



:ESTÚDIO 17

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
janeiro-março 2017 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

CIEBA-FBAUL

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 8, número 17, janeiro-março 2017
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 8, número 17, janeiro-março 2017
ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316
ver arquivo em > <http://estudio.fba.ul.pt>

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

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

Revista indexada nas seguintes

plataformas científicas:

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index > <http://www.oaji.net>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- 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

Divulgação: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

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: Lauren Kalman, *Devices for filling a void*, 3, 2014. Cortesia da artista.

<http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Filipe Lourenço Marques

Impressão e acabamento: LST artes gráficas

Tiragem: 250 exemplares

Depósito legal: 308352/10

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-60-5



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:

ALMERINDA LOPES
(Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Artes, Vitória)

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 GRANDO
(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)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

HEITOR ALVELOS
(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes)

JOAQUIM PAULO SERRA
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

JOAQUÍN ESCUDER
(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO
(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE
(Espanha, Universidad del Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes)

JUAN CARLOS MEANA
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

LUÍSA SANTOS
(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI
(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 MANESCHY
(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte)

PAULA ALMOZARA
(Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica
de Campinas, Faculdade de Artes Visuais)

RENATA FELINTO
(Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri,
Departamento de Artes Visuais)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-16
Arte e viragem educativa: alternativas JOÃO PAULO QUEIROZ	Art and educational turn: alternatives JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
2. Artigos originais	2. Original articles	18-41
El jardín durmiente de Sabine Finkenauer JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	Sabine Finkenauer's Sleeping Garden JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	18-27
João Paulo Queiroz: Desenhos, 2005-2016. Acalmar a natureza inquieta do lugar LUÍSA SANTOS	João Paulo Queiroz: Drawings, 2005-2016 LUÍSA SANTOS	28-41
3. Artigos originais	3. Original articles	43-160
A fotografia, o vivo, o ausente, o agora: a produção da artista brasileira Sofia Borges PAULA C. D. CABRAL TACCA	The Photography, the living thing, the absent thing, the present moment: the Brazilian artist Sofia Borges's production PAULA C. D. CABRAL TACCA	43-55
Tales, capturando la inocência y crueldad de los cuentos de hadas LAURA ALGIBEZ	Tales, capturing the innocence and cruelty of fairytales: Sonya Hurtado LAURA ALGIBEZ	56-63
O Admirável Mundo do coletivo artístico Pandora Complexa ALICE GEIRINHAS	Brave World of the artistic collective Pandora Complexa ALICE GEIRINHAS	64-71
Através de um corpo que dói, reflexões sobre o trabalho de Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves ANDRÉA BRÄCHER	"Through a body that hurts": Reflections on the work of Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves ANDRÉA BRÄCHER	72-79

<p>Alejandro Gorafe y el objeto mutante: de lo común a lo sublime PABLO GARCÍA CALVENTE</p>	<p><i>Alejandro Gorafe and the Transfigured Object: from the Common to the Sublime</i> PABLO GARCÍA CALVENTE</p>	80-88
<p>Invasão e espreita nos sistemas poéticos de Márcia Braga CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO</p>	<p><i>Invasion and lurking in the poetic systems of Márcia Braga</i> CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO</p>	89-97
<p>Corpo e ornamento: as provocações de Laura Kalman ANA PAULA DE CAMPOS</p>	<p><i>Body and ornament: the provocations of Lauren Kalman</i> ANA PAULA DE CAMPOS</p>	98-110
<p>Híbridos na construção do imaginário de M T: narrativa, performance, fotografia e gravura HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN</p>	<p><i>Hybrids in the construction of the imaginary of Micaela Trocello: narrative, performance, photography and engraving</i> HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN</p>	111-118
<p>Zellige y creación contemporánea: la visión mística de Younes Rahmoun MOHAMED EL AMINE ASSELMAN</p>	<p><i>Zellige and contemporary creation: the mystical vision of Younes Rahmoun</i> MOHAMED EL AMINE ASSELMAN</p>	119-126
<p>La zona limítrofe en la pintura de Rubén Guerrero DAVID SERRANO LEÓN</p>	<p><i>The bordering area in the painting of Rubén Guerrero</i> DAVID SERRANO LEÓN</p>	127-135
<p>Naturezas vivas. Un acercamiento a la pintura de paisaje a través de la obra de Carmelo Otiz de Elgea GENOVEVA LINAZA VIVANCO</p>	<p><i>Living natures: an approach to the idea of landscape through the painting of Carmelo Ortiz de Elgea</i> GENOVEVA LINAZA VIVANCO</p>	136-144
<p>Nomades: o processo criativo na obra de Sol Abadi LILA T. NEMIROVSKY & REGINA LARA SILVEIRA MELLO</p>	<p><i>Creative process of Sol Abadi in her work Nómades</i> LILA T. NEMIROVSKY & REGINA LARA SILVEIRA MELLO</p>	145-152
<p>O feminino entre a imagem e o texto na obra de Alice Geirinhas HALISSON JÚNIOR DA SILVA</p>	<p><i>The feminine between the image and the text in the work of Alice Geirinhas</i> HALISSON JÚNIOR DA SILVA</p>	153-160

