte, então, se descola das aparências formais para adotar um exercício intelectual que busca nas referências da história da arte os registros que irão consolidar o seu lugar abduativo — para se reconhecer numa geometria conceitual.

3. Geometria Conceitual

Rui Effe é, então, um artista contemporâneo — aquele que tão bem sabe conciliar a tríade semiótica: qualidade e indexicalidade, devidamente encapsuladas pela dimensão simbólica da visualidade. A prática consciente de linguagem permite ao artista vislumbrar a transcrição da natureza. Torna o mundo o seu lugar simbólico e, entre imagens e textos, exerce a mais alta abstração humana. Entre o visual e o verbal, gera uma geometria paritária entre percepção e cognição (Figura 4).

Para pensar a geometria das imagens:

A imagem é uma sabedoria que antecede a filosofia e a representação. As imagens que se aprofundam em suas próprias qualidades vivem como um choque a separação do corpo para imaginar a existência (Beuys, 1990: 83).

Effe, de modo irreversível, se posicina na esfera intelectual da criação artística. A sua peculiar geometria — prática e sensível — torna-se, de modo cada vez mais evidente, o pretexto para a realização de colagens que expõem as tensões de espaço e tempo, como se fossem excertos de sua existência.

Para reafirmar tal ponto de vista, poderíamos revindicar, em excertos, a voz de Bárbara Valentina, que nos informa:

Um percurso singular que começou no desenho, onde utilizava o seu elemento mais elementar e depurado: a linha... as relações que lhe interessam são as do eu com o espaço... questiona as noções de percepção do espaço e da forma... todo o trabalho do artista é feito de [...] pormenores que indicam algo maior... abandonou a mera representação figurativa para avançar sobre uma linha conceitual... Rui Effe dedica-se (às) interrogações dos lugares que intervencionam... opta por criar um diálogo com a natureza... questiona dessa forma a função [...] e o lugar da obra de arte (Valentina, 2011).

Assim, percebemos que a linha deslocou-se do gesto manual e resultou compreendida pelo linearismo dos recortes operados pelas lâminas da tesoura ou do estilete. A forma, por sua vez, atende ao estado mental na geração de contínuas tensões entre forma e espaço, para determinar lugares conceituais, em estatuto simbólico.

Afinal, o artista se apresenta no centro de suas experiências e deve refletir sobre a sua posição no processo produtivo:

A imaginação junto com a acuidade analítica formam a coluna dorsal do raciocínio [...] A doutrina dos signos é essencial à visão do pensamento como um diálogo. Os signos são a matéria do pensamento, o diálogo sua forma, uma forma básica, geral, que abraça toda a força da imaginação e todas as formas de pensamento crítico (Santae-lla, 1993: 175-6).

As estruturas formais e escrituras lineares de Rui Effe configuram o conhecimento semiótico do artista, No mesmo instante, definem a sua expressão artística. A geometria é começo, meio e fim. Natureza, abstração, cultura.

Conclusão

Rui Effe, então, apresenta seus lugares geométricos. Lugares de síntese universal, que dialogam abduktivamente: com a arte clássica, que buscava a beleza na ordem; com a arte moderna, que reinvidicava a autonomia da linguagem; para se inserirem na contemporaneidade das expressões artísticas, revelando argumentos, questionando conceitos — em dimensão intelectual.

A arte de Effe expõe lugares geométricos que revelam a tríade semiótica: ícone, como qualidade sensível; índice, como fato sensorial; símbolo, como argumento cultural.

Em síntese: de todos os lugares, um lugar conceitual que precisa alcançar o espectador. Ao gerar a forma geométrica, o artista atribui densidade sensível à criação artística.

Se dará, finalmente, a sua redenção criativa: um arco tensional no qual o artista cria, produz e teoriza. Bem assim: contribuindo com a definição de uma linhagem artística — aquela dos artistas-pensadores, que têm a história da arte como horizonte, a linguagem da arte como meta... e a crítica como fim!

Referências

- Beuys, Joseph (1990) *Joseph Beuys Block Beuys*. Munchen: Schirmer/Mosel. ISBN 3-88814-288-1
- Cézanne, Paul (1904) *Fac-Símile de carta enviada a Emile Bernard*. Aix-En-Provence: Casa Cézanne.
- Jaffé, Hans Ludwig Cohn (1983) *20,000 years of world painting*. London: Greenwich. ISBN 978-051-7426-04-3
- Heidegger, Martin (2010) *A origem da obra de arte*. Lisboa: 70. ISBN 978-856-2938-03-0
- Salmi, Mario (1996) *Michelangelo — artista — pensatore — scrittore*. Novara: DeAgostini. ISBN: 978-884-1538-97-5
- Santae-lla, Lucia (1993) *Metodologia Semiótica: fundamentos* (Livro Docência). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- Valentina, Bárbara (2011) "Quase Nada." In *Rui Effe*. [em linha] Blog [Consult. 2015-12-21]. Disponível em URL: <http://ruieffe.blogspot.com>

Signos indiciales del cuerpo: huellas de vida en la producción de Alberto Greco

Indexical signs of the body: traces of life in the production of Alberto Greco

ALEJANDRA MADDONNI*

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

*Argentina, artista visual, docente investigadora. Licenciada en Artes Visuales. Universidad Nacional de las Artes (UNA).

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Secretaría de Ciencia y Técnica. Diagonal 78 Nro. 680 (1900) La Plata. E-mail (institucional): secyt@fba.unlp.edu.ar

Resumen: Este texto propone recorrer parte de la obra del artista Alberto Greco, uno de los antecedentes más significativos de la vanguardia argentina de los años 60. El objetivo es establecer ciertas correspondencias entre sus acciones artísticas y la producción de una selección de artistas contemporáneos latinoamericanos que abordan los conceptos de cuerpo, ausencia, presencia, e identidad.

Palabras clave: Alberto Greco / silueta / acciones artísticas / cuerpo.

Abstract: *This text aims to trace part of the work of the artist Alberto Greco, one of the most significant history of the art of the 60s Argentina. The objective is to establish certain correspondences among his artistic activities and the production of a selection of Latin American contemporary artists who address Body Concepts, absence, presence, and identity.*

Keywords: *Alberto Greco / silhouette / artistic actions / body.*

Introducción

Referir al término “huellas” en el título de este texto, alude a la fuerte imbricación que existe entre la vida y el arte en la obra de Alberto Greco. La silueta, articuladora de esta relación, se presenta como signo indicial o huella (Charles Peirce, 1839-1914), como contigüidad respecto al referente que la origina, el objeto significante cuerpo. Forma parte de él, asume su identidad y se constituye como su presencia.

Los distintos modos en que el cuerpo aparece en buena parte de la producción de este artista remiten a una doble intención articulada: la estetización de la vida por un lado y la vitalización de la obra a través del cuerpo, por otro.

Antes de avanzar en el análisis de estas obras, sus procesos de producción y su influencia sobre una selección de propuestas artísticas contemporáneas; resulta imprescindible hacer una breve referencia a algunos antecedentes y al contexto internacional y local en el que este artista argentino se desenvuelve.

1. Antecedentes y contexto(s)

Hacia fines de los '50, las obras pictóricas de Alberto Greco desbordaron los límites del informalismo argentino de entonces. El conjunto, forma parte de los desplazamientos que el concepto de pintura fue operando como representación de la realidad (Longoni & Davis, 2013), para presentarse como manifestación indicial de su proceso de producción-acción. Sus obras se enriquecían con procedimientos azarosos que remiten a algunos mecanismos de la poética surrealista. La progresiva inclusión de sustancias y elementos orgánicos (fluidos humanos o animales) en la materia, no sólo prolongan el proceso de producción más allá de la acción del artista, sino que transforman a la obra en huella vital, antecedente directo de lo que luego serían sus inclusiones de personajes en la tela (Figura 1).

El movimiento que deviene de la relación filosofía-lenguaje a partir de la segunda mitad del siglo XX, apunta especialmente, a los mecanismos de construcción de sentidos del lenguaje. Al mismo tiempo, inserta en la crisis de representación imperante, la posmodernidad propone un signo con un significado cambiante, desterritorializado y, por tanto, asume los modos de conocimiento como inacabados y parciales. En este contexto, el arte conceptual tensiona estos conflictos, revisando y deconstruyendo críticamente las formas de pensamiento y producción de sentido imperantes en el campo del arte.

Los *statements* contextuales (Gache, 2010) que formaron parte de uno de los géneros del arte conceptual y cuyas acciones fueron llevadas adelante por artistas de Fluxus en las décadas del 60 y 70; tuvieron su antecedente argentino en Alberto Greco. El artista comienza a utilizar su identidad para involucrar aún



Figura 1 · Alberto Greco, *Sin Título*, 1960. Óleo, brea, bleque. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Fuente: <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/9393>

Figura 2 · Alberto Greco, *Alberto Greco ¡¡Qué grande sos!!*, 1961 Intervención en el espacio público, Buenos Aires. Fuente: <https://verrev.wordpress.com/2015/07/01/besos-brujos-homenaje-a-alberto-greco/#jp-carousel-6917>

Figura 3 · Alberto Greco señalando al artista argentino Alberto Heredia con tiza como parte del First Live Art exhibition, Paris, 1962. Fuente: <http://post.at.moma.org/sources/8/publications/127>

más el arte con la vida. Su primera intervención en el espacio público fue en el año 1961, en el centro de Buenos Aires. A través de una pegatina de afiches con grandes letras de molde y formato publicitario, el artista recupera la escritura como modo de inscripción directa en la obra de arte, expresando, por ejemplo, “ALBERTO GRECO ¡¡Qué grande sos!!” (Figura 2) Respecto a esta acción, Adriana Lauria manifiesta:

Los afiches funcionaron como iniciadores de las prácticas conceptuales y del arte de los medios de comunicación, cuyas manifestaciones prosperarían en la Argentina hacia mediados de la década del 60. En el contexto de su propia producción, esta operación resulta un antecedente claro de sus Vivo-Dito, desarrollados poco después en Europa. (Lauria, 2015)

Estas incursiones en los circuitos masivos, no implican la apropiación pop de la cultura de masas, sino la inscripción en ellos como única materialidad de la obra, usando recursos ajenos al universo artístico e interpelando a grandes audiencias que amplían el restringido público de arte (Longoni & Davis, 2013).

La idea de vivir como obra de arte, lleva a Greco a realizar señalamientos en distintas ciudades y pueblos de Europa. El artista ofrece a sus habitantes carteles con los textos “Obra señalada por Alberto Greco” o “Esto es un Alberto Greco”. Más tarde, sus señalamientos con tiza o con el dedo se configuran como acciones públicas que muestran diversas situaciones, resignificándolas y convirtiéndolas en obras de arte a través del gesto del artista; proponiendo otro modo de percibir el mundo que nos rodea (Figura 3) En el *Manifiesto Dito del Arte Vivo* escrito en el año 1962, Greco fundamenta su programa operativo:

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco. 24 de julio de 1962. Hora 11:30

Si bien los *ready-made* de Duchamp pueden leerse como precedentes de las acciones artísticas de Greco, los *vivo dito* se diferencian claramente de las creaciones duchampianas ya que nos muestran / señalan la realidad donde la encuentra, sin modificarla y la convierte en objeto artístico con su gesto.

2. El territorio del cuerpo

Los años que siguen al período de posguerra, marcan el comienzo del quiebre del modelo evolutivo del modernismo en el campo artístico. La escena del arte se ve expandida por materiales y temas hasta entonces excluidos del proyecto moderno. La vida, como material del arte, aceleró los procesos de desbordamiento de las fronteras disciplinares.

Los cuerpos ya no pretenden representarse como reales o ideales (Giunta, 2011). Se presentan esbozados, estilizados, sintetizados, desmaterializados, fragmentados, cercenados. El cuerpo contemporáneo empieza a pensarse como espacio biográfico, signifiante, atravesado por infinitas otredades. Sus contornos se reinventan una y otra vez, no remiten a un formato fijo sino que se manifiestan como un devenir contingente.

Para abordar las "incorporaciones de personajes a la tela" que Alberto Greco realiza en Buenos Aires y Madrid, retomaremos el concepto de pintura como huella de un acto, en el marco de deslizamientos de los límites de los lenguajes artísticos y rupturas con las convenciones establecidas. En estas acciones, el artista traza el contorno del cuerpo de personas reales apoyadas sobre una tela blanca. A veces sólo como dibujo de pinceladas urgentes, gestuales y borrosas, otras completando con pintura negra el fondo. Cada silueta es creada, aparece y es retenida a través de un cuerpo que se presta a la acción y luego se retira de la escena. Ante su ausencia, surge la presencia de su huella incierta como contigüidad no acabada de ese cuerpo. Su existencia viva dota de vida a la obra (Figura 4).

Años más tarde, el proceso de violencia institucional, política, económica, social y cultural que ha llevado adelante la dictadura cívico-militar argentina ha sido de tal magnitud, que sus consecuencias han marcado con fuerza la producción visual de buena parte de artistas y colectivos de arte. El discurso autoritario y disciplinador ha impactado en el cuerpo social e individual, Sus derivaciones resultan ineludibles al momento de comprender el panorama artístico y cultural del país y de la región, especialmente en la década de los '80.

Al cuerpo desaparecido, sustraído, negado y censurado, se suman corporalidades obstruidas, imposibilitadas, impuestas, ocultas y/o simuladas que intentan re-conocerse y re-encontrarse. En este contexto, es posible indagar cómo sus representaciones en el campo del arte se reconfiguran e intentan, por un lado, devolverles a los cuerpos la vida negada, y por otro, reconstruir las subjetividades violentadas. Es en torno a este apremio vital donde la producción artística de Alberto Greco, cobra especial importancia como referencia necesaria en la poética de algunos artistas visuales argentinos.

3. Recuperar el cuerpo, recuperar el espacio

A la urgencia por la recuperación de los cuerpos, se suma la del restablecimiento del espacio público como ámbito de encuentro con el otro, de participación activa y de intervención artística.

El 21 de setiembre de 1983, en el marco de la III Marcha de la Resistencia, una acción artística colectiva sin precedentes irrumpe en las calles: *El Siluetazo*. La iniciativa de los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel logra concretarse en virtud del aporte de los organismos de derechos humanos, de *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo* y militantes políticos.

La realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en los primeros años de la década del '80. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de una ausencia”, la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar. (Longoni Bruzzoni, 2008)

De la convocatoria participan, mayoritariamente, personas no vinculadas al universo del arte. De este modo, el trabajo colectivo conlleva la socialización de los medios de producción artística, reconfigura el rol del espectador y lo convierte en productor activo ampliando los modos de circulación e interpretación de la acción artística (Figura 5).

La propuesta se vio superada por la cantidad de gente que participó poniendo su cuerpo para que el dibujo del contorno sobre el papel conformara una silueta. La silueta se convierte de este modo en la huella de dos cuerpos ausentes, el de quien prestó su cuerpo para delinearla y — por transferencia — el cuerpo de un desaparecido, reconstruyendo así “los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad” (Amigo, 2008).

Algunas siluetas apenas bosquejadas, otras pintadas con rodillos, pinceles o fibrones. Cada contorno corporal es uno y todos los desaparecidos. Es una y múltiple huella-presencia de otro cuerpo ausente-desaparecido. Miles de siluetas únicas y similares a la vez, se erigieron sobre columnas, árboles y paredes. Vida y arte nuevamente unidos. En este caso, a través de una acción multitudinaria, colectiva y militante.

Desde otra perspectiva, podemos pensar que parte de la poética del artista argentino Ernesto Deira en torno al hombre y su representación se corresponde con las inquietudes existenciales de Greco.

Deira fue uno de los artistas argentinos que, con mayor compromiso y pasión, dedicó parte de su producción artística al cuerpo de un hombre que busca, incan-

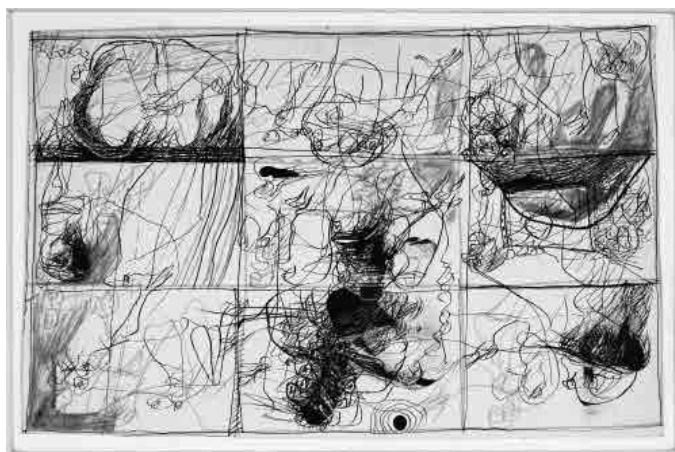


Figura 4 · Alberto Greco. Encarnación Heredia mujer sufriende, Incorporación de personajes vivos en tela, Madrid, 1964. Fuente: <http://www.hipotecarioarte.com/wp-content/uploads/2015/04/Tomo-III.pdf>

Figura 5 · *El Siluetazo*, Buenos Aires, 1983. Fuente: <https://poneoneloff.files.wordpress.com/2010/07/imagen-siluetazo-1.jpg>

Figura 6 · Ernesto Deira, Boceto para 9 variaciones para un bastidor bien tensado, políptico, 1965. Fuente: http://intranet.malba.org.ar/www/coleccion_artista.php?idartista=55

sablemente, desbordar su alienación social y romper con el espacio que lo encierra.

Son cuerpos asimétricos, siluetas incompletas o fragmentadas, en proceso de transformación. Frecuentemente, sus contornos de líneas gestuales, casi primitivas, limitan con dificultad formas que pugnan por abrirse al espacio (Figura 6).

Las siluetas de la artista cubana-norteamericana Ana Mendieta incluidas en sus acciones en la naturaleza, se configuran como formas de recomponer sus vínculos con la vida y el universo a través del arte. Sus acciones artísticas se desarrollaron en espacios precarios, íntimos, territorios donde la silueta de su cuerpo pudiera establecer un hábitat donde reconocerse e identificarse. Poco después, utiliza barro, flores, tinta o arena para dibujar el contorno de su cuerpo. El carácter efímero que le confieren estos materiales a la obra, preanuncian su destino provisional. Silueta-huella que sobrevive y se reinscribe en las huellas indiciales de los registros fotográficos.

Conclusión

Este breve recorrido permitió reflexionar acerca de ausencias, presencias, cuerpos y construcción de identidades a través del programa operativo de Alberto Greco y de una selección de artistas cuyas obras tienen puntos de contacto con su poética. En su empeño por unir el arte a la vida, Greco produce desplazamientos del objeto artístico hacia la vida cotidiana y sus personas, soslayando, asimismo, los espacios consagrados de exposición y circulación. A través de las “incorporaciones de personajes a la tela” pareciera retomar lo que afirmaba Johann Caspar Lavater en sus “Fragmentos fisionómicos” (1776): “la silueta puede ser la imagen más verdadera y más fiel que puede darse de un hombre.”

Referências

- Amigo, R. (2008) “Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos.” In Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo A. *El Siluetazo*. 1a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arfuch, L. (2002) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires. Trama-Prometeo Libros.
- Gache, B. (2009) *Conceptualismo: Migraciones de sentido y desterritorializaciones del lenguaje, el caso del conceptualismo argentino 1966-1976*. [en línea] Disponible en <http://belongache.net>
- Giunta, A. (2011) *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. 1a Ed. Buenos Aires. Siglo Veintiuno.
- Lauria, Adriana (2015) “Greco, el inventor del arte argentino contemporáneo” In *Besos brujos: Homenaje a Alberto Greco*. Catálogo. Buenos Aires: Fundación Jorge F. Klemm.
- Longoni, A. y Davis, F. (2013). “Cuidado con la pintura”, In *Doscientos años de pintura argentina*, volumen III. Buenos Aires: Banco Hipotecario.
- Longoni A. y Bruzzone G. (Ed.). (2008) *El Siluetazo*. 1a ed. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.
- Piña, C. (2007) “Formas de morir: de Alberto Greco a Alejandra Pizarnik.” *Revista Arrabal* Nro. 5. Lleida, España.

José Miguel Pereñíguez: la representación del ánima a través del dibujo

*José Miguel Pereñíguez: representing the soul
through the drawing*

CARLOS ROJAS REDONDO* Y PACO LARA-BARRANCO**

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

*España, pintor. Licenciado en Bellas Artes. Máster Universitario en Arte Idea y Producción.

AFILIAÇÃO: Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Laraña, 3; 41003 Sevilla, España.
E-mail: carlos_20_basket@hotmail.com

**España, Pintor y profesor Titular de la Universidad de Sevilla. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. C/ Laraña, 3; 41003 Sevilla, España.
E-mail: paco_lara@us.es

Resumen: Esta comunicación analiza dos aspectos fundamentales de la obra del pintor José Miguel Pereñíguez: uno, la interpretación del hecho ontológico como búsqueda de resquicios vitales; dos, el dibujo como tema, documento y disciplina, que subraya el instante, entendido como centro neurálgico del cambio, que pone en duda el modo de percibir lo representado.

Palabras clave: Ánima / instante / tiempo / proceso / enigma.

Abstract: *This paper analyzes two main aspects of the painter José Miguel Pereñíguez: the first one, the interpretation of the ontological fact as finding of vital loopholes; the second one, drawing as theme, document and discipline, that emphasizes the instant, understood as a hub of change, which calls into question the way of perceiving the represented.*

Keywords: Spirit / instant / time / process / enigma.

Introducción

Nuestra comunicación analiza dos aspectos fundamentales del artista José Miguel Pereñíguez (Sevilla, 1977), aplicados a las series, *La obra en negro* (2007), *Presencia de ánimo* (2009) y *La escena y el solar* (2011). Uno, la interpretación del hecho ontológico como búsqueda de resquicios vitales, donde la fugacidad del tiempo se convierte en rasgo definitorio de lo representado; dos, el dibujo como documento y disciplina, referencia de procesos narrativo-expresivos, unido a su factor propiamente transitorio.

En un mundo donde el ser humano está abocado al cambio permanente (Bauman, 2000, Baudrillard, 2009), los acontecimientos nacionales e internacionales condicionan su devenir y le inducen a no caer en el aislamiento por el abismo tan abrumador al que estaría destinado, hace que buscar en los adentros de nuestra civilización para recuperar qué fue de nosotros y cómo hemos evolucionado puede darnos ciertas pautas de actuación. Es ahí donde Pereñíguez busca inspiración a través del dibujo, y nos enfrenta a una quietud que desemboca en un movimiento irremediamente desvanecido, dilucidando las capacidades del ser y su condición animista.

Esta condición del ‘ánima’ es parte primordial de un proceso que se proyecta hacia la divergencia entre el ser y no ser. Surge en la dicotomía de saber si movimiento y quietud pueden solaparse o por el contrario son entes opuestos. El cambio se alza como protagonista elevando al ‘instante’ a una categoría superior siendo el máximo referente y la esencia misma de todo y nada. El filósofo Vladimir Jankélévitch define el instante como “el punto vertiginoso donde el tiempo y el espacio coinciden, donde cualidad y cantidad aparecen una en la otra, donde la forma y la materia se hacen uno, donde la relación misma se recoge hasta ser un absoluto” (Jankélévitch, 2011: 209). La epistemología del ‘instante’ puede acercarnos la posibilidad de conocer lo que en él se manifiesta, a modo de un intraconocimiento o metacognición. Sujeto y objeto se identifican en el instante, abriéndonos la identidad entre ambos al misterio y provocando, su duración y persistencia, una confusión total (Trejos, 2000: 90). Quizás en este punto se encuentre la intencionalidad del artista sevillano. Para Susana Trejos, profesora de la Universidad de Costa Rica:

El conocimiento del instante, como el conocimiento del misterio que logramos alcanzar dentro del instante, se llama intuición. [...] Sólo la intuición percibe el instante, y por eso sólo ella percibe el cambio, ya que el cambio sólo se da en el instante. El instante es a la vez la materia y la cronología de la intuición (Trejos, 2000: 93).

Este surgir de la intuición muestra que: "La intuición del ser en el instante es una semi-gnosis, que solo permite entrever un 'casi nada', es una especie de intermediario, un híbrido de ser y de no ser, una paradoja que solo da lugar a pensamientos bastardos" (Trejos, 2000: 90). A partir de esta concepción del instante y del cambio, el filósofo Jean Wahl arguye "la idea de movimiento, que implica a su vez la divisibilidad del tiempo y la divisibilidad de la materia" (Wahl, 2011: 120). Wahl cita a Descartes cuando sostenía "el movimiento no puede hacerse en el instante" (Wahl, 2011: 127), y "no hay nada en ningún lugar que no cambie" (Descartes, 1989: 59), coincidiendo con lo que Heráclito señaló en el s. VI a. C.: "Todas las cosas se mueven y nada está quieto" (Kirk, Raven & Schofield, 2008: 247). De aquí que "pasar de la inmovilidad al movimiento o viceversa solo es posible en un momento fuera del tiempo, ya que no hay un tiempo en el que un mismo ser no pueda estar ni en movimiento ni en reposo, lo cual hace que ni siquiera pueda cambiar sin cambio" (Trejos, 2000: 90). Como epítome y en palabras de Jankélévitch el instante es lo que: "Trasciende la fatalidad de la opción y de la disyunción; el instante es la absurdidad acabada y el ilogismo devenido evento real [...] Es su naturaleza anfibológica lo que hace de él una existencia inexistente y una inaprensible efectividad" (Jankélévitch, 2011: 160).

Lo indicado es un contexto previo sobre el que sustentamos nuestro primer apartado, *El ánimo: la fugacidad ontológica*, centrado en *qué* surge de lo representado a partir del 'instante' captado y su posible devenir; el segundo, *El dibujo: procesos y contextos*, aborda *cómo* está emprendido lo que acontece en la obra y de *dónde* proviene dicha interpretación. Nuestra metodología, tratándose de un texto crítico, ha sido de carácter analítico-comparativo.

1. El ánimo: la fugacidad ontológica

El término "ánimo" lo entendemos como el ser o entidad inmaterial que dota de movimiento propio tanto a los seres vivos como a los objetos. En la cita siguiente, Pereñíguez plantea uno de los fundamentos de *La obra en negro*:

Empecé a sospechar lo que todo el mundo sabe: que se pueden mostrar las consecuencias de un hecho, o se pueden representar las cosas dispuestas como si algo fuese a suceder, pero en una imagen parada, incluso el gesto más violento corre el riesgo de ser confundido con la fijeza de una pose. (Pereñíguez, 2007: 1)

Presenciamos el interés por el proceso. Se hace un énfasis en la idea de cambio de estado donde los objetos dejan de ser aquello que eran, para convertirse en lo que realmente son. El dibujo captura la escena en una inmovilidad aparentemente definitiva. Este suceso crea un instante cargado de ambigüedad y enig-

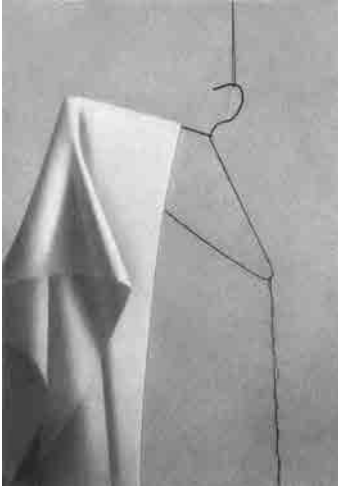


Figura 1 · José Miguel Pereñíguez, *Sin título 5*, 2006. Carbón y lápiz conté sobre cartón. 75 x 52,5 cm. Fuente: Galería Birimbao, Sevilla.

Figura 2 · José Miguel Pereñíguez, *Sin título 3*, 2006. Carbón y lápiz conté sobre cartón. 75 x 52,5 cm. Fuente: Galería Birimbao, Sevilla.

Figura 3 · José Miguel Pereñíguez, *Friso (Schiller) Parte 1*, 2008. Carbón y lápiz conté sobre cartón. 75 x 52,5 cm. Fuente: Galería Rafael Ortíz, Sevilla.

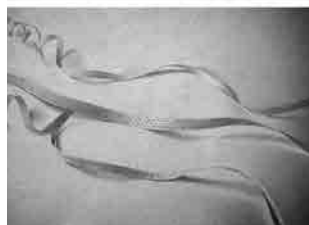
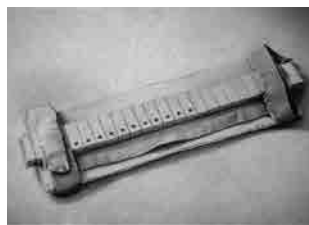


Figura 4 · José Miguel Pereñíguez, *Friso (Schiller) Parte 10*, 2008. Carbón y lápiz conté sobre cartón. 75 x 52,5 cm. Fuente: Galería Rafael Ortíz, Sevilla.

Figura 5 · José Miguel Pereñíguez, *Vida Cultural*, 2008-2009. Carbón y lápiz conté sobre cartón. 150 x 210 cm. Fuentes: Galería Rafael Ortíz, Sevilla.

Figura 6 · José Miguel Pereñíguez, *Estilo e idea — método de los 12 sonidos*, 2008. Carbón y lápiz conté sobre cartón. 133 x 92 cm. Fuentes: Galería Rafael Ortíz, Sevilla.

ma que produce en el espectador interpretaciones diversas (Figura 1 y Figura 2).

Este hecho de ‘continuidad’ es un factor determinante en la serie *Presencia de ánimo*. El encuentro casual y la lectura de una noticia de prensa, donde se revela que los restos hallados en la tumba del poeta Friedrich Schiller no eran los originales, llevan a Pereñíguez a producir una secuencia lineal, de diez dibujos que conducen a la representación de relatos, entrecruzados. “Los papeles de Pereñíguez están ahí y sugieren una historia [...] el atractivo inicial del dibujo se transfiere poco a poco al interés de las ideas que lo animan” (Díaz Urmeneta, 2009). Desde la frialdad y seriedad de una escultura hasta el ejemplo más vital y contradictorio de unos ramajes desprovistos de energía (Figura 3 y Figura 4), el autor narra al respecto: “Había en esa historia de los huesos un potencial que me interesaba. [...] Hallo en la cuestión un tanto idealizada del poeta romántico, un medio para investigar cómo se representa el retrato” (Ortiz, 2009).

La serie constituye una búsqueda de resquicios vitales. Con *Vida cultural* (2008-2009) (Figura 5), nos retrotrae al campo de concentración donde Olivier Messiaen estrena, el 15 de enero de 1941, *El cuarteto para el fin de los tiempos*. Siendo la reja metáfora del encarcelamiento, no se invita al receptor “a ver el dibujo ni a recordar la obra de Messiaen sino a pensar en una música cautiva” (Díaz Urmeneta, 2009). También se invoca al “Método de composición de doce sonidos” (1923) de Arnold Schoenberg, con *Estilo e idea — método de los 12 sonidos* (2008) (Figura 6), que buscaba reflejar la emoción inenarrable de la intrasensorialidad como expresa el crítico musical Alex Ross: “[...] el camino que emprendió [Schoenberg] no era intelectual. Era emocional. Una emoción diferente. No tenía que ver con la alegría ni la efusión romántica, sino con la rabia, la violencia, el dolor profundo. Y con esos sonidos que fluyen, aquí y allá, como colores en un óleo” (Jorge, 2010).

El artista persigue lo emblemático y lo enigmático a través de iconos culturales cargados de significación. De aquí, surge la serie *La escena y el solar* donde aborda la fundación de la ciudad de Roma, con la referencia a la poesía de Alceo de Mitilene y al libro de Joséph Rykwert *La idea de ciudad: Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el Mundo Antiguo* (2002). Como en la serie anterior, el dibujo es el elemento central de un elaborado proceso. *Mundus* (Figura 7 y Figura 8) toma como elemento central el pozo, lugar de ofrendas para asegurar la protección de los dioses. A modo de ritual de representación conforma toda una escenografía que, mediante elipsis y estilizaciones, recrea lugares — casa, plano, escenario, según los casos. Pereñíguez argumenta:

Todos estos lugares están marcados por su condición equívoca: aquellas ideas, valores o significados que en su día les dieron forma se han esfumado, no dejando más que un cuerpo vacío. [...] La escena y el solar aparecen así como entidades análogas donde todo está por hacer, por suceder, ya sea en el plano de la representación o en el de realidad. Dos planos que en estos dibujos juegan a confundirse permanentemente. (Pereñíguez, 2011)

Así, el dibujo nos ofrece la configuración animista del objeto a través del ser, ya sea en su concepción inicial, en el instante mutable o en su hipotético desenlace.

2. El dibujo: procesos y contextos

Pereñíguez busca en lo más hondo de los resquicios del alma humana. La reflexión prudente, comedida, moderada, en la que se introduce el artista, sobre el hábito de trabajo en su taller o sus referentes culturales es la que nos representa en sus dibujos. Por medio de composiciones y modelos reales (maquetas), contruidos o encontrados, intenta exponernos confidencias y extrañezas como facultades propias de los objetos y de sus relaciones. A través de estos modelos trata de asumir lo fundamental de determinados sucesos de la cultura para enmarcarlos como realidades visuales y materiales, escogidos de textos literarios, retóricos o documentales. Este proceso se ve reflejado en parte en el resultado donde el dibujo, conjuntamente con los referentes utilizados que el espectador vislumbra, provoca incertidumbre al no desvelar el enigma que genera ni su independencia. El producto final es cuidado y pulcro donde en ocasiones se dibuja con palabras sin la necesidad de materiales por ese valor testimonial que hemos mencionado. El enigma que nos plantea se deriva de la memoria, de querer olvidar la muerte del ser como ente, y donde pequeñas piezas, construcciones que nos acercan o nos separan del abismo, nos revelan el mundo, el espacio que habitamos.

Pereñíguez utiliza el dibujo como testimonio de una realidad creada, y señala al respecto:

Antes la ilusión radicaba en el propio dibujo como forma de representación, como algo que tú puedes alterar a voluntad y en el que puedes hacer que algo que es duro parezca blando. Pero tenía mucho interés en reconstruir las cosas primero, y que el dibujo se presentara como un documento de lo que ha sucedido en el estudio. (Ortiz, 2009)

De hecho, el dibujo se presenta como la última fase de ese íntimo y personal proceso creativo que realiza el artista y que define como: "Mis dibujos persisten en el engaño, en la escenificación. Porque el dibujo, a la vez que muestra el proceso de las maquetas y modelos lo vela, lo deja en una especie de limbo" (Ramos, 2011).

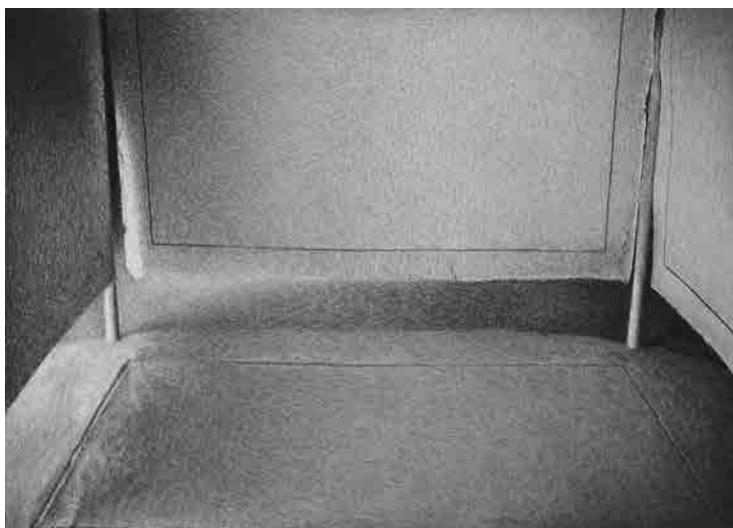


Figura 7 · José Miguel Pereñíguez, *Mundus III/1*, 2010. Tiza, carbón y lápiz conté sobre cartón. 60 x 85 cm. Fuentes: Galería Rafael Ortíz, Sevilla.

Figura 8 · José Miguel Pereñíguez, *Mundus II, 3*, 2010. Tiza, carbón y lápiz conté sobre cartón. 75 x 105 cm. Fuentes: Galería Rafael Ortíz, Sevilla.

Este instruido y erudito ejercicio de recuperación y recreación de sucesos y signos de la cultura occidental que se muestra en las imágenes, regenera, reconstruye y evoca lo que es la realidad y no una interpretación. Son espacios en los que impera el silencio, el suspense, el enigma. Juan Francisco Rueda, comisario y crítico de arte, expone algunas sensaciones que se producen ante las obras:

La posible narración contenida en sus imágenes cede ante el relato de la génesis, consideración y estatus de la imagen –esto hace de ellas, por paradójico que parezca, heréticas. No se dan, quedan como enigmas pero nos atrapan porque no percibimos vacío sino algo suspendido y latente y que no se termina de averiguar, irresoluble a veces, pero que nos retiene. Tal vez sea eso, la infabilidad (la imposibilidad de decir lo que no se puede explicar), algo consustancial a la obra de arte y por eso Pereñíguez haga por perpetuar esa condición en sus obras (Rueda, 2012).

Para el artista “Inevitablemente, el ánimo que habita el corazón de esta floresta es la del propio dibujo entendido como disciplina, como tema: genio del lugar originario donde las imágenes suceden” (Pereñíguez, 2012).

Conclusiones

Nuestras conclusiones destacan como constante los necesarios referentes históricos y culturales –para iniciar un proyecto– y subrayan que el valor de la serie no reside en el acabado del dibujo sino en las relaciones narrativas que emanan del conjunto. La aportación al dibujo, por parte de Pereñíguez, reside en su modo de construirlo, mediante una amalgama combinatoria entre agudezas visuales y procedimentales, cobijadas bajo la inapreciable síntesis que propone el artista: un mundo en continua transición, donde el instante se convierte en el centro neurálgico del cambio, que pone en duda la manera de mostrar y el modo que tenemos de percibir. El reto para el espectador consiste en establecer conexiones que animen a desvelar lo que se localiza entre lo inmutable y lo que está a punto de suceder, porque el dibujo en sí mismo no es algo definitivo.

Referências

- Baudrillard, Jean (2009) *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI. ISBN: 978-84-323-1376-9
- Bauman, Zygmunt (2000) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Polity Press. ISBN: 950-557-513-0
- Descartes, René (1989) *El mundo. Tratado de la luz*. Barcelona: Anthropos. ISBN: 978-84-765-8189-6
- Díaz Urmeneta, Juan Bosco (2009) "Las ideas que animan el dibujo". [Consult. 2015-11-06]. Disponible en URL: http://elpais.com/diario/2009/02/21/babelia/1235174774_850215.html
- Jankélévitch, Vladimir (2011) *Philosophie première: introduction à une philosophie du presque*. Paris: Presses universitaires de France. ISBN: 978-2-13-058642-5
- Jorge, H. (2010) *La música atonal de Schoenberg*. [Consult. 2012-09-27]. Disponible en URL: <http://hjordge.wordpress.com/2010/01/04/la-musica-atonal-de-arnold-schoenberg/>
- Kirk, Geoffrey S., Raven, John Earle & Schofield, Michael (2008) *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Madrid: Gredos. ISBN: 978-84-249-3567-2
- Ortiz, Braulio (2009) *Pereñiguez: del arte como transmisor de valores*. [Consult. 2012-09-27]. Disponible en URL: <http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/327728/pereniguez/arte/como/transmisor/valores.html>
- Pereñiguez, José Miguel (2007) "Obra en negro" en *La obra en negro*. Catálogo de exposición. Sevilla: Edita Galería Birimbao.
- Pereñiguez, José Miguel (2011). *La escena y el solar*. [Consult. 2015-11-13]. Disponible en URL: http://www.galeriarafaelortiz.com/artistas/j_m_pereniguez/2011/prensa.htm
- Pereñiguez, José Miguel (2012) *Observatorio figuración postconceptual*. En *La floresta* [Consult. 2012-09-27]. Web Observatorio Figuración Postconceptual. Disponible en URL: <http://figuracionpostconceptual.wordpress.com>
- Ramos, Charo (2011) *Mis dibujos persisten en el engaño*. [Consult. 2015-11-27]. Disponible en URL: <http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1014034/mis/dibujos/persisten/engano.html>
- Rueda, Juan Francisco (2012) *De la imagen (re) construida*. [Consult. 2015-12-01]. Disponible en URL: <http://www.malahoy.es/article/ocio/1183033/la/imagen/reconstruida.html>
- Trejos, Susana (2000) "El instante y la intuición en la filosofía de Vladimir Jankélévitch". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. ISSN: 0034-8252. Vol. XXXVIII (94): 89-95. [Consult. 2015-12-01]. Disponible en <URL: <http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXXVIII/No.%2094/EI%20instante%20y%20la%20intuici%C3%ADn%20en%20la%20filosof%C3%ADa%20de%20Vladimir%20Jankel%C3%A9vitch.pdf>
- Wahl, Jean (2011) "Sobre el papel de la idea del instante en la filosofía de Descartes". *Estudios de Filosofía*. e-ISSN: 2409-1596. Vol. 9: 95-142. [Consult. 2015-12-01]. Disponible en URL: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/2106/2039>

El universo fantasmagórico en la obra de Pekka Jylhä (1955-)

*The phantasmagoric university in the work
of Pekka Jylhä (1955-)*

VISITACIÓN ORTEGA CENTELLA*

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

*España, artista plástica. Máster Universitario en Producción e Investigación en arte, FBAUGR. Licenciada en Bellas Artes, FBAUGR.

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

Resumen: Nos adentramos en el universo de las fábulas mitológicas de la cultura popular de occidente, donde toman protagonismo el reino animal, ya sea por la presencia del gato negro, del chivo o aquellos otros que tienen relación, bien por el hábitat nocturno o su pelaje o plumaje negro, para presentar a través de nuestro artículo la obra del artista finlandés Pekka Jylhä. El interés generado atiende a los contenidos fenomenológicos vinculados con la oscuridad y su concepción a través del arte contemporáneo, donde a su vez, subyacen concepciones sobre la dualidad de las cuestiones existencialistas que el hombre se ha plantado desde el principio de los tiempos.

Palabras chave: Pekka Jylhä / oscuridad / chivo / fenomenología / arte contemporáneo.

Abstract: *We enter in the universe of mythological fables of western popular culture, which has taken leadership the animal kingdom, either by the presence from the black cat, the goat or those that are related, for the overnight habitat or their black's fur or feathers, to present through our article the work of Finnish artist Pekka Jylhä. The interest generated serving the phenomenological contents linked with darkness and his conception through contemporary art, which in turn, underlying ideas about the duality of the existential issues that man has been planted since the beginning of time..*
Keywords: *Pekka Jylhä / dark / goat / phenomenology / contemporary art.*

Introducción

La configuración conceptual de la fenomenología de la oscuridad, entre otras atenciones, se basa en las misteriosas leyendas históricas y fábulas, que a su vez, están cargadas de simbolismos que el hombre ha extrapolado a la cotidianidad para dar respuesta a sus preocupaciones más inmediatas sobre la existencia en el mundo.