4. :Estúdio, normas de publicação	4. :Estúdio, publishing directions	163-188
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	<i>Style guide</i>	167-172
Chamada de trabalhos: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa	<i>Call for papers: IX CSO'2018 in Lisbon</i>	173-175
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	176-186
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	176-186
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	187
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	188

1. Editorial

Editorial

Arte e viragem educativa: alternativas

Art and educational turn: alternatives

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Enviado a 15 de março de 2017 e aprovado a 17 de março de 2017

*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: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Através das plataformas de circulação artística como o Congresso CSO, e suas revistas associadas, tem-se vindo a afirmar uma produção ensaística sobre artistas emergentes, oriundos das novas potências criativas. A proposta tem sido consequente e perseguida de modo sustentado; surgem novas ligações, ano após ano. Os autores de Portugal tomam conhecimento alargado, não do convencionalismo eurocêntrico do grande mercado, mas das alternativas discursivas no mundo de idiomas ibéricos. Esta é uma alternativa, uma instância de afirmação, uma concretização para uma perspectiva inovadora e criadora, congregadora e geradora de pensamento crítico. A atitude é talvez "Altermodern" (Bourriaud) e o resultado é expressivo, ao longo das quase duas dezenas de edições da *Revista Estúdio*. Talvez seja esta uma manifestação da viragem educativa nas plataformas de disseminação.

Palavras chave: *Revista Estúdio* / Congresso CSO / Educational turn / Altermodern.

Abstract: *Through the artistic circulating platforms as the CSO Congress and their associated journals, an essayistic production has been arising about emerging artists from the new creative powers. This challenge has been persecuted with consistency and sustainability; new connections between artists, year after year. The authors from Portugal become aware, more than the well-established Eurocentric artists but of discursive art alternatives in the world of Iberian languages. This is an alternative, an instance of affirmation, an implementation for a creative and innovative perspective of critical thinking. The attitude is somewhat "Altermodern" (Bourriaud) and the result is significant, along the nearly two dozen editions of *Revista Estúdio* journal. Maybe this is a manifestation of educational turn through these platforms.*

Keywords: *Revista Estúdio* / Congresso CSO / Educational turn / Altermodern.

1. Alternativa

A perspetiva sobre a produção artística tem vindo a ganhar nitidez, contornos e ao mesmo tempo novas difusões, desde que em 2010 a revista *Estúdio* começou a sua publicação. Este tem sido um percurso alargado de aprendizagem e de agregação de comunicações diversificadas. Abre-se um campo de contactos e de autorias que se afirma como um circuito alternativo aos mecanismos hegemónicos de legitimação. Através das plataformas de circulação artística como o Congresso CSO, e as revistas associadas, a *Estúdio*, a *Gama* e a *Croma*, tem-se vindo a afirmar uma produção ensaística sobre artistas emergentes, oriundos das novas potências criativas. A proposta tem sido consequente e perseguida de modo sustentado; surgem novas ligações, ano após ano. Os autores de Portugal tomam conhecimento alargado, não do convencionalismo eurocêntrico do grande mercado, mas das alternativas discursivas no mundo de idiomas ibéricos. Esta é uma alternativa, uma instância de afirmação, uma concretização para uma perspetiva inovadora e criadora, congregadora e geradora de pensamento crítico.

2. Viragem educativa

A atitude é talvez “Altermodern” (Bourriaud, 2009) e o resultado é expressivo, ao longo das quase duas dezenas de edições da Revista *Estúdio*.

Talvez seja esta uma manifestação do “Educational turn” (O’Neil & Wilson, 2010), uma tendência que reorientou a actividade artística, formativa e curatorial em direção à procura de novos públicos, mais formação académica para os artistas, mais inclusão dos públicos na conceção das intervenções artísticas, mais intervenção.

A revista *Estúdio* conta-se assim na pista dos que correm para alargar as plataformas de conhecimento alternativo ao *art world*, sendo um projeto de disseminação e de educação artística informal que se alarga em direção aos próprios artistas: são já muitas dezenas aqueles que se conheceram através destas páginas.

Para este número da revista *Estúdio* agruparam-se 15 artigos, entre artigos a concurso e artigos do dossier editorial, todos provenientes de artistas que se debruçam sobre a obra de outros artistas.

3. Artigos

O dossier editorial integra dois contributos de pares académicos da revista. Joaquin Escuder (Espanha) no artigo “El jardín durmiente de Sabine Finkenauer” apresenta a obra da artista alemã radicada em Barcelona, Sabine Finkenauer (n. 1961), que explora o despojamento retórico em propostas que transportam uma simplicidade conquistada.

Luísa Santos (Portugal) no artigo "João Paulo Queiroz: Desenhos, 2005-2016, acalmar a natureza inquieta do lugar" aborda as séries de pinturas realizadas no terreno e do natural, perto de Fátima, ao longo de doze anos, por João Paulo Queiroz numa procura de uma possível "desublimação."

Na secção de artigos originais a concurso são apresentados 13 artigos.

Paula Tacca (São Paulo, Brasil) no artigo "A fotografia, o vivo, o ausente, o agora: a produção da artista brasileira Sofia Borges" que no foto-livro "The swamp," de 2016, reúne as suas principais produções fotográficas num universo onde a fotografia se torna objeto de imaginação material (Bachelard, 1942).

O artigo "Tales, capturando la inocencia y crueldad de los cuentos de hadas" de Laura Algibez (Madrid, Espanha) debruça-se sobre a obra digital de Sonya Hurtado, concretamente no V&A Museum of Childhood de Londres, em 2016. As fotografias são colagens digitais que evocam um universo onírico de contos e estórias de grande poder evocativo.

De Portugal, Alice Geirinhas no artigo "O Admirável Mundo do coletivo artístico Pandora Complexa" apresenta o coletivo "Pandora Complexa" formado por Júlio Dolbeth e Rui Vitorino dos Santos, que através de um blogue artístico e de intervenções em salas de exposição disseminam um trabalho de um desenho por dia, durante sete anos, resultando em painéis de múltiplos estares mais ou menos monstruosos num conjunto de 2.000 desenhos.

O artigo "Através de um corpo que dói, reflexões sobre o trabalho de Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves" de Andréa Brächer (Rio Grande do Sul, Brasil) apresenta uma "crítica genética" (Salles, 2004) da série fotográfica "Um corpo radiografado, é um corpo que dói, mesmo que em silêncio" de Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves, onde um smartphone e chapas de raios X ou outras intermediações adensam o poder evocativo da imagem.

De Granada, Espanha, Pablo García apresenta, no artigo "Alejandro Gorafe y el objeto mutante: de lo común a lo sublime" uma abordagem à obra de Gorafe (n. 1962) que aborda a coleção, a reconfiguração, o vazio como veículos de geração poética.

Em "Invasão e espreita nos sistemas poéticos de Márcia Braga," Carlos Camargo (São Paulo, Brasil) debruça-se sobre as derivas em torno de uma apropriação conceptual do livro de artista. A instalação "Comer o livro" convida o espectador a comer as letras de vários poemas, na forma de bolachas-letras. Outras peças em cerâmica de Márcia Braga devolvem ao espectador uma organicidade complexa e telúrica, quase sexuada.

De São Paulo, Brasil, Ana Paula de Campos, através do seu artigo "Corpo e ornamento: as provocações de Laura Kalman", sugeriu a capa deste número da

Revista *Estúdio*. A artista norte americana Lauren Kalman explora as vertentes mais incisivas ou menos óbvias da joalheria contemporânea na sua relação intrusiva com o corpo, os seus espaços, os seus interstícios. Uma boca pode ser um local para uma jóia que a alarga e se faz sentir, implicando género, doença, deficiência e corpo como arena permanente de interrogação.

O artigo “Híbridos na construção do imaginário de M T: narrativa, performance, fotografia e gravura” de Helena Kanaan (Rio Grande do Sul, Brasil) aborda a obra de Micaela Trocello, artista argentina que explora a fotogravura para um discurso sobre a espera feminina.