A través de las creencias sobrenaturales y las distintas percepciones que han trascendido a lo largo de la historia sobre la concepción de los lugares relacionados con la oscuridad, así como de los animales de color negro, bien por su plumaje o por estar relacionados con el hábitat nocturno, se ha configurado una lectura, que desde una percepción artística-visual podemos definir como peyorativa en cuanto a su relación con otros elementos.

Y es desde esta visión de la oscuridad para con el hombre que se presenta nuestro artículo, donde en primer lugar realizamos una aproximación conceptual y simbólica sobre las configuraciones de las que se nutre la obra de Pekka Jylhä, para comprender y poder (re)pensar el universo fantasmagórico que engloba sus piezas. De la misma forma, las inquietudes con conexiones existencialistas proyectadas hacia el contexto cotidiano y contemporáneo de la sociedad, será objeto de análisis en cuanto a su vinculación con el arte y las propuestas de pensamiento que del mismo se deriva. Para ello, realizaremos un recorrido por tres de sus obras, que desde nuestra percepción, (re)presentan, tanto en su morfología conceptual como en la fisicidad de la pieza, las formas de ver y entender el mundo, la vida y la muerte.

1. Universo fantasmagórico

La necesidad de categorizar y de establecer unos límites para identificar un acontecimiento que desde un punto de vista racional no se sustenta, el hombre ha recurrido tanto a los mitos como a las leyendas, siempre en base a sus creencias, siendo la religión cristiana en occidente la doctrina predominante, para dar explicación a estos fenómenos, que a priori eran vinculados con la magia y con el misterio.

Podemos afirmar que la *mitología popular*, sobre todo la que nace de la tradición folclórica, también se nutre de seres procedentes de antiguas tradiciones paganas que hunden las raíces de su nacimiento en las religiones que se extinguieron con el paso del tiempo, pero que sin embargo dejaron un rastro de su existencia a través de individuos legendarios que conservaron muchos de los atributos de los antiguos dioses, permaneciendo así en la memoria colectiva (Martín Sánchez, 2002: 99). El carácter existencialista de las posibles

respuestas que se proponían dar a los hechos acontecidos convivía con el misterio, y porque no, con la superstición, que otorgaban al mito la capacidad de despertar los miedos ancestrales del hombre. No obstante, si nos situamos en el plano racional, el miedo derivado de lo sobrenatural, como pueden ser los seres fantásticos procedentes de leyendas o bien con raíces religiosas, puede ser justificado por la existencia del miedo a la muerte, y el miedo a ser devorados por aquellos depredadores que se encontraban al acecho en las oscuras e intensas noches de invierno en los bosques. Es así como la mitología se torna real, dando lugar a la creencia del hombre-lobo, así como de las brujas y los aquelarres, entre otros.

Es una palabra derivada del vasco: Aker-Larren-Larrea que significa: Macho Cabrío. Era una reunión a media noche llamada también SABBAT y en donde seguidores de Satanás, lo adoraban con rituales, orgías sexuales, canibalismo y otras aberraciones, también llamada Abaceas o Abacias, Nictelias, Bacanal y entre las antiguos atenienses Antesterias (Garibay, 2005: 35).

Desde la antropología estos ritos o prácticas han sido catalogados como reminiscencias procedentes de ritos paganos, como por ejemplo el de culto céltico. Conformaban las prácticas llevadas a cabo en el campo, a las afueras de las ciudades cuando caía la noche, por las brujas y brujos, quienes utilizaban sustancias químicas, ungüentos vaginales o rectales así como sapos o setas para conseguir el éxtasis a la vez que veneraban al macho cabrío negro que les proporcionaría la riqueza y los poderes sobrenaturales deseados.

El aquelarre, el misterioso ritual de las brujas, alcanzó su máxima consolidación en el imaginario popular entre los siglos XIV y XV, absorbiendo expresiones culturales y religiosas muy diversas, y llegando a constituir uno de los fenómenos más emblemáticos de la brujería. (...) de la estructura del aquelarre no fueron ajenas las influencias de creencias populares, supersticiones, tradiciones y antiguas formas religiosas (por ejemplo las Bacanales), interpretadas por los inquisidores como expresiones del culto al diablo. (Centeni, 2012: 54)

Estas manifestaciones de carácter culto que tenían lugar a partir del ocaso, han contribuido al enriquecimiento negativista de la fenomenología de la oscuridad, siendo a ésta asociada a las diferentes creencias, o mitos, que de ellas se han derivado. A ello se añade todas aquellas configuraciones proyectadas desde tiempos primitivos de los miedos ancestrales que la humanidad ha mantenido a lo largo de su existencia. Se manifiesta mitológicamente la idea mística o simbólica de la conjunción del principio masculino de la vida, representado por



Figura 1 · Pekka Jyhlä, El chivo expiatorio, 2005. Instalación realizada con cabra disecada, tela y bomba de aire. Exposición Arctic Hysteria en el DA2 de Salamanca, 2010. Fotografía extraída del catálogo: <http://es.scribd.com/doc/29161843/ArcticHysteria-catalogo>



Figura 2 · Pekka Jylhä, *Me gustaría entender*, 2000-2001. Instalación realizada con liebre desecada y metal. Exposición Arctic Hysteria en el DA2 de Salamanca, 2010. Fotografía extraída del catálogo: <http://es.scribd.com/doc/29161843/ArcticHysteria-catalogo>

Figura 3 · Pekka Jylhä, *No es demasiado tarde*, 2009. Instalación realizada con liebres desecadas y luz cenital. Exposición Arctic Hysteria en el DA2 de Salamanca, 2010. Fotografía extraída del catálogo: <http://es.scribd.com/doc/29161843/ArcticHysteria-catalogo>

el macho cabrío, con el principio femenino, representado por las brujas (Ortiz-Osés, 2007: 40). No es de extrañar que el culto a las divinidades de ultratumba tenga lugar durante la noche, ya que las principales descienden de ella, como ocurre también en la práctica de la hechicería (Cuadrado, 2008: 113).

Como consecuencias más inmediatas del contexto donde predomina la oscuridad, o aparecen elementos que relacionan el hábitat nocturno con la propia fisiología del color negro, así como su simbología, se podría decir que se presenta en primer lugar lo tétrico y lo fantasmagórico. Nos referimos concretamente a la situación en la que se encuentra el espectador cuando contempla la pieza artística y a las primeras impresiones que de la acción se perciben.

La riqueza de la cultura popular ha legado la historia que de las fábulas han trascendido sobre la relación existente entre el chivo y la demonología, siendo éste considerado la personificación del diablo y a su vez catalogado como animal análogo a los procesos fenomenológicos de la oscuridad.

Resabio no casual de ello parece encontrarse en el demonio medieval cristiano, dotado de una pata y cuernos caprinos; lógicamente, los servidores diabólicos, brujos y brujas, montan en machos cabríos. Igualmente comprensible, desde esta perspectiva, resulta el sacrificio del chivo expiatorio, sobre el que se descargan todos los pecados y crímenes del pueblo, para purificarse de ellos mediante la inmolación del emisario, que en esta concepción se torna en la antítesis del cordero: animal impuro y demoniaco, debe ser degollado y asperjar con su sangre el templo profanado con inmundicias (Folch, 2000: 142).

Las interconexiones que se establecen entre los distintos elementos que utiliza Jylhä para construir sus piezas, se ven contaminadas por aquellas otras provenientes de la memoria del colectivo popular cargada de simbolismos y relacionadas con el culto y el misterio. Es decir, a través del uso de la taxidermia da vida al cuerpo inerte de un chivo, o de una liebre, que ya tiene en su origen connotaciones intrínsecas, probablemente relacionadas con creencias en la existencia tras la vida terrenal y la llegada de la muerte. El universo de las obras se construye por lo tanto mediante cuestiones dualísticas existenciales, desde una visión antropológica y filosófica, con un pensamiento “oscurantista”, en el sentido ontológico del concepto.

1.1 *El chivo expiatorio, 2005*

Sumergirnos en la obra de Jylhä, como simple espectador que contempla una pieza de arte, conlleva la necesidad de plantearse cuál es el lugar que ocupamos para reflexionar sobre aquellas cuestiones que desde la simbología de los elementos presentados se proyectan. Si bien, el análisis visual a priori, se correspondería con aquellos planteamientos sobre la naturaleza y el reino animal.

La presencia del animal disecado nos advierte que en primera instancia estuvo dotado de vida, por lo tanto de realidad, y si nos detenemos en un análisis más profundo descubriremos el misterio que se esconde tras la representación de esa vitalidad que no está tan alejado de la muerte.

En la pieza titulada *Chivo expiatorio, 2005* (Figura 1), presentada en MoMA PS1 de Nueva York en 2008, propone al espectador sumergirse en un universo tétrico y fantasmagórico mediante la presencia de la imagen escultórica del chivo, añadiendo una mayor significación a la escena, además de provocar una cierta incertidumbre en cuanto a la "realidad" presentada. Es a través del animal exhibido simulando una vida real que tuvo lugar pero que se ha extinguido con la llegada de la muerte, que crea la dicotomía que invita a reflexionar y dialogar sobre la dualidad existencial, quizás como complementos indisociables para entender aquellos fenómenos que preocupan a la humanidad. Por lo tanto, la muerte, la encontramos en la pieza con un carácter positivista, o como una prolongación de la vida, a través de la práctica taxidermista que el artista utiliza. Impulsa al espectador a (re)pensar la vida para con la muerte, y viceversa, y en las conexiones que están intrínsecamente relacionadas con la naturaleza. La configuración formal de la propia pieza, teniendo en cuenta la estrategia de posición de los focos lumínicos que proyectan nuevas zonas de umbra y penumbra, genera nuevos espacios, nuevos territorios, y nuevos lugares de encuentro de convivencia dualística. La presencia del volumétrico objeto flotante de color negro, como si de un globo terráqueo se tratara, podría relacionarse con el peso de la historia, con el peso de la tradición arraigada que nos condiciona en la forma de ver y entender el mundo.

1.2 *Me gustaría entender, 2000-2001*

En la misma línea de carácter oscurantista, en esta ocasión, condicionada por el título, *Me gustaría entender, 2000-2001* (Figura 2) estaría relacionada con el conocimiento, o en su defecto con la falta del mismo.

A lo largo de la historia, una de las acciones que se ha llevado a cabo con la principal intención de acabar con la historicidad y el pensamiento, ha sido la quema de libros como plan de aniquilación y destrucción del conocimiento,

desestimando el principio del concepto de “durée” que H. Bergson (1972) desarrollara. Desde la reflexión: “la vida ha de entenderse mediante la duración” (Vidal, 1998: 68), para mantener la memoria ontológica y no alcanzar el desconocimiento a través de un planteamiento destructivo que no contempla el porvenir, como una oscuridad que apela a la destrucción como arma y al vacío como complemento, como se puede observar en esta pieza.

Conformada por una liebre disecada de color blanco, como complemento antagónico del color negro, situada ante un objeto de forma circular, en este caso de color negro, como símbolo de la infinitud y la profundidad de la filosofía que se presenta, reflexiona sobre el misterio existencial de la vida. De nuevo, el entendimiento y el conocimiento de la ontología de la existencia del universo se exhiben a través de un animal, la liebre, y a través de la representación cromática, o en este caso acromática del blanco y el negro, la dualística luz/oscuridad; animal/hombre; blanco/negro, generando cuestiones por qué no, relacionadas con el fundamentalismo cultural (Stolke, 1994).

1.3 No es demasiado tarde, 2009

Más allá del sugerente título que da nombre a la siguiente obra, donde Jylhä nos atenta de una posible racionalización de los elementos que se presentan, es mediante la geometría predominante de las figuras la que da lugar a interpretaciones que pueden ir más allá de las teorías existencialistas que hasta ahora hemos mencionado. Sin embargo la presencia de la muerte de nuevo se hace eco de la simbología en la disposición de las liebres disecadas donde la unión de sus extremidades delanteras, haciendo alusión a una postura anatómicamente humanizada, se suman para constituir un círculo que es iluminado cenitalmente en un espacio donde predomina la penumbra (Figura 3).

Más allá de su concepción físico-científica, la luz es la herramienta mediante la cual el hombre se identifica sensorialmente con el espacio, de forma que éste se visualiza, y a la vez se construye. Un elemento fenomenológico constructivo y estructural que permite la comunicación a través de la imagen que a lo largo de la historia ha sido cuestionado por numerosos estudios físicos, científicos, artísticos, entre otros, para unificar y definir la verdadera percepción de la luz, con connotaciones simbólicas relacionadas con la razón.

Como si de un ritual se tratara, como si la búsqueda de la verdad procuraran, los animales alzan la vista hacia la luz que proviene de “arriba”, dejando atrás la oscuridad que les rodea, alejándose de la vida para alcanzar la muerte. La cosmogonía de la luz y de la oscuridad son representadas a través de la convivencia y lo comunitario, a través de la fuerza de la unión para alcanzar un

objetivo común, que probablemente se corresponda con la prolongación de la existencia.

Conclusiones

Teniendo en consideración la ontología de la concepción dicotómica luz-oscuridad de Hegel (1980), que afirma que la pura luz y la pura noche, son ambas dos vacíos que son la misma cosa, situaremos las resonancias simbólicas que de la obra de Jylhä emanan en una misma concepción. Es decir, aquellas cuestiones de carácter existencialistas que yacen de las obras aquí presentadas pertenecen al imaginario colectivo de la simbología de la luz y de la oscuridad en el mismo grado, siendo antagonicos entre sí y complementándose entre ellos.

Como indicásemos en un principio, las casuísticas que se plantean en cada una de las propuestas que Pekka Jylhä nos presenta, se desarrollan en un universo construido mediante la dualidad existencial, desde una visión antropológica y filosófica, donde subyace los miedos ancestrales que siguen ocultos tras el pensamiento racional del hombre.

Referências

- Centeni, Massimo (2012) *Las brujas en el mundo*. Barcelona: Vecchi.
- Cuadrado R. et al. (2008) *El reino de la noche en la Antigüedad*. Madrid: Alianza.
- Folch, José. (2000) *Sobre símbolos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria El saber y la cultura.
- Garibay, Ernesto. (2005) *Diccionario de Demonios y conceptos afines*. México D.F.: Lectorum.
- Martín Sánchez, Manuel (2002) *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*. Madrid: EDAF.
- Ortiz-Osés, Andrés (2007) *Los mitos vascos. Aproximación hermenéutica*. Donostia: Universidad de Deusto.
- Vidal, Fernando (1998) *Piaget antes de ser Piaget*. Madrid: Morata.

La germinación nocturna. Sobre la pintura de Santi Queralt

*The Night Germination. On Santi
Queralt's Painting*

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE*

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

*España, artista visual y profesor universitario. Par académico da revista. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, Espanha.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal; Grado de Bellas Artes, C/ Ciudad Escolar, s/n. 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

Resumen: El artista español Santi Queralt entiende la práctica de la pintura como un diario visual, resultado de la dedicación cotidiana y una actitud ética. Desde sus bases elementales del color, la materia y la gestualidad, fiel a una tradición vanguardista, el artista reformula su discurso conduciéndolo hacia una abstracción orgánica contemporánea, donde estructuras celulares ramificadas, unas formas de biología complejas, de composición topológica, describen una nueva realidad autónoma de un mundo en metamorfosis constante.

Palabras clave: abstracción orgánica / pintura-gesto / topología / biología / sensualidad.

Abstract: *The Spanish artist Santi Queralt understands the practice of painting as a visual diary, the result of daily commitment and an ethical attitude. From the elementary bases of colour, matter and gesture, true to avant-garde tradition, the artist reformulates his discourse leading them towards a contemporary organic abstraction, where branched cellular structures, some forms of complex biology, topological composition, described a new reality independently of a world in constant metamorphosis.*

Keywords: *organic abstraction / painting-gesture / topology / biology / sensuality.*

El crepúsculo acecha. / Los sonidos se pierden, / solo suavemente / a través de la noche / llega el gruñido de las fieras.

Hasta que los oscuros / sin repelar / huyen a hurtadillas

— Paul Klee, Diarios (1987: 181)

Ut pictura vita

En este artículo se presenta la obra del artista visual español Santi Queralt (n. Barcelona, 1961), formado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, ha estado integrado en grupos artísticos independientes y ha expuesto de forma individual y colectiva en la península y en el exterior. El artista plantea su trabajo desde el pensamiento que emana de la práctica de la pintura, acción y reflexión que le confiere un sentido del tiempo y de la existencia que hablaba Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne* [*El pintor de la vida moderna*], donde a través de su obra el artista vive más intensamente la vida misma (Baudelaire, 1995).

A lo largo de los años su pintura se ha renovado, acometido nuevos retos en paralelo a la transformación del medio, compartiendo las inquietudes y coincidiendo en postulados con otros pintores, cercanos y distantes en espacio y tiempo, en torno a una *nueva forma de abstracción* pictórica. A pesar de ello en su trabajo se reconoce un hilo conductor que nos retrotrae al imaginario de los períodos que dejaron impronta en el debate artístico de su ciudad natal en el siglo pasado: el arte constructivo, el *noucentisme* orgánico, el arte informal, los ecos del surrealismo, la nueva figuración, las prácticas conceptuales; pero también el influjo del paisaje, la historia, la industria y los movimientos sociales que configuraron esta metrópoli fecunda que es Barcelona. Desde su ciudad Santi Queralt evoca sus recuerdos, medita sobre el acontecer inmediato y mira al futuro en una evolución lógica, sin rupturas; se trata de una continuidad de las propuestas bajo una óptica contemporánea.

Como se verá a continuación, sus trabajos parten de la vivencia cotidiana de la acción de pintar, que se deja guiar por lo imprevisto: acciones, insinuaciones constructivas, que paulatinamente han mudado hacia un gesto lineal más orgánico (Massip, 2005); una escritura reiterada sobre fondos oscuros (Galería Art & Design, 2011); un entramado sobre el que superponen trazos y puntos de cromatismo vibrante. Se trata pues de una cita primitivista en unos espacios compartimentados, allí los signos emergen mediante caligrafía ritmada de referencias biomorfas, formando composiciones que semejan paisajes mentales, selvas, constelaciones, una cosmografía de evocaciones enigmáticas (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4).



Figura 1 · Santi Queralt, Cardinal de Nápoles, 2010. Óleo sobre tela, 175 x 195 cm.
Fuente: cortesía del artista.

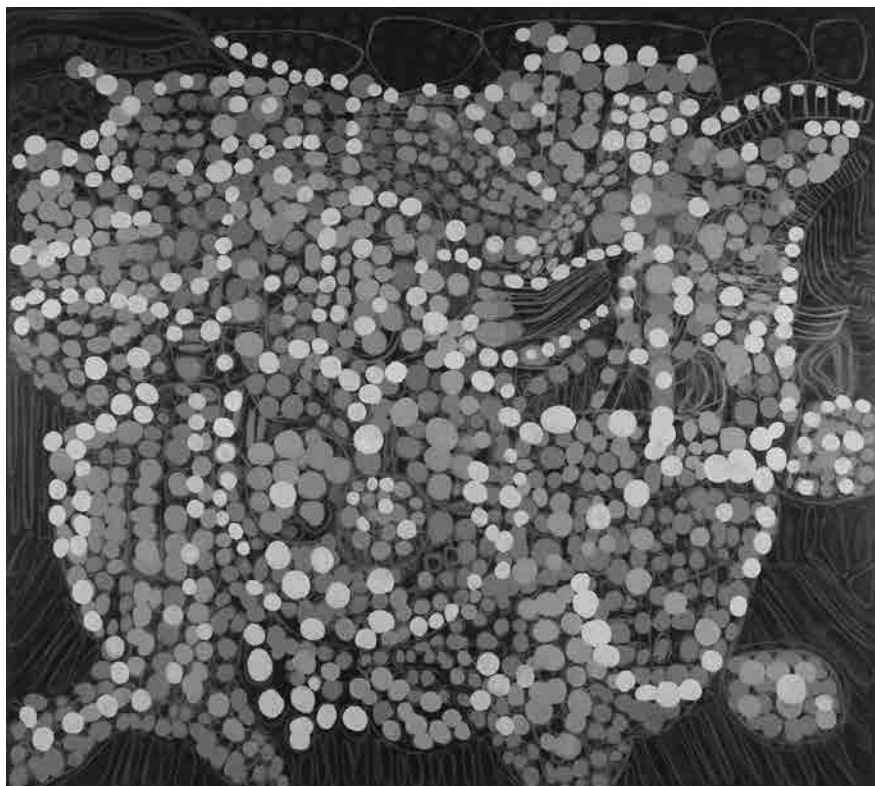


Figura 2 · Santi Queralt, Blau del Nord, 2010-11.
Óleo sobre tela, 175 x 195 cm. Fuente:
cortesía del artista

1. La ciudad de los prodigios

Santi Queralt tuvo el primer estímulo de niño en las paredes de su casa, el primer impacto al contemplar la obra “Vapigall” (1950) de Joan Ponç, pintor del histórico grupo Dau al Set; el influjo de este grupo dejará una marca subyacente, un gen que irá mutando en la futura obra del artista. Sus primeros trabajos muestran una figuración casi anamórfica, que pronto se verá superada por una práctica que asimila la modernidad y la búsqueda del concepto en el arte (cf. Puig: 2004).