Amine Asselman (Marrocos) no artigo “Zellige y creación contemporánea: la visión mística de Younes Rahmoun” debruça-se sobre aligação entre os mosaicos alicatados, ou zeligues, característicos da cultura árabe na península e no norte de África e a exploração de alguns artistas contemporâneos em torno do tema, como Lalla Essaydi (n. 1956) e Mehdi Georges Lahlou (n. 1983), ou Younes Rahmoun (n. 1975), Fouad Bouchoucha (n. 1981), e Miguel Chevalier (n. 1959), explorando diferentes dimensões, ora materiais, formais, matemáticas, ora simbólicas e mesmo imateriais.

O artigo “La zona limítrofe en la pintura de Rubén Guerrero,” de David Serrano (Sevilha, Espanha) estuda as pinturas de Rubén Guerrero (n. 1976) que exploram a materialidade significativa para sobre ela construir relações estruturais complexas: o material ganha pensamento através de algumas deformações e transgressões.

Genoveva Linaza (País Basco, Espanha) no artigo “Naturalezas vivas: Un acercamiento a la pintura de paisaje a través de la obra de Carmelo Otiz de Elgea” torna presente o tema da paisagem na exposição desta artista citada no título. Os caminhos pisados, a gravilha, as materialidades caóticas ganham um sentido local e universal na sua pintura a óleo de grandes dimensões.

O texto “Nomades: o processo criativo na obra de Sol Abadi” das autoras Lila T. Nemirovsky (Argentina) & Regina Lara Silveira Mello (São Paulo, Brasil) que apresentam a obra em pedra, cerâmica e vidro da artista argentina, radicada em São Paulo, Sol Abadi.

Do Brasil, Halisson Júnior da Silva no artigo «O feminino entre a imagem e o texto na obra de Alice Geirinhas» apresenta o trabalho gráfico de Alice Geirinhas (n. Évora, Portugal), ela também autora de um outro artigo neste número desta revista. As suas ilustrações, intervenções gráficas, e bandas desenhadas, todas de forte discurso autoral, recentram e reivindicam o género como um campo de procura e de combate cultural (Butler, 1999). Os padrões, os têxteis, a repetição, as fotonovelas são apropriadas num Pop atualizado.

4. Guia para reflexão

A diversidade de autores pode ser impressionante, mas é possível extrair algumas regularidades como uma insistente narrativa sobre o corpo e os seus discursos, o corpo e o seu contexto. Os discursos do corpo podem ser construtores de identidades e testemunhos de uma desconformidade entre os significantes e os conteúdos cada vez mais digitalizados, que dispensam os corpos. Mas são os corpos que contam, que sentem, que recordam, que observam, que se localizam na paisagem.

Numa só frase talvez pudesse resumir os artigos apresentados como “o corpo na paisagem” que é a maneira mais simples de descrever a condição temporária dos vivos.

Referências

Bachelard, G. (1942) *L'eau et rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Corti.

Bourriaud, N. (Ed.) (2009) *AlterModern: at Tate Britain, Tate Triennial*. London: Tate Modern. ISBN: 9781854378170.

Butler, Judith (1999) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Second edition. New York: Routledge. ISBN

978-0415389556

O'Neill, Paul & Wilson, Mick (2009) *Curating and the Educational Turn*.

Amsterdam: de Appel Arts Center. ISBN: 9780949004185.

Salles, Cecília Almeida (2004) *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume. ISBN: 85-7419-042-X

2. Dossier editorial

Editor's section

El jardín durmiente de Sabine Finkenauer

Sabine Finkenauer's Sleeping Garden

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017

*Espanha, artista visual y profesor universitario. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), Espanha.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza (UZ), Espanha; Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal; Grado de Bellas Artes. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, Espanha. Universidad de Zaragoza, Edificio Bellas Artes, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, C/ Ciudad Escolar, s/n. E — 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

Resumen: La artista visual afincada en Barcelona, Sabine Finkenauer, nos muestra la posibilidad de generar nuevas imágenes desde un discurso que surge de la simplicidad y la calma, por medio de una práctica pictórica que reconsidera la iconografía de las vanguardias históricas. Mediante unas estructuras esenciales, sintéticas, del lenguaje de la abstracción, describe motivos del mundo infantil, la femineidad y el kitch; para configurar un universo silencioso, un clima pleno de sensibilidad, autobiográfico, entre la ironía, la discreción y la alegría vital.