Este afán por la innovación parte de unas raíces, de su *background*, que es Barcelona — la evolución de una ciudad lúcidamente narrada en el ensayo del crítico de arte Robert Hughes (Hughes, 2007). Por lo que resulta difícil aproximarse al trabajo de este artista sin comprender los antecedentes la energía transformadora del universo barcelonés. Santi Queralt es como un *senyor de Barcelona* en la “ciudad de los prodigios”, parafraseando el título de la novela de Eduardo Mendoza (Mendoza, 2006), que, con todo ese trasfondo, entre la memoria colectiva y clima de apertura connatural a la ciudad, será el punto de partida para asentar las bases de su crecimiento.

Como los artistas de su generación, su trabajo, si bien se desgaja de lo político, imprime un sentimiento moral del arte, en consonancia de uno de sus referentes éticos y estéticos más importantes: el pintor Joaquín Torres-García (Torres-García, 1980: 64), y como él, más que de rupturas, su obra muestra una actitud de continuación de problemas. Por lo que su tarea discurre en una readaptación cíclica del medio pictórico que conecta con sensibilidades asentadas, un “curar la pintura”, para evolucionar como otros artistas que surgieron en el *zeitgeist* de los ochenta —la “década del entusiasmo” que se ha venido a denominar— entre el goce y la introspección (Valls: 2011).

Santi Queralt tiene parientes dedicados al oficio de la elaboración del pan — cuyos miembros se dedican a esta actividad desde hace generaciones, desde la Edad Media — y en cierta modo obra como ellos: día a día amasa su pintura con la levadura de la imaginación, para que madure lentamente, en la sorpresa de descubrir algo ignoto en cada acción, en el espacio de la pintura. Pintura en la que él cree, en su viabilidad, vitalidad y pervivencia; en la afirmación de Isabel Sabino, tan escueta como contundente, cuando trata de acotar su intrincada definición: “pintura es apenas aquello que solo puede ser pintura” (Sabino, 2000: 228).

2. El plancton de la abstracción

Santi Queralt continúa en la senda que iniciaron las vanguardias abstractas de los años 40 y 50 en España, en el eje que formaban los pintores: Paul Klee, Joan Miró y Joaquín Torres-García (Blok, 1987: 254). Este eje aúna dos tradiciones en la historia del arte de su Cataluña natal: la *gótica* (germánica) y la *clásica* (mediterránea), esto es, el arrebató expresionista y la medida, el orden, la serenidad; dos tradiciones que representan las dos caras del artista: en la primera están en las líneas orgánicas que muestran su grafología personal, ahí se detectan características de un "llamear asimétrico derivado de la Naturaleza" (Pevsner, 1976: 45), la presencia de unas formas de marcadas, ondulaciones de sus ritmos, formas orgánicas sensuales (Pevsner, 1976: 69-75), que evolucionan hacia una abstracción fluida, y otra punzante derivada del sustrato de Dau al Set, del informalismo, de cierto un primitivismo, (Cirlot, 1986). Y en la segunda tradición: el *ideario constructivo* de Joaquín Torres-García que subyace en la retícula de sus obras (Torres-García, 1984: 143 y 299). Esa necesidad de una estructura articulada también fue necesaria para conseguir una disposición fluida y orgánica en algunos de los pintores expresionistas abstractos americanos (Sandler, 1996: 265), sobre todo para uno de los últimos "pintores del gesto" de esa generación, Walter Tomlin, (Sandler, 1996: 257), con quien Santi Queralt mantiene evidentes afinidades aunque pertenezcan a épocas diferentes. También conecta en este período con la "escritura blanca" de Mark Tobey, en cuanto a los elementos de tiempo que contiene la línea caligráfica (Moszynska, 1996: 133), además con las presencias biomórficas de las primeras obras de Rothko y Newman, que deben mucho a Klee y Miró y el último Kandinsky, el del período parisino (Kandinsky, 2002: 139).

No obstante en Santi Queralt sus inquietudes se ubican en el presente, ya desde una visión *sincrónica* sus postulados teóricos pasan por la influencia del maestro Luis Gordillo, vinculando su trabajo al espíritu de *la nueva abstracción* (AA VV, 1996); tendencia que ha desarrollado una rica complejidad en la pintura abstracta, donde ésta puede ser su propio sujeto, su propio mundo, y no tanto imagen o representación de aquel (Nickas, 2009). En este nexo sintoniza con artistas como Sean Scully, Guillian Ayres y sobre todo con Terry Winters con quien comparte el interés por las formas libres de la naturaleza: diagramas moleculares, secuencias de crecimiento orgánico, todo un caudal de influencia del pensamiento científico, ya asimilado por el arte contemporáneo (Prada, 2009: 76).

3. El paisaje nanoscópico

Johann W. von Goethe en 1790 escribió el *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* [*La metamorfosis de las plantas* (Goethe: 1994)]. En este ensayo

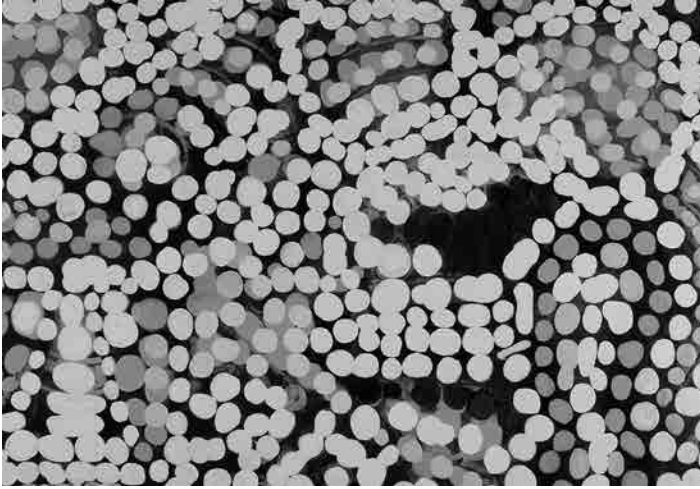


Figura 3 · Santi Queralt, Enamoradas (detalle), 2010-11. Óleo sobre tela, 175 x 195 cm. Fuente: cortesía del artista.

Figura 4 · Santi Queralt, detalle de la serie Nocturno en la Galería Art & Design, Barcelona, 2011. Técnica mixta sobre papel, 56 x 75 cm c/u. Fuente: cortesía del artista.

Goethe consideraba que todas las estructuras vegetales eran variaciones de la configuración ideal de la *hoja*, morfología comparada que explica cómo unos esquemas idénticos se diferencian entre sí por su forma y grado de expansión. Esta configuración de las plantas sirve de clave para analizar la reciente obra de Santi Queralt, y ver en la realización de sus pinturas una analogía topológica como de si de un crecimiento vegetal se tratara. Unas imágenes que surgen de ese crecimiento que comienza por la acción de dibujar unas líneas, líneas de tensión que establecen una interacción de elementos internos que se erigen en figuras: como el punto, la línea y la mancha y así establecer una dialéctica en ritmos estructurales que convierten al cuadro en un organismo vivo. Para ello se mantiene la atención en toda la superficie del cuadro mediante la eliminación de puntos focales muy diferenciados y unos elementos que no tienen un sentido secuencial evidente. En esta acción, "pintar para Santi Queralt, es evitar verse arrastrado por lo imprevisto, aunque todo, en definitiva, responda a la espontaneidad de la impresión inevitable" (Puig, 2004) y en ese proceso de control, el gesto lineal del pincel traza unos símbolos taquigráficos que nunca terminan en una abstracción pura. Aquí se traslada la figura a lo abstracto y lo abstracto a la figura, se produce la interacción de lo dibujado y lo pintado.

El resultado de este proceso de trabajo es un lenguaje personal de formas derivadas de la naturaleza, orgánicas y no cristalinas, sensuales y no intelectuales: **líneas rocaïlle** que sugieren un incipiente erotismo, y unidades pictóricas de puntos que construyen el espacio (Deleuze, 2007: 267), "puntuaciones" que semejan las cartas del test de Ishihara — test empleado para diagnosticar alteraciones en la visión cromática — o un nuevo puntillismo que lo relaciona con el arte aborigen australiano y que sugieren itinerarios de un mapa estelar. Sus formas son delineadas en gestos filamentosos, sincopados, como los ritmos de la música del *jazz*, en oposiciones imprecisas, salpicadas de formas celulares que semejan esporas o polen a modo de fractales, entre gamas de colores contrastados pero en clave baja, entre formas plasmáticas que emergen de un trasfondo nocturnal. En definitiva una obra exenta de decorativismo, de cualidad elegíaca, fascinada por la geometría topológica de la naturaleza y de las formas de la psique.

Conclusión

El trabajo de Santi Queralt sirve para entender la vida a través de la reflexión desde pintura, ámbito humano abierto a lo cotidiano, pero también a lo imprevisto, a la espontaneidad, al misterio y también al posicionamiento ético. Asimismo esta obra nos muestra la persistencia del lenguaje de la abstracción pictórica, que a través de la realidad autónoma de los motivos que emergen de

ella misma, ha desarrollado una rica complejidad de imágenes híbridas, las de un mundo en constante cambio, y más que la imagen del mundo desvelan una la imagen de la sensación, del sentimiento, de la percepción del mundo.

Referències

- AA VV (1996) *Nuevas abstracciones*. Barcelona; Madrid: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [Catálogo de las exposiciones celebradas en el MACBA y MNCARS]. ISBN: 84-8026-086-8
- Baudelaire, Charles (1995) *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la Región de Murcia. ISBN: 978-84-920-1772-0
- Blok, Cor (1987) *Historia del arte abstracto 1900-1960*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-0321-8.
- Cirlot, Lourdes (1986) *El grupo "Dau al Set"*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-3760-587-6
- Deleuze, Gilles (2007) *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus. ISBN: 978-987-21000-9-4
- Galería Art & Design (2011) "Santi Queralt en la Galería Art & Design". In *Trailer arteclips/artistas y galerías*. [En línea] Exposición individual de Santi Queralt realizada en la Galería Art & Design de Barcelona, del 15 de marzo al 2 de abril de 2011. [Consulta 2015-12-19] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xMJmxYruHgw>
- Goethe, Johann Wolfgang von (1994) *La metamorfosis de las plantas*. Bilbao: Ediciones Beta III Milenio. ISBN: 84-88890-00-1
- Hughes, Robert (2007) *Barcelona*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-1357-9
- Kandinsky, Wassili (2002) *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-7738-987-X
- Klee, Paul (1987) *Diarios*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7061-8
- Massip, Cinta (2005) "La constel.lació alfabètica de Santi Queralt." Texto del catálogo de la exposición individual de Santi Queralt *Terra Trenada*.
- Mendoza, Eduardo (2006) *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral. ISBN: 978-84-322-1710-4
- Moszynska, Anna (1996) *El arte abstracto*. Barcelona: Destino. ISBN: 84-233-2714-0.
- Nickas, Bob (2009) *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*. Londres; Nueva York: Phaidon. ISBN: 978-0-7148-6716-8
- Pevsner, Nikolaus (1976) *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-0620-0
- Prada, Manuel de (2009) *Arte y naturaleza. El sentido de la irregularidad en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko. ISBN: 978-987-584-197-0
- Puig, Arnau (2004) *Santi Queralt*. Tarragona: March Editor. [Catálogo razonado] ISBN: 978-84-95608-46-8
- Queralt, Santi (s/d) *Santi Queralt*[En línea] Sitio. [Consulta 2015-12-19] URL: <http://www.santiqueralt.com>
- Sabino, Isabel (2000) *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. ISBN: 158-967-00
- Sandler, Irving (1996) *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7136-3
- Torres-García, Joaquín (1984) *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza. (Tomo I) ISBN: 84-206-7042-1.
- Torres-García, Joaquim (1980) *Escrits sobre art*. Barcelona: Edicions 62. ISBN: 84-297-1651-3
- Valls, Manuel (2011) "Santi Queralt amb Manuel Valls". [En línea] Entrevista. [Consulta 2015-12-19] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1vZABu2iPkC>

Estruturas de luz: a fotografia artística de Antônio Quaresma

Structures of light: the art of photography
Antônio Quaresma

CÍCERO DE BRITO NOGUEIRA* & NÚBIA DE ANDRADE VIANA**

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

*Brasil, fotografia e design gráfico. Licenciado em Educação Artística / Desenho, Universidade Federal do Piauí (UFPI), Mestre em História do Brasil, UFPI. Frequenta o curso de doutoramento em Belas Artes, bolsista do Projeto Ciência Sem Fronteiras.

AFLIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: cicero@ufpi.edu.br

**Brasil, ilustradora. Licenciada em Educação Artística / Artes Plásticas pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), Mestre em Comunicação, UFPI.

AFLIAÇÃO: Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências da Educação. Campus Universitário Ministro Petrônio Portella, Bairro Ininga, 64049-550 — Teresina — PI, Brasil. E-mail: nubiandrade@ufpi.edu.br

Resumo: O artigo propõe uma análise do trabalho do artista Antônio Quaresma. Não encontraremos uma análise rígida formal, mas sim uma organização da sua estrutura sensorial, objetivando mostrar ao observador a construção artística do ato fotográfico, revelando-nos a fotografia como arte. A análise do seu trabalho foi dividida em fases: retratos, paisagens, fotografias, flores, foto montagem e erro na fotografia. O resultado é uma impressão fluída, quase como uma aquarela, com transparência e cores fortes.

Palavras-chave: arte / fotografia / luz / cor.

Abstract: *The article proposes an analysis of the work of artist Antony Lent. We will present a sensory structure organization, aiming to show the viewer the artistic construction of the photographic action, revealing us photography as art. The analysis of his work was divided into phases: portraits, landscapes, flowers, frames, photo montage and error in photography. The result is a fluid, almost like printed, or like watercolor, with transparency and strong colors.*

Keywords: art / photography / light / color.

Introdução

No mundo contemporâneo a fotografia aparece tanto como um reforço de lembrança, quanto como uma imediata possibilidade artística. O artista-fotográfico estudado aqui é António Quaresma de Sousa Filho, professor do curso de Arte na Universidade Federal do Piauí, nasceu em 7 de Janeiro de 1953, na cidade de Campo Maior no Piauí. Formou-se em Educação Artística na habilitação em Plástica pela Universidade Federal da Paraíba em 1981, através de concurso passou a ser professor da UFPI no mesmo ano.

Começa a fotografar no projeto PDR (Projeto de documentação Rural) de fotografia, feito pela Universidade Federal do Piauí, depois como professor seu trabalho já florescia, tanto que, após concluir mestrado na Universidade de New York, ganhou notoriedade fora do país com exposições nos Estados Unidos, Portugal, Alemanha e Coreia do Sul.

Este texto tem como principal interesse, compreender a produção fotográfica artística do autor, utilizando os elementos cor, forma e contorno como estruturas de análise. A cor é abordada de acordo com a percepção visual: combinações, contrastes e emoção. Na questão formal o processo seguido foi da combinação de elementos que vão do figurativo ao abstrato. O contorno é tratado de forma singular, é algo que traz individualidade na questão das silhuetas e construção de textura.

1. A produção Artístico-fotográfica de Antônio Quaresma

A foto é um ato codificado, deslocando a noção de realismo para uma interpretação pessoal do artista. Em sua relação com a arte há questões como sua singularidade momentânea, cores, composição, expressão, conceito, entre outras.

A foto, ao contrário da pintura, remete não somente a um objeto possivelmente real, mas também a um objeto necessariamente real, e não se pode negar que o objeto exista. A foto é uma emanção do referente e testemunha um aconteceu assim. Resumindo, a imagem fotográfica não é a realidade, mas, pelo menos, sua perfeita analogia, e é exatamente esta perfeita analogia que geralmente define fotografia (Barthes, apud Santaella & Noth, 1999:128).

A sua produção artística fotográfica deseja quebrar o formalismo na fotografia, trazendo um novo método que se baseia numa noção do ponto de vista fotográfico, pois a escolha é mais que uma ferramenta criativa, é uma parte integrada no processo de execução do objeto artístico.

1.1 O estilo fotográfico

Um artista que coloca em seu trabalho muitos valores regionais de um contexto fortemente banhado de luz e cores, e que ao retratar uma cena coloca toda a sua pessoalidade. Movendo-se de um figurativo ao abstrato a qualquer momento temos seu particular modo de ver e nisso a própria transmissão singular de como monta seu discurso visual.

A análise do seu trabalho foi dividida em fases: retratos, paisagens, fotografias, flores, foto montagem e erro na fotografia.

1.1.1 Retratos

Nos retratos feitos por António Quaresma nota-se a espontaneidade, mesmo quando posados. Preferencialmente para um bom retrato Quaresma prefere que o fotografado esteja sem maquiagem, com os cabelos molhados, do jeito que nasceu. Para se ter um real valor expressivo é preferível retratá-los ao natural, sem deixar de lado um certo alinhamento (Figura 1).

O seu retrato, pode ser entendido por um "não-ser", onde suas formas apresentam-se diluídas, movendo-se com o pensamento do fotógrafo. Essa ciência da imagem praticada é feita através de suas cores que em essência produzem representações da sua relação com a realidade, com a linguagem e com a arte. Podemos tomar essas cores como um conjunto de escolhas arbitrárias que lutam para criar uma experiência. A forma é só uma referência perdida em seu jogo de mostrar e esconder, e assim ele caracteriza novas imagens em retratos perdidos no seu significado sintético.

Em contrapartida temos o momento do autorretrato, nestes António Quaresma se põe como uma abstração de si, um instante perdido de pensamento, um mero pedaço de luz, ou por vezes repartido por um mosaico, feito por, momentos 3x4, de sua vida (Figura 2).

Os efeitos especiais, podem dar ao retrato uma multiplicidade, principalmente quando se "brinca" com as relações dos planos envolvidos, sobrepondo-os e montando-os. Quaresma demonstra, uma forma particular de iluminar e mesmo de retirar, a própria luz trazendo efeitos duros e criando sombras definitivamente vivas.

Para o artista o ato de se retratar, deve se ater ao contorno, não se preocupando em delimitar o espaço e sim em impedir que o meio o invada. A suas cores para isso são limitadas, neste processo, para garantir o tom do seu discurso, para dar à luz e ao fenómeno distorcido da realidade uma forma de representar que não é sua, mas que utiliza a seu corpo para por posta a sua realidade.



Figura 1 · António Quaresma, *Retrato de mulher*, Teresina, fonte acervo do artista (1990).

Figura 2 · António Quaresma, *Auto retrato em técnica mista*, Teresina, fonte acervo do artista (1987).

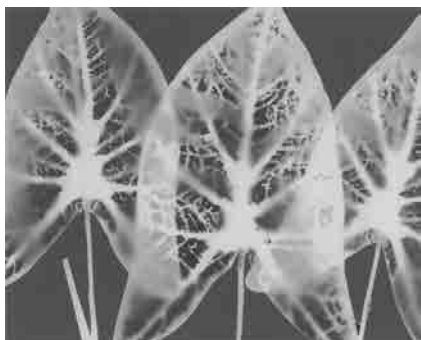


Figura 3 · António Quaresma, World Trade Center, Nova York, fonte acervo do artista (2000).

Figura 4 · António Quaresma. Fotograma em técnica mista, Teresina, fonte acervo do artista (2014).

Figura 5 · António Quaresma, Flores em técnica mista, Teresina, fonte acervo do artista (2015).

1.1.2 Paisagens

As fotografias urbanas são temas recorrentes onde as verticais convergem dos edifícios para o céu. O preto e os tons de cinza dos prédios, somados ao céu, completam-se mutuamente, reforçando a atenção do observador, enquadrando a atenção em um paralelismo, a fim de criar uma imagem tridimensional de estruturas, luz e cor, tendo nos volumes um teor de dominação do ambiente.

Dois detalhes estão bem presentes em seus enquadramentos urbanos, o céu limpo e dominador e o cinzento dos edifícios, formando uns agrupamentos simples, perfeitos para criar uma forma impactante de imagem abstrata. Sua escala gigantesca é captada com uma iluminação perniciososa, permitindo reduzir o enquadramento, conseguindo um ponto de vista ideal (Figura 3).

Na busca pela abstração nas formas sólidas de várias cidades pelo mundo vemos a precisão de seus ângulos, dar um novo formato aos obeliscos, distorcendo-os, inclusive na maneira de observá-los. Seu ponto de interesse em muitas vezes está na própria linha diagonal ou curva que se estende de um canto ao outro dando um efeito dinâmico.

1.1.3 Fotogramas

Um fotograma é a forma mais simples de fotografia. Não é necessário a câmera para realizar fotogramas, basta somente papel fotográfico, uma fonte de iluminação e algo para colocar sobre o papel ou na sua frente.

Destacamos os fotogramas como uma marca pessoal no trabalho de Quaresma, resgatando uma técnica antiga da própria fotografia. Ele ressignifica o trabalho com fotogramas anexando cores e transparências e uma nova tecnologia a seus acabamentos.

Nos fotogramas de folhagem ele apresenta um ensaio natural da própria forma. Sua suave transparência nos dá uma sensação de trama. O tema destaca-se através da luz que direciona e evidencia os contornos, registrando e destacando os detalhes num relevo vivo (Figura 4).

Ele trabalha com fotogramas preto e branco e com fotogramas coloridos, estes são um capítulo a parte no seu trabalho. A cor se emancipa com a utilização de colorização digital. Quaresma se julga daltônico aos espectros de verde, marrons, rosas e roxo, conclui que fica um pouco confuso, quase chega a se perder no momento de uma escolha mais heterotodoxa.

Em algumas faixas do espectro no comprimento de onda da luz, os tons que mais o agrada são os sépias, marfins, marrons, gostando também do branco e preto, sem esquecer da cor vinho do rubi, mas as cores preferidas para ele são



Figura 6 · António Quaresma. Composição em técnica mista, Teresina, fonte acervo do artista (2015).

Figura 7 · António Quaresma, Filme velado em técnica mista, Teresina, fonte acervo do artista (2014).

as combinações do laranja com o azul. “[...] não se deve negligenciar a cor, senão estudar bem o seu uso conjuntamente com a luz e o desenho, de modo que [...] dominar todas as partes.” (Kossovitich, 1988: 207).

Para os fotogramas de Quaresma é sempre perceptível a relação de atração e concorrência entre cor e textura, o que contribui para o efeito de descoberta das áreas de vida em cada imagem. As cores luminosas dos fotogramas de Quaresma são puras, a ponto de parecerem vindas de um mundo lírico, no entanto a própria forma necessita de cor. Suas imagens são cuidadosamente organizadas de forma que as cores possam distrair a atenção e complementar a estrutura de interesse principal, ficando dispostas de modo que esse peso consiga se nivelar à força visual dos outros elementos.

1.1.4 Flores

As fotos de Quaresma com esta temática tratam muito mais do imaginário, criando fascinantes ensaios. Seu enquadramento explora o multicolorismo das plantas, podendo ver em cada detalhe a diversidade das formas, sempre possibilitando novas combinações de cores e sempre preocupado em evidenciar um movimento abstrato de cores vivas.

A composição das flores, nos aparecem dispostas em massa, ou de forma individual. As de massa, tanto as flores e as folhas preenchem o *frame* completamente criando seu próprio fundo, formando um “diálogo” rico em texturas únicas (Figura 5).

A luz, ou a ausência dela é um dos fatores mais importantes para se delinear um contorno. As sombras em qualquer trabalho podem definir a forma, até mesmo criar por si próprias, um contorno dominante.

1.1.5 Fotomontagem

As cópias se obtêm normalmente a partir de um único negativo, porém, se revelarmos dois ou mais negativos sobre uma mesma folha de papel, poderemos acrescentar o detalhe suplementar que faz com que uma boa fotografia fique excelente.

Quaresma cria imagens totalmente novas, em seu laboratório ou no seu computador. A tecnologia na produção de seus ensaios é extremamente relevante, segundo o artista tudo veio a seu tempo, a fotografia digital, traz para a montagem artística uma série de vantagens sobre o filme. A precariedade dos laboratórios, como também a falta de filtros, foi resolvida devido à tecnologia das novas máquinas. “[...] pode-se definir a manipulação eletrônica de uma fotografia como o prosseguimento de sua elaboração [...] trata-se de criar uma

terceira realidade a partir de uma segunda realidade.” (Samain, 2005: 325)

Algumas de suas formas misturam as transparências e a suavidade das cores dos fotogramas com desenhos simples de linhas rápidas e marcantes. Num trabalho de contrastes entre cores e formas, nítidas ou não (Figura 6).

1.1.6 O erro na fotografia

Um feito acidental na fotografia pode ser erro no olhar de um fotógrafo, mais pode ser útil para outro. Surpreendentemente no erro, às vezes se conseguem imagens atraentes e originais. Conhecendo o tipo de efeito que os “erros” de processamento, produzem, Quaresma aproveita para criar seus próprios efeitos especiais, salvando os “desastres” e transformando-os em ensaios interessantes.

Para ele a surpresa de seu trabalho consiste em descobrir a potencialidade artística de erros. A distorção deliberada ou não de processamento consegue com êxito uma solução estética interessante se for possível escolher o enquadramento mais impactante. Com uma seleção cuidadosa, das peças fotográficas, inicia-se uma correção da cena, através das cores, podendo produzir estranhas e atraentes imagens, misturando contrastes entre o preto e cores quentes ou trabalhando somente o preto e branco (Figura 7).

Quaresma traduz um novo caminho na sua percepção visual, e na sua paixão pelo detalhe nas formas naturais. Nesta vertente de trabalho, temos um pesquisador dos acidentes fotográficos, que também revelam uma relação singular com a própria natureza, de forma analógica.

Sua produção imagética é uma experimentação que procura de fugir dos condicionamentos de modelos globais da composição das cores, formas e contornos. Suas novas imagens produzidas na contemporaneidade implicam uma outra forma de encadeamento do sujeito com o mundo material e humano, num outro espaço-tempo, simultaneamente real e simulado. O estado de suas imagens tem cores como agentes primeiro, o erro agora é o certo, uma prevalência da imagem, resultado da sua importância cognitiva, em especial na sua arte e na comunicação de sua fotografia da luz dentro da imagem.

Conclusão

Para se produzir arte não é necessário apenas técnica apurada, mas sim um olhar atento e decisivo, capaz de perceber à sua volta. O grau de percepção de Quaresma influencia a desconstrução da imagem e sua abstração imaginativa reconstrói a realidade, através de novos ângulos e sensibilidade estética apurada. Nesta perspectiva, o resultado tem valor artístico, porque ela não é

um simples registro, nem um tempo morto, nem apenas um relato, ela é uma linguagem própria e viva, é a expressão do autor.

Se a arte é a expressão de uma intencionalidade numa impressão material. A fotografia artística de António Quaresma se enquadra perfeitamente neste conceito.

Referências

Santaella, Lúcia & Noth, Winfried (1999).

Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras. p. 128.

Samain, Etienne (2005). *O fotográfico.*

São Paulo: Hucitec. p. 32.

Quaresma, Antonio. (2015) *Photo Art Galeria.* Teresina. [Consult. 2015-11-10] Disponível em URL: <http://www.photoartgaleria.com>.

Sob o céu de Veneza: o português João Louro e o brasileiro André Komatsu

*Under the sky of Venice: the Portuguese João
Louro and Brazilian Andre Komatsu*

NEIDE MARCONDES* & NARA SILVIA MARCONDES MARTINS**

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

*Brasil, artista visual. Membro do Conselho Editorial. Licenciatura e bacharel em Desenho e Plástica. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes Bauru (IAUNESP), mestrado e doutorado em Artes, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes (ECA, USP).

AFLIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, UNESP, Instituto de Artes e Universidade de São Paulo (IAUSP), Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina- PROLAM. Rua Quirino de Andrade, 215 CEP 01049-010, São Paulo, Brasil. E-mail: ne.be@uol.com.br

**Brasil: artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas, Escola de Belas Artes de São Paulo (FBASP), bacharel em Comunicação Social, Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), mestrado em Artes Visuais, Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes (IAUNESP), doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

AFLIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-UPM), Rua Itambé, 143 Prédio 9 — Edifício Cristiano Stockler das Neves, Bairro Higienópolis — CEP: 01302-907 São Paulo, Brasil. E-mail: narasilvia.martins@mackenzie.br

Resumo: O mundo atual afigura-se a uma complicada teia de eventos; artistas narram história/obra nos vários modos de expressão. Fazemos proposta de interpretação/leitura das poéticas de João Louro e André Komatsu, artistas contemporâneos, que participaram da 56ª Bienal de Veneza em 2015, o primeiro português, o outro brasileiro. Louro apresentou-se no Palazzo Loredan e Komatsu no Pavilhão do Brasil. Desordens sociais e urbanas fazem parte da preocupação das obras de arte que compõem a ideia atual de uma estética da iminência e algumas vezes distópica.

Palavras-chave: arte contemporânea / Bienal de Veneza / instalações / interpretações.

Abstract: *Today's world seems a complicated web of events; artists narrate in various modes of expression. We propose an interpretation / reading of João Louro and André Komatsu, contemporary artists, who participated in the 56th Venice Biennale, in 2015 being the first Portuguese, the latter Brazilian. Louro stood in the Palazzo Loredan and Komatsu in the Brazil Pavilion. Social and urban disorders are part of the concern of artworks and build the current idea of an aesthetic of immediacy, and sometimes dystopian.*

Keywords: *contemporary art / Venice Biennale / installations / interpretations.*

Introdução

O mundo atual e a sociedade contemporânea afiguram-se a uma complicada teia, a de eventos, nos quais conexões de diferentes tipos se alternam, ou se sobrepõem, ou se combinam, determinando assim a textura do todo. Vivendo em um mundo que nos parece incerto, confuso, caótico, mundo líquido (Bauman, 2005) não devemos contribuir para esta, então, chamada obscuridade, tentando criar verdades absolutas, clarezas impossíveis. As obras são claramente epocais; o caráter época da obra de arte está na ideia de ser capaz de sempre fundar uma época/tempo/espaço, em torno dos quais se desenrolam, se organizam os acontecimentos e movimentos histórico-artísticos (Marcondes, 2002).

Se o artista narra sua história/obra nos vários modos de exibi-la, a proposta de interpretação/leitura é um trabalho ativo de ver o *ser-aí-obra*; abre-se assim uma sequência ilimitada de leituras o que permite uma descontextualização para uma outra situação.

Eleger uma interpretação/crítica esbarra-se em uma individual e subjetiva, a segunda uma objetiva que varia conforme o crítico estudioso e a terceira interpretar o mundo histórico da obra (Llosa, 2015). São perspectivas contemporâneas, de uma leitura que Gianni Vattimo (1991) também propõe em *Ética e Interpretação* e Nestor Canclini em *Sociedade Sem Relato* (2012).

A obra elege seus próprios heróis, sua própria invenção e inaugura mundos históricos. As obras e seus artistas estão condicionados não pelo todo social, mas por conjunto de relações que se interagem. Foi dado um giro transdisciplinar, intermedial e global. Estamos no mundo contemporâneo ligados pelas incertezas e a arte ficou desmoldurada (Canclini, 2012).

Não faz sentido buscar a essência da arte, da cultura, da sociedade porque arte é iminência, contingência, sem eficiência pragmática e os fatos artísticos são como a iminência de algo que muitas vezes nem chega a acontecer.

Sob o céu de Veneza

A arte contemporânea, nesta atualidade hipermoderna, manifesta-se nos mais variados estilos, procedimentos, formas, atitudes e possibilita o conflito de interpretações. A 56ª Bienal de Veneza 2015, intitulada por *All the World's Future* exibiu espetáculo artístico exibiu nos Pavilhões do Giardini, no Pavilhão do Arsenale e em vários Palacios uma chamada arte desamoldurada. Os artistas João Louro e André Komatsu, artistas contemporâneos, o primeiro português e o segundo jovem brasileiro, foram escolhidos, convidados para a Bienal de Veneza 2015.

João Louro cursou arquitetura e pintura na Universidade de Lisboa e apresenta seus trabalhos desde a década de 1990. Seu repertório é um conjunto complexo que engloba pintura, escultura, fotografia, instalações, infográficos e vídeos. Suas obras constituem uma plataforma de leituras cujo sentido está além do horizonte cultural, e sócio-político. Sua visão de artista ultrapassa o minimalismo, a cultura pop, o estruturalismo e pós-estruturalismo. Nas suas ideias dos receptores termina sempre a obra que está incompleta até a chegada dos fruidores/espectadores. No seu percurso individual, Louro trabalha com citações; suas obras são plataformas de leitura, cujo sentido está além da mesma. Realiza uma revisão da história da imagem na cultura contemporânea e resolve que suas referências atuam como sistemas auto referenciais.

Na Bienal de Veneza 2015 a exposição de João Louro ocupa seis salas do palácio renascentista, o Palazzo Loredan, em Campo Santo Stefano. As salas são revestidas por estantes de livros de uma biblioteca oitocentista com candelabros barrocos em vidro de Murano. O conjunto de 14 obras intitulada *I Will your Mirror* com subtítulo *Poems and Problems* (Figura 1), inspirando-se na canção dos *Velvet Underground* da banda americana da década de 1960. Não é Louro o espelho, mas sim o seu trabalho: uma obra aberta que varia de pessoa para pessoa. O que um vê não é necessariamente o que o outro vê. Uma obra que ganha dimensão no espectador. Basseou-se em fotos, plantas arquitetônicas, maquetes e citações de escritores filósofos entre eles: Walter Benjamin, Samuel Beckett, Gustave Flaubert e Dylan Thomas. O espectador mergulha no seu repertório de temas diferentes, atravessa pelo construído/desconstruído. A imagem conceitual que recepiona os espectadores é intitulada *Waiting for someone*, e apresenta a área de chegada do aeroporto de Miami. Grupo de homens

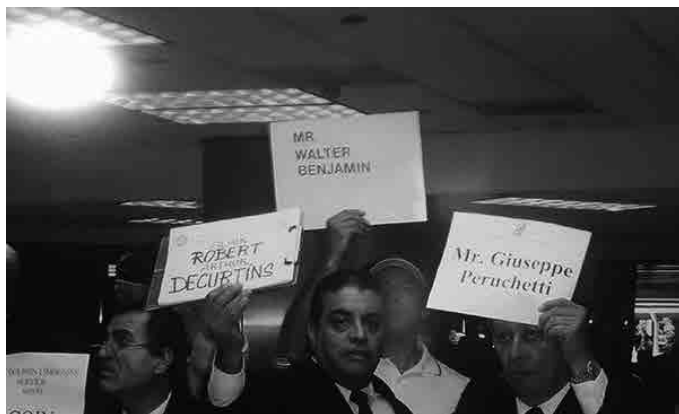


Figura 1 · João Louro, instalação *I will be your mirror-Poems and problems e Waiting for someone*, 56a Bienal de Veneza, 2015. Fonte: própria.

Figura 2 · João Louro, instalação *I will be your mirror-Poems and problems e Waiting for someone*. 56a Bienal de Veneza, 2015. Fonte: própria.

Figura 3 · João Louro, instalação *Dead Ends*. 56a Bienal de Veneza, 2015. Fonte: própria

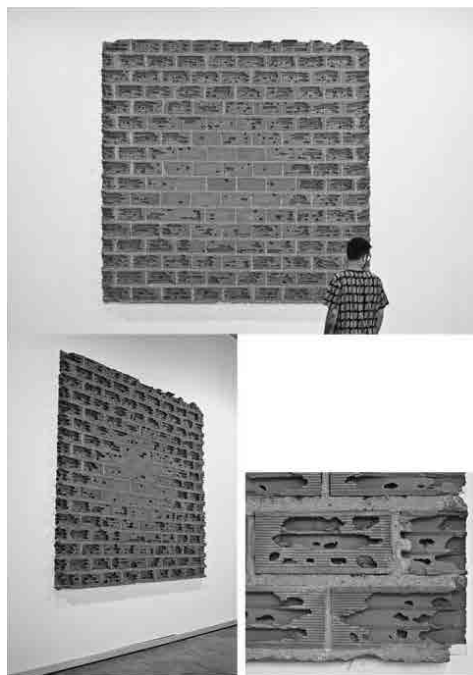


Figura 4 · João Louro, instalação *Blind Images e Dead Ends*, 56a Bienal de Veneza, 2015. Fonte: própria.

Figura 5 · André Komatsu, *Sem título* ("Tumor"), 2010. Técnica mista (tijolo baiano, concreto, ferro e cola epóxi). PIPA 2015, São Paulo, Brasil. Fonte: <http://www.pipa.org.br/pag/artistas/andre-komatsu/>

e mulheres vestidos formalmente empunham cartazes com nomes de passageiros. Atrás deles, João Louro segura o cartaz escrito: Mr. Walter Benjamin.

Louro comenta que a sua proposta é o contrário daquilo que seria suposto. Em vez de fazer tudo para se evidenciar no evento de arte mais importante do mundo, a sua exposição prefere a rasura, o apagamento. Percorrer as salas do Palazzo Loredan é atravessar as instalações *Blind Images e Dead Ends*. *Blind Images* (Figura 3) uma obra ao negro, essencialmente, é um ambiente escuro, sombrio e cinzento. São telas negras acompanhadas de legenda descritiva ou evocativa, o artista Louro retira a imagem fotográfica e revela a legenda. Uma ação não destinada a reenviar a imagem para a invisibilidade, mas mostrar a complexidade da sua leitura.

A curadora María de Corral coloca que ao mesmo tempo que Louro referencia filósofos e escritores também apropria-se de elementos banais, facilmente reconhecíveis; utiliza elementos como a sinalização das estradas, as fotografias, imagens de capas de discos e livros (Carvalho, 2015). Os *Dead Ends* (Figura 4), são painéis de autoestrada com referências literárias ou eruditas; e as *Covers*, pinturas de capas de livros reforçam a ideia e interpretação diante da complexidade da exposição (Gomes, 2015).

O espectador mergulha no seu repertório de temas diferentes, atravessa pelo construído/desconstruído. A imagem conceitual que recepciona os espectadores. Não é preciso arranjar nenhum discurso muito especial para explicar.

Sob o céu de Veneza outro artista, o brasileiro André Komatsu, natural de São Paulo, participou do Pavilhão do Brasil construído em 1964 no espaço mais prestigiado do evento italiano, o Giardini. Nesse espaço em 2015 foi elaborada a instalação intitulada ‘É tanto que não cabe aqui’ com os artistas André Komatsu, Berna Reale e Antonio Manuel, convidados pelo curador Luiz Camillo Osorio. O Pavilhão do Brasil discute a temática do aprisionamento, tempos que precisamos estar trancafiados num espaço cirurgicamente limpo e falso.

André nasceu em 1978, cursou artes plásticas e design, há dez anos expõe no Brasil e no exterior. Suas obras atuam no universo estético de interferências artísticas pertencentes ao cenário da sociedade mutante glocalizada (Martins, 2011) no século XXI.

O artista trabalha com a representação de processos construtivos e que contém sempre ruínas e a ideia de desconstrução. Um dos procedimentos usuais do artista é recolher entulho das ruas, caçambas e lixos, e atribuir nova função ao que era dejetado, seja para empregá-lo na produção de tridimensionais e instalações, seja para tomá-lo como suporte de desenhos de arquitetura (Ribeiro, 2015). Hoje é artista exclusivo da Galeria Vermelho em São Paulo (Brasil) com treze



Figura 6 - André Komatsu, *Status Quo*, instalação, 2015. Fonte: própria.

anos de existência, a Vermelho estabeleceu-se como uma alternativa à rigidez dos espaços comerciais dedicados à arte, ao incentivar novas ideias e discursos desenvolvidos por artistas emergentes e já estabelecidos. O artista revela uma jornada pessoal inovadora, articulada em sua composição escultural, arquitetônica e artística.

As obras sugerem impacto visual, são trabalhadas a partir do conhecimento do cotidiano, que se cruzam na trajetória da arquitetura. Foi detentor de prêmios internacionais e nacionais como PIPA — Brasil; participou de residências artísticas em Nova Iorque e no Brasil.

Além de instalações também elabora outras linguagens como fotografia, vídeos, esculturas, mas sempre em narrativa / conceitual em sutil relato. Trabalha com núcleos temáticos que revelam conflitos de um país e mundo fragmentado. A obra na 56ª Bienal intitulada *Status Quo* aborda o tema do aprisionamento como crítica a uma falsa liberdade em que transita o indivíduo contemporâneo.

O artista discute a estética do condomínio, teoria do psicanalista brasileiro Christian Dunker (Martí, 2015). A poética e imaginário do artista proporciona interpretações da atual conjuntura, as manifestações de insatisfação e ódio, que vivemos mundialmente. Komatsu criou no espaço do Pavilhão Brasil uma grande gaiola metálica com arames coberta com plástico branco onde questiona a utilização do espaço público. Pode ser o aprisionamento de si ou do outro, na pobreza econômica, na violência física, social e cultural, que é uma maneira

de garantir nossa própria e sobrevivência. Na visão do artista a instalação *O Estado das Coisas 2 (Três Poderes)* os tênis velhos estão pendurados em uma haste como se fosse uma bandeira, símbolo do trabalhador comum, destacando o destemor no uso do corpo e da materialidade, mas que revela os conflitos de um país e de um mundo fragmentado.

Conclusão

Podemos concluir que cada ser/artista participa da caogênese (na inventividade da obra), na efervescência anárquica da zona de intersecção entre o micronível (indivíduo — grupo) e o macronível (grupo — sociedade). Conflitos e desordens sociais e urbanos fazem parte da preocupação dos artistas, que estão sempre conceitualmente presentes nas imagéticas; os repertórios se abrem para uma leitura/interpretativa sutil compondo a ideia contemporânea atual de uma estética memorável, da iminência e algumas vezes distópica.

Cada ser/artista participa da caogênese (a inventividade da obra) na efervescência anárquica da zona de intersecção entre o micronível (indivíduo — grupo) e o macronível (grupo sociedade).