Palabras clave: Pintura expandida / formas elementales / ironía-inocencia / esencialidad / infancia.

Abstract: *The visual artist based in Barcelona, Sabine Finkenauer, shows us the possibility of generating new images from a discourse that comes from simplicity and calm, through a pictorial practice that reconsiders the iconography of the historical avant-gardes. Through essential, synthetic structures of the language of abstraction, he describes motives of the infantile world, femininity and kitch; to set up a silent universe, a climate full of sensitivity, autobiographical, between irony, discretion and vital joy.*

Keywords: *Expanded painting / elemental forms / irony-innocence / essentiality / childhood.*

La estrategia d la simplicidad

En este texto se presenta la obra de la artista visual Sabine Finkenauer, nacida en 1961 en Rockenhausen (Alemania). Desde 1993 vive y trabaja en Barcelona. Formada en la Academia de Bellas Artes de Múnich se especializó en escultura, aunque en la década de los ochenta, ya en Barcelona, su obra dio un giro hacia la pintura. Desde entonces la artista acumula una dilatada trayectoria, acrecentada sobre todo estos últimos años en su actividad expositiva, con presencia en galerías y ferias internacionales de arte contemporáneo. Hay que destacar su participación en 2007 en la exposición *Non — Declarative Drawing* en el Drawing Center de Nueva York.

La artista parte del medio de la pintura y el dibujo para derivar en obras tridimensionales que en su instalación establecen un diálogo con el espacio expositivo. De esta forma, todos los procedimientos que integran su obra conforman un conjunto coherente de continuidad: pinturas, dibujos, collages, tejidos, obras escultóricas e instalaciones (Figura 1, Figura 2, Figura 3, y Figura 4). Con elementos mínimos la artista configura muestras del máximo efecto visual, para crear un ámbito expresivo sin grandes alardes. Sus obras muestran una simplicidad expresiva, tan sencilla como contundente; un clima sereno, delicado e ingenuo sin dejar de ser irónico e inquietante.

Desde su llegada a Barcelona Sabine Finkenauer, en su giro hacia la pintura, siguió portando la carga expresionista de su país natal, pero esta vez afectada por la influencia de un Philip Guston en su versión figurativa, exhibiendo unas gamas cromáticas más amortiguadas y menos estridentes, que mantendrá hasta hoy. Ya a finales de la década de los noventa, la artista comenzará a tejer una personalidad propia que se traducirá en una poética que fluctuará entre la abstracción y la figuración. Sus motivos flotan en torno al relato de un mundo infantil, cargado de feminidad. Podemos decir que serían obras para un kindergarten. Pero bajo esta ingenuidad aparente subyace una estrategia de la simplicidad. Su universo artístico transcurre entre estructuras elementales que hacen una relectura de la tradición abstracta, carente de todo trascendentalismo. Ahí se perciben influencias tanto de los pioneros de la modernidad en figuras como: Sonia Delaunay, Paul Klee, Sophie Taeuber-Arp, Joan Miró, Alexander Calder, que se prolongan hasta la reciente abstracción de Ellsworth Kelly, Blinky Palermo (AAVV, 2003) y Jürgen Partenheimer (AAVV, 1999). En las siguientes líneas situaremos su marco referencial para a continuación describir su ámbito de trabajo, sus obras y su proceso, para terminar presentando sus implicaciones en las tres dimensiones a las que accede por evolución natural.

1. Perder el Norte

Sabine Finkenauer llegó a Barcelona en el viaje iniciático al Sur que han iniciado muchos de sus compatriotas, cuyo trayecto más conocido es el que hizo Johann Wolfgang von Goethe en su *Viaje a Italia*, a comienzos del s. XIX (Goethe, 2001). Como al célebre escritor, la artista tal vez fue deslumbrada por el “golpe de luz” que supuso el contacto vital con las tierras de la Europa meridional. Y no tan solo por la luminosidad, lo agreste de los paisajes, sino porque se asentó en una ciudad atractiva para los jóvenes artistas de diversos países, que tiene que ver con el clima dinámico cultural, cosmopolita, propio de una ciudad como Barcelona, que renacía tras la edición de unos Juegos Olímpicos, despegando hacia la metrópoli que es hoy en día.