Referências

- Bauman, Zygmunt (2005) *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, ISBN 978-85-7110-969-8
- Canclini, Nestor (2012) *Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, ISBN 13: 978-85-314-1369-8
- Cauquelin, Anne (2011) *No ângulo dos mundo possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 978-858063-031-2
- Carvalho, Cláudia Lima (2015) *O espelho de João Louro na Bienal de Veneza*. São Paulo [Consult. 2015-12-18] Disponível em URL : <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/joao-louro-1689579>
- Gomes, Kathlen (2015) *Sob o sol de Veneza, a obra ao negro de João Louro*. [Consult. 2015-12-18] Disponível em URL. <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/sob-o-sol-de-veneza-a-obra-ao-negro-de-joao-louro-1695087>
- Llosa, Mario Vargas (2015) *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Objetiva, ISBN 978-85-7962-431-5
- Marcondes, Neide (2002) *(DES) velar a arte*. São Paulo: Editora Arte e Cultura.
- Martí, Silas. (2015, 8 de maio) "Obras brasileiras na Bienal de Veneza corroem imagem de Brasil potência." *Folha de São Paulo*, São Paulo. [Consult. 2015-12-18] Disponível em URL: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1626013-obras-brasileiras-na-bienal-de-veneza-corroem-imagem-de-brasil-potencia.shtml>
- Martins, Nara Sílvia M. (2011) "Arte e design: projeto poético na contemporaneidade" *.Revista Estúdio 3*. ISSN: 1647-6158 e ISSN 1647-7318. Vol. 2, N. 3: 356-63. Disponível em URL: <http://issuu.com/fbaul/docs/estudio3/8>.
- Ribeiro, José Augusto (2015) *André Komatsu*. Galeria Vermelho. [Consult. 2015-12-18] Disponível em URL: <http://www.galeriavermelho.com.br/artista/79/andr%C3%A9-komatsu/textos>
- Vattimo, Gianni (1991) *Ética de la interpretación*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991. ISBN 972-708-155-X

Arte contemporânea: proposições olfatórias e gustativas

Contemporary Art: Olfactory and taste propositions

LURDI BLAUTH* & FERNANDA DE CHRISTO**

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

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica; Mestre e Doutora em Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFLIAÇÃO: Universidade Feevale, Programa de pós Graduação em Processos e Manifestações Culturais. Avenida Dr. Maurício Cardoso, nº 510, Hamburgo Velho, Novo Hamburgo, RS, CEP 93030-220, Brasil. E-mail: nucleoderelacionamento@feevale.br

**Brasil, artista visual, bailarina. Universidade Feevale, Artes Visuais (FEEVALE).

AFLIAÇÃO: Ballerin Cia de Dança. Rua Affonso Schmitt, ° 158, Centro, Picada Café, RS, CEP 95175-000, Brasil. E-mail: fernanda.ballerin@gmail.com

Resumo: Este artigo trata de questões da arte contemporânea, cujos limites são diluídos nas relações que se estabelecem entre procedimentos e suportes, bem como na exploração de outros sentidos, e não apenas na apreciação por meio da interpretação da visão. Aborda proposições poéticas das artistas brasileiras Isabel Sommer e Lucimar Bello, que provocam experiências estéticas com os sentidos do olfato e do gosto, gerando novos diálogos com a arte.
Palavras-chave: memória / acúmulos / processo de criação / experiência estética.

Abstract: *This article is about contemporary art matters, whose limits are diluted in the relations that are established between procedures and form, as well as in the exploitation of other senses, and not only in the appraisal done through vision interpretation. It approaches poetic propositions of Brazilian artists Isabel Sommer and Lucimar Bello, that provoke aesthetic experiences through the senses of smell and taste, generating new dialogues with art.*
Keywords: *memory / accumulations / creation process / aesthetic experience.*

Introdução

Na arte contemporânea, determinadas proposições interagem na fronteira entre o que compõe acúmulos e hábitos cotidianos e o que pode ser considerado uma experiência estética. Materiais e suportes convencionais da arte são substituídos por ações que aguçam, para além da visão contemplativa, os sentidos do olfato e do gosto evocando memórias, lembranças e outras partilhas sensíveis.

Neste estudo, enfocamos proposições de duas artistas brasileiras sobre cujos trabalhos, mesmo tendo distintos percursos e processos de criação, procuramos tecer algumas aproximações.

A artista visual Isabel Sommer (1964), reside na cidade de Esteio, RS, é graduada em Artes Visuais, (2009) e pós-graduada em Pintura, Gravura e Processos Híbridos, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, (2011). Desenvolve a sua pesquisa por meio de diferentes linguagens artísticas e suportes, bem como realiza intervenções artísticas em espaços urbanos, interagindo diretamente com o transeunte da cidade. Participa de exposições coletivas e realiza exposições individuais em diversos espaços e instituições culturais.

A artista visual Lucimar Bello (1946), vive em São Paulo, SP, é graduada em Belas Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, (1970), tem doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1993). É pós-doutora no Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC/SP (2008). Realiza exposições individuais e coletivas no Brasil e em diversos outros países. Sua pesquisa em Artes Visuais envolve processos de criação em arte contemporânea, arte e seu ensino, arte e comunidades.

A intenção de abordarmos experiências estéticas de Sommer e Bello, vem de encontro com um dos eixos conceituais que tratou da questão do envolvimento dos sentidos, proposto pelo Curador-Chefe e historiador Gaudêncio Fidelis, na 10ª Bienal do Mercosul, 2015, em Porto Alegre, RS/Brasil (Fundação Bienal, 2015). Essa exposição internacional teve como temática geral “Mensagens de uma nova América”, que foi subdividida em quatro campos conceituais, com o intuito de sinalizar o significado cultural e artístico da produção contemporânea. Considerou o substrato histórico da arte, apresentando obras canônicas e não canônicas, as quais propunham mostrar um amplo percurso histórico e suas possíveis conexões com produções e manifestações artísticas atuais.

Um dos eixos temáticos dessa Bienal, denominado “A Insurgência dos Sentidos”, explorou outros meios de apreciar a arte, isto é, propôs ir além do olhar interpretativo e absoluto atribuído exclusivamente à visão. Para Fidelis, (2015) ao instigar o olfato do público, abandona-se o “regime do ocularcentrismo” e abre-se um outro campo de alternativas para o engajamento de outros sentidos

na realização de estratégias curatoriais para a produção artística — diferente daquela baseada na visão, com sua perspectiva excludente e discriminatória.

Mencionamos o artista Hélio Oiticica (1937-1980), por exemplo, de quem havia trabalhos na Bienal, como a obra *Tropicália*, que visa aguçar os sentidos do espectador. A obra é um labirinto construído com uma arquitetura improvisada, semelhante às favelas, um cenário tropical com plantas características e araras. O público caminha descalço, pisando em areia, brita, água, experimentando sensações táteis. Tais proposições criativas fazem referência ao experimental como uma possibilidade de explorar algo desconhecido, ou como o próprio artista refletia: “acham-se coisas que se veem todos os dias mas que jamais pensávamos procurar. É a procura do mesmo na coisa [...]” (Oiticica, apud Ferverza, 2012: 56). Assim como os *Penetráveis* de Oiticica, entre outras obras, a práxis artística é, igualmente, dilatada pelas vivências sensoriais com o corpo do participante, propostas por Lygia Clark (1920-1988), gerando novos questionamentos em relação aos dispositivos normativos dos meios e materiais da arte.

Entendemos que, numa mostra de arte de envergadura internacional, por exemplo, são sinalizados recortes de possibilidades estéticas que instigam estranhamentos e outras percepções, colocando em curso vivências cotidianas que podem ser reordenadas poeticamente. Sob esse aspecto, identificamos singularidades nas práticas artísticas de Isabel Sommer e Lucimar Bello que suscitam memórias e lembranças por meio de experiências com os outros sentidos, gerando novos diálogos poéticos com a arte contemporânea.

1. Proposições olfatórias e gustativas

1.1 Acúmulos reordenados no espaço expositivo de Isabel Sommer

As distintas interlocuções estéticas presentes no contexto da arte atual são desdobradas e experienciadas pela artista Isabel Sommer que, em suas proposições criativas, busca um novo sentido para os excessos e os acúmulos produzidos pela sociedade de consumo. Atenta aos resíduos e materiais encontrados no cotidiano, Sommer recolhe, interfere, transforma e reestrutura determinados objetos para reconfigurá-los como objetos artísticos, como “objetos pensantes que promovem o alargamento do conceito de arte” (D’Angelo, 2012: 105) (Figura 1).

A artista, no ato de escolher, recolher e acumular objetos, aproxima-se do *bricoleur* que, segundo o antropólogo Lévi-Strauss (1976), coleta materiais e resíduos que podem ser reaproveitados algum dia. Para a obra denominada *Acúmulos*, exposta na Pinacoteca da Feevale, (2015), Sommer, apropria-se da estrutura de um simples sachê de chá, utilizado diariamente, modifica seu formato para uma dimensão maior (35 x 26 cm) e o reproduz 400 vezes. Esses inúmeros

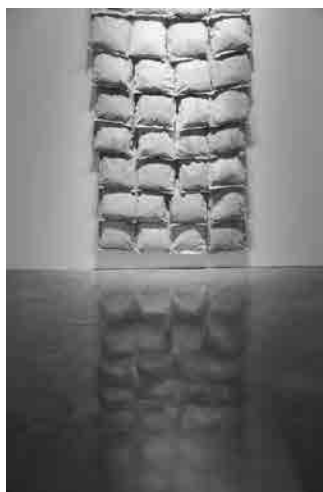


Figura 1 · Isabel Sommer, *Acúmulos*, 2015 (Instalação)
Exposição realizada na Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo,
RS, Brasil. Fonte: cortesia da artista.

Figura 2 · Isabel Sommer *Acúmulos*, 2015 (detalhe)
Exposição realizada na Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo,
RS, Brasil. Fonte: cortesia da artista.

Figura 3 · Isabel Sommer *Acúmulos*, 2015 (detalhe)
Exposição realizada na Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo,
RS, Brasil. Fonte: cortesia da artista.

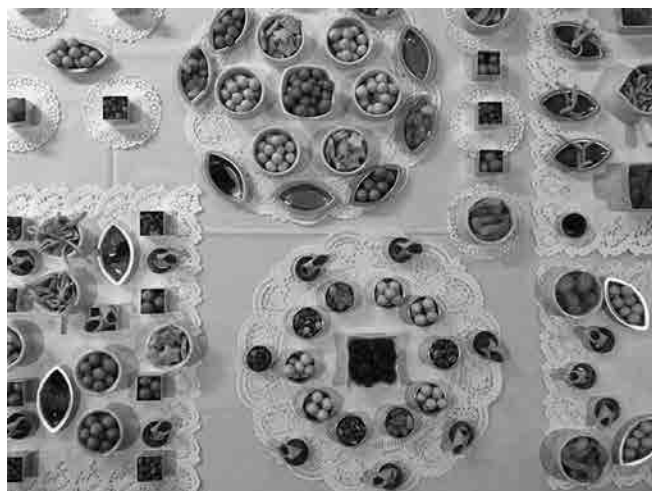


Figura 4 · Lucimar Bello, *Desenhos de Comer* 2015. Bello (2015).

Figura 5 · Lucimar Bello, *Desenhos de Comer* 2015. Fonte: Bello (2015).

Figura 6 · Lucimar Bello, *Desenhos de Comer* 2015. Fonte: Bello (2015).

sachês são pigmentados com terra, café e distintos chás, ao mesmo tempo em que são preenchidos e aromatizados com alfaça e hortelã. Ao serem reordenados e suspensos em varais nas paredes do espaço expositivo, os objetos são deslocados da função original para o qual foram produzidos (Figura 2 e Figura 3).

O espectador, ao adentrar a exposição, é absorvido pela repetição desses inúmeros objetos mas é, simultaneamente, afetado pelos cheiros misturados que impregnam todo o ambiente. Ao sentir o odor de alfaça e hortelã dos sachês, o espectador testemunha, talvez, “a existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante” (Rancière, 2009: 11). Sentidos mudos são potencializados e evocam outros lugares, cujas estruturas sensíveis movem-se numa espécie de arquitetura de sentidos. Os cheiros remetem às lembranças de vivências, pois elementos terra e ar estão presentes neste trabalho na medida em que incorpora manchas de café, terra e chás nos sachês objetos. E, na tentativa de identificar a origem destes cheiros, entram em curso lembranças e memórias e, talvez, nesse experienciar subjetivo, algo possa ser transformado, algo que remeta a outras *partilhas sensíveis* (Rancière, 2009).

1.2. *Desenhos de comer de Lucimar Bello*

As proposições criativas de Lucimar Bello envolvem a produção de sentidos a partir da utilização de outras práticas artísticas que instigam e redimensionam a participação do espectador que passa a fazer parte de ações que compartilham experiências e que vão para além da arte. Tais práticas artísticas, no entendimento de Rancière (2009: 17), “são maneiras de fazer que intervêm nas maneiras de ser e formas de visibilidade”, recolocando em causa a questão da partilha sensível, como uma possibilidade de abrir discussões estéticas.

Os *Desenhos de Comer*, fazem parte das investigações poéticas de Lucimar Bello que são ações criativas, realizadas desde 2009, com pessoas e comunidades de diferentes lugares feitas por meio de experimentações gustativas. Neste trabalho, a artista percorre a cidade local, onde vai realizar a ação, para adquirir pequenas coisas comestíveis que são reorganizadas sobre uma mesa, formando desenhos muito singulares. Ao mesmo tempo, veste-se, em algumas ações, como um *chef* de cozinha que, de certa maneira, também são performances, pois a artista convida os participantes a sentarem à mesa. Iniciam-se a interação de conversas, percepções, afetos e sensações em relação aos hábitos cotidianos de comer, os quais, diante do mundo apressado de hoje, na maioria das vezes, não são mais saboreados (Figura 4, Figura 5 e Figura 6).

Para a artista, o projeto contínuo do comer e o saborear, implicam em colocar o participante em operação reflexiva com o seu próprio corpo, sinalizando que a existência deve ser interpretada “pelo pensamento e pelas experimentações também gustativas” (Bello, 2013). Sob esse aspecto, traz à tona “o irrepresentável que desconcerta o pensamento” (Bello, 2013), com vivências sensíveis que propiciam contatos e trocas de percepções e sentidos entre os participantes.

As convivências participativas proporcionadas pela artista em diferentes locais, promovem experiências diretas com hábitos cotidianos que refletem também a diversidade cultural de cada lugar onde são realizadas as ações. Bello menciona Jacques Rancière (2009: 11) que fala sobre a ‘fábrica do sensível’, e considera “os atos estéticos como configurações da experiência, que ensinam novos modos do sentir e induzem novas formas de subjetivação política”. Nesse contexto, os acontecimentos gustativos, igualmente implicam no compartilhar coletivo de experiências que podem sinalizar sensibilidades, afetos e ser tocadas por meio da arte.

Conclusão

Nas obras de ambas artistas, o espectador é convocado a instaurar novos sentidos e, nessa ação, participa de operações que buscam articular a partilha sensível com o outro. Essas articulações geram significados que suscitam algo que vai além da racionalidade e da sensibilidade, e nos leva a interrogar a vida e nossa própria história. O exercício experimental da arte e seu entrelaçamento ao cotidiano da vida, mostram que a arte não se direciona apenas ao olhar, mas, enfatiza o processo vivencial.

O deslocamento das fronteiras e as contaminações da arte, em seus modos de transformar e pensar, provocam o redimensionamento da arte como objeto, valorizando-se o processo de criação em suas possibilidades de relacionar visibilidades do fazer. São entrelaçadas certezas e incertezas em ações que evocam sentidos outros como detectamos nas práticas estéticas de Sommer e Bello. Isabel Sommer, em *Acúmulos*, traz à tona cheiros, que podem remeter à redescoberta de memórias e lembranças de algo vivenciado ou, ao contrário, experienciar algo ainda não vivenciado. Já Lucimar Bello, em *Desenhos de Comer*, busca ressignificar pequenos gestos cotidianos, como o pegar coisas mínimas para comer e levar à boca. A operação estética entre gostos, cheiros, sabores doces e amargos evoca relações éticas, políticas e culturais, bem como suscita pensamentos, olhares, sensibilidades e narrativas que revelam rituais em seus múltiplos sentidos.

Referências

- Bello, Lucimar. (2013) *Desenhos de comer, cerâmicas para viver, desenhos de comer, para itaparica e travessias, três experimentações*. [Consult. 20151222] Disponível em <URL: <http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/08/Lucimar%20Bello%20Frange.pdf>>
- Fundação Bienal (2015) Projeto curatorial [Consult. 20151128] Disponível em <URL: <http://www.fundacaobienal.art.br/site/pt/bienais/10>>
- D'Angelo, Martha (2012) *Tudo é arte, portanto a arte não existe*. In: Vinhosa, Luciano; D'Angelo, Martha (orgs.) (2012) *Interlocuções — estética, produção e crítica de arte*. Rio de Janeiro: Apicuri. ISBN: 978-85-61022-70-9
- Ferverza, Hélio (2012) *Formas de apreensão: experiência, autonomia, escritos de artistas*. In: Vinhosa, Luciano; D'Angelo, Martha (orgs.) (2012) *Interlocuções — estética, produção e crítica de arte*. Rio de Janeiro: Apicuri. ISBN: 978-85-61022-70-9
- Fidelis, Gaudêncio (2015) *O cheiro como critério em direção a uma política olfatória em curadoria*. Chapecó, SC: Argus. ISBN: 978-85-7897-146-5
- Rancière, Jacques (2009) *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34 (2ª edição). ISBN: 978-85-7326-321-3
- Rancière, Jacques (2009) *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34 (1ª edição). ISBN: 978-85-7326-438-8

Sobre *El estado de la cuestión un ensayo performativo* (2015) de Helena Cabello y Ana Carceller: una lectura procesual de sus elementos constitutivos

On The State of the Art a performative essay (2015) by Helena Cabello and Ana Carceller: a procedural reading its constituents

**CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA*
& ZUHAR IRURETAGOIENA LABEAGA****

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

*España, investigadora, profesora, artista. Doctora en Bellas Artes Facultad de Bellas Artes Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

AFLIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología. Campus de Leioa, Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa — Bizkaia, España. E-mail: mconcepcion.elorza@ehu.eus

**España, artista, investigadora, profesora. Máster Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Máster Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), Diploma Estudios Avanzados, UPV/EHU.

AFLIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología. Campus de Leioa, Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa — Bizkaia, España. E-mail: zuhar.iruretagoiena@ehu.eus

Resumen: Este artículo se refiere al trabajo de Helena Cabello & Ana Carceller mostrado en la 56 Bienal de Venecia (2015). En él, según propuesta comisarial, las artistas se refieren a la figura de Salvador Dalí. El proyecto cristaliza en una instalación que comprende tanto un video como la presentación de ciertos elementos, citas y objetos simbólicos que estructuran la trama audiovisual. Así, aludiendo a la enigmática relación del artista con la misteriosa Amanda Lear, Cabello & Carceller despliegan múltiples referencias que remiten a la construcción identitaria y la capacidad política de lo *drag* como espacio para la realización de disidencias.

Palabras clave: Cabello-Carceller / 56 Bienal de Venecia (2015) / lo drag es político / disidencia / género / identidad.

Abstract: *This article refers to the work of Helena Cabello & Ana Carceller shown at the 56th Venice Biennale (2015). In it, according to the curatorial proposal, the artists refer to the figure of Salvador Dalí. The project crystallized in an installation that includes both a video and the presentation of certain items, quotes and symbolic objects that structure the audiovisual frame. Thus, referring to the enigmatic relationship of the artist with the mysterious Amanda Lear, Cabello & Carceller display multiple references that refer to the construction of identity and the political capacity of the drag as a space for the realization of dissent.*

Keywords: *Cabello-Carceller / 56th Venice Biennale (2015) / the drag is political / dissent / gender / identity.*

Introducción

Las artistas Helena Cabello y Ana Carceller alientan desde su trabajo, posicionamientos críticos desde los que tratan de contrarrestar la capacidad inmovilizada de los discursos con los que, desde las esferas de poder, se nos inculca la desconfianza en nuestras propias capacidades y se nos orienta hacia la inacción.

En este sentido, sus obras constantemente nos recuerdan que la realidad puede ser otra, al tiempo que nos hacen ver que es necesaria nuestra implicación activa para que dicha posibilidad se vea materializada.

Resulta significativo que ambas simultaneen su trabajo como artistas con la docencia universitaria; de este modo, se autodefinen como “académicas y artistas visuales” (Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museo, s/d). Asimismo, sus investigaciones se formalizan en infinidad de formatos, más allá de la producción de *objetos artísticos* y su exhibición, lo cual incluye una amplia actividad comisarial, así como la constante publicación de textos desde los que extienden y desarrollan las cuestiones fundamentales presentes en su obra (audio)visual.

De su producción de los últimos años, quisiéramos subrayar varios rasgos esenciales: la idea de performativización del género, en el sentido de las teorías de Judith Butler y Eve K. Sedgwick. La deconstrucción y reenumeración de imaginarios, siendo especialmente relevantes, en este sentido, sus revisiones de las tipologías surgidas de las estructuras cinematográficas. La idea de trabajo en proceso, que permite que sus desarrollos se fundamenten en periodos de investigación no acotados temporalmente y susceptibles de proporcionar resultados distintos a lo inicialmente previsto.

Y, por último, la idea de archivo, esto es, la cita y reelaboración, con proyección de futuro, de trabajos anteriores de otros y otras artistas y teóricas.

La mayor parte de estos aspectos distintivos se encuentran presentes en el trabajo que nos ocupa, llamado *El estado de la cuestión, un ensayo performativo*. En él todos y cada uno de estos elementos adquiere una dimensión determinada que contribuye a añadir nuevos matices a una trayectoria de investigación que se consolida en cada una de las nuevas experiencias que las artistas nos proponen.

Objeto de estudio

El Estado de la cuestión, un ensayo performativo forma parte de la muestra comisariada por Marti Manem para el pabellón español con ocasión de la bienal de Venecia y comparte espacio con propuestas de Pepo Salazar y Francesc Ruiz bajo el genérico título de *Los sujetos*. En ella se pretende abordar de un modo desinhibido y personal, la figura del artista español Salvador Dalí.

Enmarcada dentro de este proyecto colectivo, la propuesta de las artistas Cabello & Carceller se muestra como una instalación seccionada en dos habitaciones. En la primera de ellas se puede observar el audiovisual proyectado sobre la pared y acompañado por un dispositivo que alude al tablado, a la peana, al carácter representacional y teatral de la acción performativa que en ella se muestra. En la segunda habitación se muestran el conjunto de objetos que son parte tanto de los referentes que las artistas han abordado para la ejecución de la pieza, como del imaginario personal que las protagonistas van desplegando a lo largo del video. La muestra, dividida espacialmente entre estas dos habitaciones, crea constantes alusiones entre los referentes y piezas que se muestran en uno y otro espacio.

Centrándonos en la pieza Audiovisual, en el video de carácter performativo, pero con inminentes matices que aluden a la ficción como espacio representacional, hay ciertos aspectos destacables que inevitablemente apelan al espacio expositivo que lo alberga. El espacio del pabellón de España en la bienal se convierte en excusa y eje donde la acción performativa se despliega. El audiovisual resulta doblemente *site specific*; por un lado, porque la propuesta fue expresamente creada para ser expuesta allí, pero también porque la acción performativa ficcionada que en ella se muestra fue grabada allí mismo.

El espacio del pabellón español, pasa de ser un mero contenedor a formar parte del contenido de la propuesta de las artistas. La apuesta de las autoras por haber llevado a cabo la pieza en ese espacio y en el tiempo suspendido entre muestra y muestra, toma especial relevancia y pasa a ser significativa en la constitución de sentido del audiovisual, donde el contenedor se convierte en un objeto simbólico que permite apelar a la reflexión, a la crítica y al cuestionamiento de las actitudes que las democracias mantienen sobre identidades disidentes.



Figura 1 · Cabello Carceller, “El estado de la cuestión, un ensayo preformativo”, 2015. Vista de la instalación Sala Principal, pabellón español de la Bienal de Venecia. Fuente: *Cabello / Carceller* (2015a). Imagen reproducida con la autorización de las artistas.

Figura 2 · Cabello Carceller, “El estado de la cuestión, un ensayo preformativo”, 2015. Vista de la instalación, espacio dos, Pabellón Español de la Bienal de Venecia. *Cabello / Carceller* (2015a). Imagen reproducida con la autorización de las artistas.



Figura 3 · Cabello Carceller, "El estado de la cuestión, un ensayo preformativo", 2015. Video still. *Cabello / Carceller* (2015a). Imagen reproducida con la autorización de las artistas.

Figura 4 · Cabello Carceller, "El estado de la cuestión, un ensayo preformativo", 2015. Video still. *Cabello / Carceller* (2015a). Imagen reproducida con la autorización de las artistas.

El proyecto articula así una reflexión y una mirada crítica sobre los sujetos excluidos, y su papel en las democracias europeas que hoy más que nunca se muestran en declive. Democracias puestas en jaque, donde solo los sujetos en construcción y las identidades no nucleares son capaces de construirse desde un posicionamiento personal, y por lo tanto son capaces de producir un cuestionamiento de las macro políticas de las naciones, que perpetúan una y otra vez las prácticas de exclusión que operan en el seno estructural de las llamadas democracias.

El resultado audiovisual de la performance de ficción, se estructura en cinco actos en los cuales los distintos personajes van desplegando sus inquietudes y a su vez sus estrategias para afrontar dichas imposiciones estructurales. Ellas son los que entre acto y acto van desarrollando un espacio para la construcción y significación de los sujetos. Para ello en los distintos actos cada uno de ellos va mostrando objetos simbólicos relevantes para el personaje que dan título a cada uno de los actos. Objetos que, a modo de notas al pie, despliegan el poder de alusión y referencia a un pasado cercano, a una posición en lo personal y lo político. Objetos que aluden a situaciones personales como; el cuadro del mar bravo — que alude a la frontera y al viaje hacia un nuevo futuro, una flor de porcelana, el anillo con la inscripción “resiste”, o la foto en blanco y negro donde se muestra la imagen de tres personajes caminando con seguridad y certeza hacia “un futuro”.

Por otro lado, podemos encontrar fuertes guiños a la noción de espera y de latencia, a la que también se señala con el espacio escogido, el cual enfatiza su presencia en el audiovisual mostrando a los distintos personajes en un estado de tránsito, en espacio temporales suspendidos, donde se nos hace creer que están a la espera de una entrevista de trabajo o de un casting. Intersticio temporal donde, por otro lado, las identidades se van construyendo y desplegando hasta llegar al acto final en el cual, y con un guiño al musical, se mostrarán como un auténtico misterio. Así pues, lejos de un *stand by*, la espera se muestra como un espacio temporal donde lo significativo acontece, donde es posible establecer el encuentro entre sujeto y subjetividades, entre lo periférico y lo asumido. La espera se erige como el único lugar habitable en “estas blandas democracias avocadas a la melancolía” (como mencionan las propias autoras (*Cabello / Carceller*, 2015b).

La elección de los actores, como suele ser habitual en estas creadoras (actores *amateurs*) posibilita que la estrategia de interpretación se vaya desarrollando de un modo orgánico, consiguiendo así que la articulación entre los distintos actos que configuran la pieza audiovisual, produzcan un efecto de extrañamiento, en el sentido Brechtiano, un territorio ambiguo entre el salto temporal y la anacronía, permitiendo que los actores/ performers de la ficción encuentren una brecha desde donde poder integrar sus aportaciones y sus experiencias propias implementando el

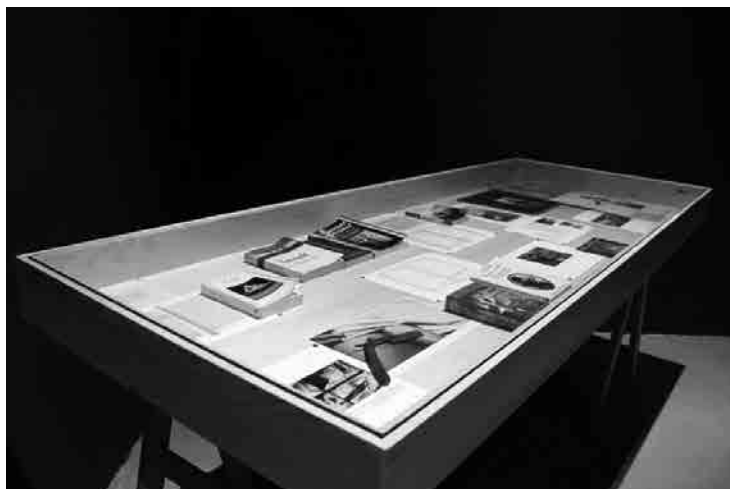


Figura 5 · Cabello Carceller, "El estado de la cuestión, un ensayo performativo", 2015. Video still. *Cabello / Carceller* (2015a). Imagen reproducida con la autorización de las artistas.

Figura 6 · Cabello Carceller, "El estado de la cuestión, un ensayo performativo", 2015. Video still. *Cabello / Carceller* (2015a). Imagen reproducida con la autorización de las artistas.

trabajo actoral y enriqueciendo el resultado final, estableciendo resonancias discursivas con lo real. Para ello, las artistas hacen uso del recurso de disociar la imagen y el sonido. Recurso formal que utilizan en diversas de sus propuestas y que además de convertirse en rasgo estilístico, les permite enfatizar la naturaleza no profesional de los actores, a la vez que se potencia la idea de ficción del acto performativo.

La segunda habitación se configura como un espacio más destinado a albergar el plano objetual del proyecto. En ella se muestran tanto los referentes de la propuesta, en formato de archivo, a través de dispositivos expositivos que crean reminiscencias al ámbito antropológico, y los objetos simbólicos que los personajes portan en el video. Así pues se construye un espacio que hace converger el pasado referencial y el detritus de la acción con el futuro proyectivo de sus articulaciones y resonancias, haciendo que las referencias sean proyectadas como flechas hacia el horizonte del futuro, y se establezcan como único modo para poder construir una relectura de la cuestión del sujeto desde los márgenes, desde las historia y las vivencias personales.

El resultado de la propuesta es tan contundente que consigue que los territorios de lo simbólico, lo ficticio y lo real friccionen entre sí, en un acto performativo donde la ficción se encuentra con su poder constructivo y se exploran los referentes del pasado cercano, erigiendo sobre ellos un nuevo tiempo capaz de agrietar el presente y postular una resolución de la historia reciente.

Conclusiones

El estado de la cuestión ofrece un recorrido ficcionalizado a través de las identidades de cuatro actores-actrices ejecutantes que han sido invitados a construir el ser que interpretan desde sus propios recorridos personales. De este modo presentan y representan al mismo tiempo el carácter al que dan cuerpo, asumiendo en un sentido situado el carácter performativo de la construcción identitaria y su visibilización.

Todos ellos hablan desde la consciencia de la importancia de la aceptación “de unos géneros siempre indefinidos y [a] la ruptura de las fronteras impuestas sobre ellos” (Cabello / Carceller, 2015c). Todos ellos terminan compartiendo reflexiones y vivencias expresando una consciencia política fundada en sus personales trayectorias vitales, que a su vez los aproximan y les permiten fortalecerse mutuamente.

Al mismo tiempo, las artistas se sirven del entrecruzamiento y la reapropiación de referencias a diferentes discursos, como las investigaciones surrealistas, concretadas, en este caso, específicamente, en la pieza *Un Perro Andaluz* —de autoría compartida Luis Buñuel/Salvador Dalí—, o las rupturas formales godardianas y sus equivalentes ideológicos, traídos a su obra por medio de la cita al baile que tiene lugar en el film *Banda Aparte*.

Referentes que, junto con el sustrato de pensamiento de Bao Ninh, Franz Kafka o Carla Lonzi —recuperados a veces por medio de la réplica en el interior

de la obra misma, nuevamente godardiana — enfatizan, multiplicándolo, el poder de sus propuestas. Todas las personas citadas, de diferentes modos, ponen de manifiesto la importancia y el valor de la diferencia.

Es este sentido en el que Cabello / Carceller retoman — en relación al hilo conductor curatorial — la figura de Salvador Dalí. Para ellas es un punto de partida del que rescatan determinados rasgos. En particular se interesan por los enigmas acerca de la sexualidad de este artista, y, vinculado a ellos, el momento específico de su relación con la artista Amanda Lear.

Así, se apropian de un tema musical de ésta última y con él construyen un momento de especial plenitud en el audiovisual. En él los / las protagonistas, desde el formato del musical, reivindican la ambigüedad y el misterio en torno a la sexualidad, consiguiendo una especial intensidad, un momento de energía compartida, de contagiosa potencialidad expansiva, que directamente alcanza a espectadores y espectadoras.

Por otro lado, de entre los diferentes objetos con los que nos involucran de manera directa, reconocemos — pues las artistas los vienen empleando desde tiempo atrás (Cabello & Carceller, 2005) — el valor que se concede a la pancarta, en la que se formalizan las “estéticas transitorias, aunque no por ello menos eficaces, de los momentos de cambio revolucionario” (Cabello / Carceller, 2015b) y la cualidad de *sujetos imprevistos* (Cabello / Carceller, 2015b) de las cuatro protagonistas.

De este modo, la pancarta recoge y sintetiza de un modo que no deja fisuras a la interpretación una de las ideas primordiales que atraviesa todo el audiovisual, la afirmación inequívoca de que “el *drag* es político”. Con ella las artistas subrayan el valor del espectáculo como espacio para la realización de las disidencias en la constitución de las subjetividades. Como lugar en el que travestirse supone probar y probarse nuevas identidades superando las lógicas limitadoras y coercitivas que se nos imponen desde los órdenes hegemónicos.

Referencias

- Cabello / Carceller (2015a) “Proyectos: El Estado de la Cuestión: un ensayo performativo” [Consult. 2015-12-00] Disponible en <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/el-estado-de-la-cuestion/>
- Cabello / Carceller (2015c) “Info” [Consult. 2015-12-00] Disponible en <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/info/>
- Cabello / Carceller (2015b) [en línea] Facebook [Consult. 2015-12-00] Disponible en <https://www.facebook.com/CabelloCarceller?fref=ts>
- Cabello, Helena & Carceller, Ana (2005) “Historias no tan personales” In VV.AA. *Impasse 5: la década equívoca: el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*. pp. 303-18. Lleida: Centro de arte la Panera. ISBN: 9788489781573.
- Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museo (s/d) *Patrimonio y género: el patrimonio de Chile* [Consult. 2015-12-00] Disponible en http://patrimonioygenero.dibam.cl/651/articles-49720_archivo_01.pdf

El vacío y la soledad del “no lugar” en la obra de Ángeles Marco

The emptiness and loneliness of “non place” in the work of Ángeles Marco

YOLANDA RÍOS COELLO*

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

*España, artista plástica, estudiante de doctorado. Grado en Bellas Artes. Universidade de Vigo. Master Universitario en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación, Universidade de Vigo.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Pintura, Grupo MODO. R/ Maestranza 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: yolandarioscoello@gmail.com

Resumen: El artículo establece una relación entre los temas, los materiales y los elementos utilizados en la obra de la artista valenciana Ángeles Marco con “los no lugares” de Marc Augé. Se analizan dos de sus series “El tránsito” y “El salto al vacío” buscando las similitudes con esos lugares no antropológicos que Augé denominó “los no lugares”. También se establece una analogía de la artista valenciana con la artista contemporánea Monika Sosnowska.

Palabras clave: escultura / arquitectura / no lugar / metáfora.

Abstract: *The article establishes a relation between the topics, the materials and the elements used in the work of the Valencian artist Angeles Marco with “the non places” of Marc Augé. There are analyzed two of his series “The traffic” and “The jump to the emptiness” looking for the similarities with these not anthropologic places that Augé named “the non places”. Also there is established an analogy of the Valencian artist by the contemporary artist Monika Sosnowska.*

Keywords: *sculpture / architecture / non place / metaphor.*

Introducción

La artista Ángeles Marco (Valencia 1947-2008) cursó estudios de Bellas Artes en Valencia y ejerció como docente en la facultad de Bellas Artes de Valencia desde 1976. Disfrutó de varias becas para la ampliación de estudios en Italia, Francia, Alemania y Suiza. Desarrolló su carrera artística a través de un lenguaje muy cercano al mundo arquitectónico. El uso de materiales y elementos relativos a la arquitectura ha sido una constante en su trabajo. Además, ha encontrado en el recurso metafórico su gran aliado para desarrollar y enriquecer su labor. Muchas de sus obras son espacios simbólicos de tránsito, donde cabe la posibilidad ilusoria de ir de un lugar a otro, subir, bajar, saltar o desplazarse, acciones donde la presencia humana está implícita y donde se dejan entrever cuestiones existenciales. El vacío, la caída, el desequilibrio y el deslizamiento definen las ideas con las que la escultora trabaja constantemente.

1. *El Salto al vacío y El tránsito*

En la obra de Ángeles Marco destacan dos series escultóricas estrechamente conectadas entre sí que ha desarrollado durante los años 1986 y 1989. Por un lado, el tema de *Salto al vacío* (Figura 1) y por el otro, *El tránsito* (Figura 2 y Figura 3), el primero se caracteriza por hacer referencia a elementos como el trampolín, el puente o la escalera mecánica, que le sirven de *imágenes vehículo* en las que inserta la problemática concreta que surge de los objetivos de la autora, y en el segundo utiliza el pasillo, la autopista, los accesos u elementos como las cajas de cera o el asfalto líquido como *imágenes referente*, evidenciando un proceso de transformación, donde el existencialismo se sitúa como una problemática constante en su obra. Ambos hacen alusión a elementos industriales de carácter arquitectónico, ligados a aspectos urbanos y que actúan como dispositivos de acción o como metáforas de transformación, donde se puede pasar de un estado a otro. La figura del vértigo se inserta en ese juego de tránsitos y de saltos al vacío, en el que la seducción y el miedo al salto están presentes (son dos caras de la misma moneda) como si el vacío fuese una atracción constante. En palabras de la artista:

(...) se encuadran dentro de una actitud existencialista, en tanto en cuanto adoptan como claves los problemas de la angustia, la soledad, la carencia de fundamento, etc., pero también se acercan a posturas neoestructuralistas (Derrida, De Man, ...) (Marco, 1998: 26).

En estas dos series la autora explica que se da un cambio en el tratamiento del espacio virtual. El espacio está tratado y organizado en base a una narrativa visual determinada, siendo ellas las que generan espacio, quienes lo determinan. En series anteriores era el propio sitio el que le configuraba sentido a la obra pero

“ahora es el espacio quien está dotado de sentido por la obra” (Marco, 1998: 27).

En cuanto a los materiales frecuentemente utilizados por **Ángeles** Marco están el hierro, el caucho, el asfalto y el acero entre otros. El hierro lo usa como estructura sustentadora, como un elemento de ingeniería, mientras el caucho lo utiliza por su versatilidad, es maleable y al mismo tiempo presenta características de integridad. Deja que la fuerza de la gravedad se ocupe de dejar caer algunos elementos, los pliegues son el resultado de la inercia física de la gravedad y no de algo forzado por la autora.

2. La escultura como “no lugar”

Se propone una visión de las obras de Ángeles Marco en relación a los espacios que el antropólogo Marc Augé denominó los “no lugares”. Éstos son espacios del anonimato, lugares sin identidad ni historia que la sobremodernidad produce, son lugares idénticos, sin elementos singulares con los que se pueda distinguir uno de otro. Augé apunta en su libro *Los no lugares*:

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación (Augé, 2008: 84).

Ángeles Marco propone espacios de tránsito como pasillos, escaleras, puertas o espacios de elevación como el ascensor y el trampolín. Elementos presentes en todos esos “no lugares”, en esos espacios no relacionales, de confluencia anónima, donde los individuos se desplazan de un lugar a otro, donde se evidencia la soledad de la sociedad contemporánea. Ascensores, escaleras mecánicas y materiales como el hierro o el asfalto definen adecuadamente lo que configura un “no lugar”. Según Augé mientras los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria. “Un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje (...)” (Augé, 2008: 84).

Se podría entender la serie *El tránsito* en relación a los no lugares definidos por Augé. Ángeles utiliza elementos como el pasillo, la autopista, cajas de cera o de asfalto líquido, accesos y coberturas para llevar al espectador hacia lugares metafóricos en los que la iconografía arquitectónica resulta profundamente evocadora. Sus esculturas omiten cualquier referencia directa al cuerpo o al ser humano pero éste se sitúa implícitamente en ellas. Son las personas las que circulan por pasillos, por escaleras mecánicas que suben y bajan o se lanzan desde trampolines, es el ser humano el que se interroga por cuestiones existenciales.

3. La construcción de metáforas

La metáfora es uno de los recursos que Ángeles utiliza para hacer que los espectadores

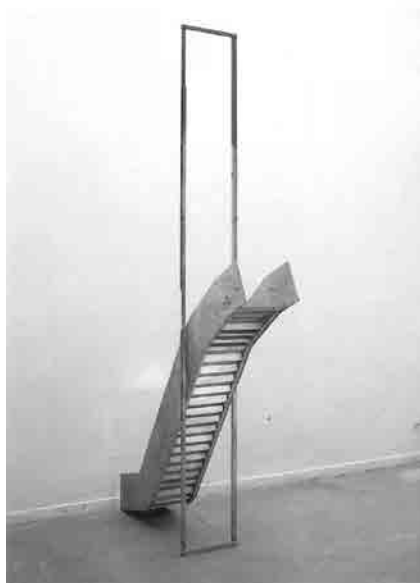


Figura 1 - Ángeles Marco. *Torre. Palanca*, 1986 (Serie: *Salto al Vacío*). Hierro. 224x47x55 cm. Fuente: Marco (1990).

Figura 2 - Ángeles Marco. *Escalera mecánica*, 1987 (Serie: *El tránsito*) Hierro, pintura. 280x28x150 cm. / 20x27x47 cm. Fuente: Marco (1990).

Figura 3 - Ángeles Marco. *Escalera mecánica*, 1987 (Serie: *El tránsito*) Hierro, pintura. 280x28x150 cm. / 20x27x47 cm. Fuente: Marco (1990).

fluyan hacia otros lugares. Utiliza este recurso para detonar sensaciones, recuerdos, o incluso lo que está por venir, el vacío de no saber que pasará, la indeterminación y la posible caída. Para ello construye pequeñas piezas que funcionan como detonadores de posibles acciones, saltar, traspasar, recorrer, subir, bajar... Siempre posibilita acciones ilusorias en sus esculturas. Ángeles concede un valor esencial a la metáfora, así como al concepto de vacío, influenciada por los filósofos postestructuralistas como De Man o Derrida. Para De Man la realidad es ilusión revelada por la metáfora.

En la actualidad artistas como Monika Sosnowska (Polonia, 1972) trabajan desde los mismos intereses que Ángeles Marco como son el lenguaje arquitectónico, los materiales asociados a la construcción, el espacio humano implícito en todos esos trabajos, así como el juego de la escala y la metáfora. Pero Monika utiliza los elementos arquitectónicos de un modo diferente, los transforma en algo blando, los desfuncionaliza apelando a nuestra mente más que a la posibilidad de un uso físico. Mientras Ángeles realiza esculturas tanto en pequeño formato como a una escala mayor siempre nos está llevando a un posible uso de los mismos, pero la artista polaca prescinde de ese posible uso al constreñir, deformar y doblar esas construcciones que antes posibilitaban un desplazamiento, como las escaleras, los puentes... ahora esa imagen nos lleva hacia metáforas de imposibilidad de uso.

Monika Sosnowska trata el espacio como un medio para sus obras, concediendo gran importancia al lugar específico donde se van a situar. Generando un diálogo con la obra y con su lugar de exposición. Si con Ángeles Marco es la imaginación y el poder evocador de sus esculturas quien nos lleva mentalmente hacia otros lugares, en el caso de Monika Sosnowska es la escala y la posibilidad de recorrer esas construcciones de forma más física y real, la que nos conduce hacia poéticas similares. Aunque en el caso de la obra *Stairway* (una escalera de caracol, habitualmente situada en el exterior de los edificios utilizada como salida de emergencia o como acceso para los bomberos), esa posibilidad se torna imposible ya que la escalera está doblada y deformada. La artista polaca trabaja construyendo elementos arquitectónicos y los libera de la funcionalidad, aunque la escala sea humana, no sirve para utilizarlo de forma habitual sino para evocar un espacio mental. Trabaja habitualmente con materiales pesados como el cemento o el hierro pero sus esculturas no son pesadas sino todo lo contrario, son ligeras y de aspecto blando.

Mientras Ángeles Marco trabaja desde postulados existencialistas, donde sus esculturas evocan lugares mentales, que se ocupan de detonar sensaciones y pensamientos relacionados con la angustia existencial: la soledad, la angustia...

Así aparece la creación de un espacio “espiritual”, “mental”, en lugar de una “descripción” espacial, un espacio que se corporeiza de nuevo y de alguna manera a la vez en el espíritu, mente del espectador (Baraño, 1992, 30).

Monika Sosnowska también apela a un espacio mental, pero desde una posición de análisis de la ciudad y el desarrollo urbanístico. Ambas desarrollan metáforas urbanas que han extraído de su alrededor.

Conclusiones

El presente artículo indaga en las relaciones que se establecen entre las estructuras y temas elegidos por la escultora valenciana Ángeles Marco y los *no lugares* que define Marc Augé. Estos *no lugares* son aeropuertos, estaciones de tren, autopistas... son lugares de confluencia anónimos, que no existían en el pasado sino que son lugares contemporáneos, son lugares donde se refleja la soledad de la condición humana. Y es desde aquí donde se establece la relación con la obra de la escultora, Marco realiza construcciones que hablan de la soledad de la humanidad, del miedo, de la ansiedad, y del salto al vacío como metáfora. Utiliza elementos arquitectónicos que sirven de dispositivos para interrogarnos sobre la existencia humana. El uso o la construcción de determinados elementos como el asfalto, el caucho o las escaleras mecánicas son principalmente esos elementos presentes en los *no lugares* de los que nos habla Augé. Pura contemporaneidad, no son lugares antropológicos, sino lugares con elementos repetidos, similares, casi copias unos de otros, de aeropuerto en aeropuerto no sabríamos decir en que país estamos, todos parecidos, donde permanecemos por un período de tiempo determinado y donde sólo tiene sentido estar ahí para realizar una acción concreta, en este caso viajar en avión.

En la actualidad, muchos y muchas artistas trabajan desde los mismos intereses que Marco. La utilización del lenguaje arquitectónico y los temas relacionados con la construcción en las ciudad, con su desarrollo y crecimiento son una constante en artistas como Monika Sosnowska. Ésta se ha dejado influenciar por la construcción en su país, por los elementos de la arquitectura modernista. El legado del constructivismo y el suprematismo también son una referencia fundamental para Sosnowska. Sus construcciones activan la memoria, bien con ansiedad, o con asociaciones hacia las construcciones no conclusas.

Referências

- Augé, Marc (2008) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa. ISBN: 978-84-7432-459-4
- Baraño, Kosme María de (1992) *Chillida: Heidegger: Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco. ISBN: 84-7585384-6
- Marco, Ángeles (1990) *Ángeles Marco*. Catálogo de la Exposición. Sala Parpalló. Diputación Provincial de Valencia. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim. ISBN: 84-404-6526-2
- Marco, Ángeles (1998) *Angeles Marco: el taller de la memoria*. Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. ISBN: 84-482-1807-8

Pele Preta: a poética da luz

Black Skin: the poetics of light

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

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

*Brasil, artista visual (Fotografia). Professora e pesquisadora. Graduação em Comunicação Visual, Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Mestrado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação UFRJ; Doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação UFRJ.

AFLIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação; Departamento de Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Campus Saúde — Porto Alegre — RS — CEP 90035-007 Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O artigo proposto tem por objetivo refletir acerca do trabalho seminal da fotógrafa artista Maureen Bisilliat, *Pele preta*. O ensaio fotográfico *Pele preta* foi realizado na década de 1960. A série aqui trabalhada é composta por 23 imagens em preto e branco de três modelos negros: uma mulher, um homem e uma criança, além de imagens de ex-votos. Através dessas imagens a artista afirma sua visão política e social da sociedade brasileira aliada a uma poética da luz com traços surrealistas. Conceitos como o de Fotografia Menor (Gonçalves, 2009) e o de Imagem Cristal (Deleuze, 2007; Fatorelli, 2003) estão presentes.

Palavras-chave: Maureen Bisilliat / *Pele preta* / Fotografia expressão.

Abstract: *The proposed article aims to reflect on the seminal work of photographer artist Maureen Bisilliat, Black Skin. The photographic Black Skin essay was conducted in the 1960s. The series consists of 23 black and white images of three black models: a woman, a man and a child, and votive images. Through these images the artist asserts her political and social vision of Brazilian society combined with a poetic light with surrealist features. Concepts such as Photography Minor (Gonçalves, 2009) and the Crystal Image (Deleuze, 2007; Fatorelli 2003) will be present.*

Keywords: *Maureen Bisilliat / Black skin / Photography expression.*

Introdução

O artigo proposto tem por objetivo refletir acerca do trabalho seminal da fotógrafa artista Maureen Bisilliat, *Pele preta*. O ensaio fotográfico *Pele preta* foi realizado na década de 1960. A série aqui trabalhada é composta por imagens em preto e branco de três modelos negros: uma mulher, um homem e uma criança, além de imagens de ex-votos. Trabalho menos visível da obra fotográfica produzida por Maureen Bisilliat, veio a público na primeira grande exposição da artista, realizada em 1966 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Brasil). Em 2014, o Instituto Moreira Salles, detentor do direito patrimonial sobre a obra da artista, editou na coleção *A forma da Luz*, um pequeno fotolivro com a série *Pele preta* — uma seleção de 23 imagens do ensaio original (Bisilliat, 2014). É sobre esse trabalho que a reflexão aqui se dará.

Maureen Bisilliat nasceu na Inglaterra (1931), filha de diplomata argentino e mãe artista plástica Inglesa e teve uma vida nômade até se estabelecer no Brasil em 1957. Sua identificação e seu encantamento pelo país levaram-na a adquirir cidadania brasileira. Bisilliat se interessou pelo Brasil profundo por meio de clássicos da literatura brasileira como Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa. Neste sentido, seu ensaio *Pele preta* apresenta características que iriam marcar seu trabalho de associar texto e imagem nas narrativas que constrói, bem como trabalhar questões que a levassem a entender o país escolhido para viver. Fotógrafa artista, Maureen Bisilliat transita em um universo movediço onde o documento literal da realidade se esfumaça na ação autoral e expressiva do artista. Desse modo o real e o imaginário se entrelaçam permanentemente em seu trabalho. Maureen Bisilliat faz da fotografia o lugar de sua arte e profissão.

Aproveita-se esta introdução para indicar os conceitos que norteiam este artigo, qual seja os de Fotografia Menor (Gonçalves, 2009) — quanto à temática escolhida — e o de Imagem Cristal — a forma levando a uma ruptura do mais evidente da imagem — proposto por Fatorelli (2003) a partir de leitura do conceito em Deleuze (2007). Acredita-se que tais conceitos darão conta da reflexão proposta, qual seja a da potência da imagem artística enquanto horizonte reflexivo.

1. Maureen e a Fotografia

Pintora de formação (na década de 1950 estudou pintura com André Lhote, surrealista, em Paris, e frequentou o *Arts Students League*, em Nova York. Maureen Bisilliat substituiu a pintura, considerada sedentária para o seu temperamento inquieto, pela fotografia no início dos anos 1960 — seu marido à época, o fotógrafo espanhol José Antônio Carbonell a influenciou na escolha, que se fez definitiva após o encontro com a obra literária *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, em 1963 (Fernández, 2011). Seu desejo de conhecer o Brasil profundo das gerais



Figura 4 · Maureen Bisilliat. *Pele preta*. Brasil. Fotografia.
Fonte: Bisilliat (2014).

Figura 5 · Maureen Bisilliat. *Pele preta*. Fonte:
Bisilliat (2014).

Figura 6 · Maureen Bisilliat. *Pele preta*. Fonte:
Bisilliat (2014).

(Minas Gerais) mostrado por Guimarães Rosa, levou-a a uma viagem pelo interior do país de adoção munida daquilo que seria seu instrumento de trabalho por longos anos, a câmera fotográfica. As imagens produzidas, quando publicadas na forma de foto-livro, *A João Guimarães Rosa* (Bisilliat, 1969), se fizeram acompanhar por trechos de *Grande sertão: veredas* selando a união entre fotografia e literatura no trabalho da artista, como se pode observar na Figura 1: no livro, a página a esquerda da imagem de um sertanejo apresenta palavras retiradas de *Grande sertão veredas*.

As imagens literárias de Bisilliat levaram-na ao fotojornalismo. Trabalhou para a Editora Abril (1964-1972) em revistas como *Quatro Rodas* e *Realidade*. Na revista *Realidade* pode exercer seu ofício fotográfico com total liberdade de expressão e meios, pois não havia limite na quantidade de filmes utilizados nem no modo como os assuntos eram abordados. Após esse período passou a se dedicar a projetos pessoais de documentação expressiva, e expandir os limites do visível, aliando a imagem fotográfica a textos de escritores como Euclides da Cunha, Adélia Prado, Jorge Amado e poetas como João Cabral de Mello Neto e Carlos Drummond de Andrade. A série fotográfica *Pele preta*, primeiro trabalho fotográfico da artista a vir a público, exposto no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1966, e objeto de reflexão deste artigo, é inaugural no uso do texto ao pontuar as imagens fotográficas da série com trechos de poemas de Jorge de Lima, poeta modernista brasileiro.

Considera-se importante ressaltar o trabalho da artista realizado no Parque Indígena do Xingu durante os anos 1970. Neste trabalho, transformado no livro *Xingu, Território Tribal* (Bisilliat, 1990) em 1979, a linguagem plástica de Maureen Bisilliat incorpora a cor como determinante expressiva (Figura 2), reforçando o trabalho dramático com a luz característico de sua obra. Desde os anos 1980, Maureen dedica-se ao trabalho com vídeo e edição de texto e imagem, além de dar continuidade a seus projetos fotográficos por meio de revisões e novas leituras de seu material de arquivo.

2. Sobre a Série *Pele preta*

O ensaio fotográfico *Pele preta* foi realizado na década de 1960. A série é composta, como apontado na introdução deste artigo, por 23 fotografias em preto e branco de três modelos negros: uma mulher, um homem e uma criança, além de imagens de ex-votos. Através de uma poética formal baseada no uso dramático da luz e a fragmentação dos modelos, a artista traz questões importantes à sociedade brasileira. A mais visível dessas questões diz respeito ao lugar ocupado pelo negro nessa sociedade. No jogo de claro-escuro, oportunizado pela fotografia em branco e preto, emerge a problemática proposta pela artista: a emersão e presença positiva

do negro na sociedade brasileira (Titan Jr., 2014). Reforça este caráter da série a presença de trechos de poemas de Jorge de Lima, poeta pertencente à segunda geração de modernistas brasileiros. Esses artistas eram politizados, questionadores e buscavam a criação de uma arte moderna brasileira, com a valorização do nacional. A realidade brasileira e seu cotidiano sem glória com seus tipos populares era o foco desses artistas, deixando a burguesia fora da cena artística (principalmente na literatura). Soma-se ao exposto, a percepção de certa herança surrealista na poética de Maureen Bisilliat, reforçando a ideia do vir à tona do reprimido proposto pela série. Essa ideia se torna perceptível na sequência de imagens proporcionada pelo pequeno fotolivro, como pode ser observado, por exemplo, nas duas imagens a seguir (Figura 3 e Figura 4):

Vê-se na Figura 3, uma cabeça de madeira (*ex-voto*) deitada sobre uma superfície plana e apoiada por uma mão negra; mãos de madeira, também *ex-votos*, se colocam por trás da cabeça numa composição intrigante e desconcertante. Na imagem seguinte (Figura 4) saindo da escuridão, observa-se a cabeça de um menino negro que repousa sobre a mão de uma mulher, também negra. As imagens mostradas são fragmentos que se unem e levam o leitor a refletir sobre uma relação possível de causa e efeito entre as duas imagens, ou seja: *ex-votos* significam a realização de um milagre, representam a cura de um órgão doente pela divindade; são testemunhos de gratidão — em lugares de romaria há salas específicas para eles. Então, ao se associar as duas imagens, dentro da temática perceptível no trabalho, qual seja a da inserção do negro como parte fundante da sociedade brasileira, a sequência parece falar da realização desse milagre de assimilação positiva. A imagem a seguir (Figura 5), um pequeno anjo perfaz o caminho proposto.

Como qualquer criança, liberto, vestido com asas, saindo das sombras, não mais fragmento, ele quer voar. Ele quer ir tão alto quanto os seus sonhos o possam levar. Soma-se a isso a preocupação formal da artista no trato dado a seus modelos: são imagens fortemente estéticas que primam pelos primeiros planos de grande beleza plástica; trazendo uma sensação tátil a seus observadores. Cortes e fragmentos, jogos de luz provocam uma sensação de estranheza que estimula o leitor a refletir acerca do que vê.

O olhar autoral, o dialogismo estabelecido com seus retratados, o trabalho com a luz e a forma, os cortes realizados nas imagens fizeram e fazem de Maureen Bisilliat uma fotógrafa de rara sensibilidade e estética sofisticada. Suas imagens fotográficas expandem os limites referenciais da coisa dada (a fotografia). A artista não busca a simples relação que produz semelhança de um original, mas o “jogo de operações que produz aquilo a que chamamos arte, ou seja, precisamente uma alteração de semelhança” (Rancièrè, 2011: 14) que faz o leitor da imagem ultrapassar

a superfície da imagem dada. São imagens e sequências imagéticas que possibilitam o aparecimento daquilo que Fatorelli (2003) nomeia de Imagem Cristal (Fatorelli desenvolve sua ideia a partir do conceito deleuziano de Imagem Cristal aplicado ao cinema [Deleuze, 2007]). Para o autor, essas imagens são aquelas em que a subserviência à referência não é o que interessa, dependentes que são de certas configurações do visível, do tempo e do espaço. Potentes e obtusas, propõem realidades que não se confundem com elas. São imagens onde a metáfora do cristal se concretiza, pois elas espelham multiplicidades.

Âmbguas, potentes, incertas e instigantes as imagens da série *Pele preta* mergulham o seu leitor/espectador no universo do comum, da figura anônima. Nesse sentido trazem a reboque o conceito de Fotografia Menor (Gonçalves, 2009). Tal conceito, baseado no conceito de Literatura Menor desenvolvido por Deleuze & Guattari (2014) para pensar a literatura de Kafka, considera que tais desvios temáticos e modos de fazer fotográfico potencializam aberturas para o outro, aquele relegado a um segundo plano na história. A série *Pele preta* implica seu leitor a certo engajamento político, histórico e poético ao longo de um percurso entre real e imaginário — possibilidade de construção de uma ponte para o novo na transformação dos modos estabelecidos de ver e sentir, uma metamorfose.

Conclusão

Fotógrafa expressiva, Maureen Bisilliat, de acordo com a categoria desenvolvida por Rouillé (2009) de fotógrafo artista, realiza na série selecionada para reflexão o que se pode chamar de documental expandido (vai além da mera referência documental propondo novos horizontes reflexivos). Suas imagens transformam-se em discurso vivo ao trazer no seu jogo de claro-escuro e fragmentação questões que perpassam, ainda, a sociedade brasileira, tal como o lugar que essa outorga ao negro. O trabalho de Maureen parece visar à inserção definitiva do negro, sem estereótipos, como cidadão brasileiro. Assim, por exemplo, o corpo da mulher negra (Figura 6), seguidamente erotizado pela mídia e pelo discurso dominante, é posto em questão através da construção de uma nudez possuidora de sensualidade singela e invulgar. Nesse sentido, sua fotografia já nasce ‘Menor’, esbarra e enfrenta o senso comum pequeno-burguês forjado por valores capitalistas. Nasce daí uma potência cristalina, multifacetada, revolucionária, desestabilizadora de verdades estabelecidas.

A leitura que aqui se propôs da serie *Pele preta* é uma das inúmeras possíveis, talvez a mais coesa no descontínuo de sentido proposto por imagens. Apesar da intensão primeira da autora das imagens apresentadas, seu potencial cristalino possibilita lacunas e brechas por onde outros sentidos aderem. Sentidos esses sempre provisórios, como os reflexos de um cristal.

Referências

- Bisilliat, Maureen (2014). "Pele Preta". In *A Forma da Luz*, vol. 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. ISBN: 85-8346-011-6.
- Bisilliat, Maureen (2009). *Fotografias*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. ISBN: 978-85-86707-45-2.
- Bisilliat, Maureen (1969). *A João Guimarães Rosa*. São Paulo: Brunner.
- Bisilliat, Maureen (1990). *Xingu, território tribal*. São Paulo: Autêntica. ISBN: 85-293-0006-8.
- Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2014). *Kafka, por uma Literatura menor*. Rio de Janeiro: Autêntica. ISBN: 8582173121.
- Fatorelli, Antonio (2003). *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumara. ISBN: 85-7316-323-2.
- Fernández, Horacio (2011). *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-405-0106-5.
- Gonçalves, Sandra M L P. (2009) "Por uma fotografia menor no jornalismo diário contemporâneo". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*. E-ISSN 1808-2599. v. 12, n. 2, maio / ago. Brasília. [Consult. 2015-12-14]. Disponível em URL: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/393/364>
- Rancière, Jacques (2011) *O destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-17-8
- Rouillé, André (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, SP: SENAC. ISBN: 978-7359-876-6.
- Titan Jr, Samuel (Org.) (2014). "Pele Preta." In *A Forma da Luz*, vol. 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. ISBN: 85-8346-011-6.

3. :Estúdio, normas de publicação
:Estúdio, *publishing directions*

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Estúdio está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retractor a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares académicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Estúdio* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Estúdio*, *artistas sobre outras obras* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Estúdio* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Estúdio* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Estúdio* e enviado dentro do prazo limite, e

for aprovado pelos pares académicos.

- 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. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes - UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre coletivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação), do qual é coordenador geral. Professor Permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação da UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes, cultura, processos criativos contemporâneos e arte pública. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da *Revista Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2005 — 2008); Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão da UFES (2008-2014). Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ e FAPES.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio”. En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance “Chámalle X” (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Cleomar Rocha (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doutorado em Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Vice-Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. *Outreach Director* do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do *Executive Board* da European Academy of Design e do *Advisory Board for Digital Communities* do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. É músico no ensemble Stopestra desde 2011. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o *weltschmerz icon* Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural.



ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões (Plástica), História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. É professor de Pintura e coordenador da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tem feito investigação artística regular com trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulado «O Centro do Mundo», no Museu Militar de Lisboa em 2013.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *:Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real

Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



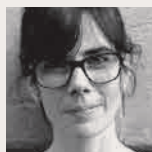
JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: The Technological "Interface" in Contemporary Art en *Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). *El vídeo, un soporte temporal para el arte* Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Goëte Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidade do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no 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 Practicums 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>

O Estúdio nas tuas mãos

A cidade marca-nos ou nós marcamos a cidade? Qual o enunciado, quem o enuncia? Os 17 artigos selecionados para este número 16 da *Revista Estúdio* estabelecem relações com o espaço urbano, recordando as aproximações críticas da etno-metodologia (Perec, 1999) e da proposta da deriva como pré-ocupação revolucionária do espaço modernista (Debord, 1955; 1958; Jacques, 2003). As pessoas ligam-se no entrecruzar das ruas, caminhos, percursos, mudanças, deslocamentos. Entre as pessoas e os objetos estão possibilidades que, quando repetidas, se transformam em estilos de vida. Entre uns e outros o consenso, para fraturar, questionar. Para interrogar os caminhos, é preciso conhecê-los, e para os conhecer é preciso desconhecê-los: só depois vem a proposta, a inovação, a invenção. Inventa-se um Homem pelo seu caminho.

As matérias fazem-se de pensamento, sabem os artistas. É com estas matérias que ocupamos os nossos Estúdios. Onde está este Estúdio? Nas tuas mãos.

ISBN 978-989-8771-37-7



9 789898 771377 >

Crédito da capa: Sobre obra de Evandro Soares, *Sem título*, 2015, 100 x 140cm. Nanquim sobre papel com solda metálica. Cortesia do artista (fotografia de Paulo Rezende).