Sabine Finkenauer con la memoria del trasfondo visual centroeuropeo, encontró un contexto receptivo a la pintura, de difusión de ideas, que rápidamente atraparon a la artista. Era el final de los *neoexpresionismos* y en sus pinturas comenzó a disiparse la niebla de sus pinceladas marcadas, aligerando sus materias de toda retórica, hacia unas superficies más planas, de gamas matizadas y atemperadas. En ese momento se conformarán las claves que harán característico su trabajo, la configuración de un singular y pequeño gran universo con una poética propia.

Sabine Finkenauer ha desarrollado su obra al margen de contextos académicos, corporativistas, influidos por discurso dominante. En una entrevista afirmó que para realizar ciertas obras había tenido que “desaprender todo lo que me habían enseñado que debía ser el arte contemporáneo” (Bufill, 2002). Por esto resulta lógico entender ese proceso en busca de la inocencia perdida, bajo unas formas simples e ingenuas en apariencia esenciales, sintéticas, casi arquitectónicas. Ahí la artista teje, construye un mundo altamente connotativo, despojado de dramatismo, sumido en la trivialidad cotidiana y dejando que aflore la ingenuidad de un arte de niños. No obstante en sus obras se desprende una ironía discreta, recatada, de baja intensidad —no por ello menos efectiva. Así pues la artista se mece en un campo, de los límites complejos, de la sencillez, en la que nunca quiere perder el candor del cuento de hadas, de las fábulas, porque ella sabe muy bien que su obra se convertiría en otra cosa.

2. Kindergarten Schwabing

La primera sensación que se tiene al visitar una muestra de Sabine es el percibir un ambiente encantado, de tiempo suspendido, de sueños, pero éstos últimos en sí mismos no son el desencadenante de su inventiva, ella podría hacer suya la reflexión del director de cine David Lynch cuando apunta unas

observaciones sobre su proceso creativo: “Me encanta la lógica de los sueños; sencillamente me gusta cómo funcionan los sueños. Pero rara vez he obtenido alguna idea de los sueños. Saco más ideas de la música o simplemente de salir a pasear” (Lynch, 2016: 61). Las frases ilustran la intención de la artista evitar toda solemnidad, **más que crear desde** los sueños quiere crear *en* los sueños. Vivir-en-el-sueño, como los habitantes del barrio muniqués de *Schwabing*—que Sabine conoce—, donde casi todos eran artistas en el período de preguerras. Este distrito fue una isla de libertad en la capital bávara, vivir allí era un “estado mental” en palabras de Wassily Kandinsky (Kandinsky, 2002: 124). La artista transita en ese *estado* de ensoñación, pasa de puntillas, como si nada, sin hacer ruido, en una disposición intuitiva, clarividente, que transmite la atmósfera onírica a todas sus realizaciones: pinturas (lienzos y papel), dibujos, collages, esculturas, tejidos/telas.

Sus obras muestran la firmeza en la sencillez deliberada de unas figuras icónicas, que se nombran en sus títulos, formas que son temas. Los hay alusivos a la figura humana: *Cabeza, Figura, Durmiente, Niño, Niño con flor, Muñecas, Vestido, Rostros, Cabellos, Pelo largo*; en los que cabe destacar a sus personajes sin rostro, carentes de expresión, de dramatismo aparente, que semejan a las figuras del período “campesino” de Kazimir Malévich (Malévich, 2007: 196); también al reino vegetal: *Hojas, Corazón-flores, Flor, Ramo de flores, Jardín, Árbol, Ramas, En el bosque*; a la arquitectura: *Arquitectura, Casa, Escaleras, Exterior, Espacio Reja Frontera, Área*; al mobiliario doméstico: *Cortinas, Mueble, Cocina, Alacena, Habitación*—casi perdiendo su referencia a lo real, casi una abstracción geométrica—; y a las formas: *Corazón con satélites, Corazón flor, Tres círculos, Piedra preciosa, Forma*.

Así pues la artista muestra un variado repertorio de elementos, con escasas referencias narrativas: flores, tulipas, casas, árboles, ramas, cuerpos, estructuras geométricas, retículas de color, interiores, habitaciones, insinuaciones arquitectónicas. Son formas heredadas del surrealismo y del constructivismo, y en todas se destila una estética racionalista, deliciosamente kitsch, de diseño de la antigua RDA, de la ilustración infantil, de los juegos del *Legó* y de ejercicios de los cursos de Bauhaus. Se trata de unos patrones sencillos que no aspiran a la interpretación intelectual: planos, curvas, formas hemisféricas, semicirculares, formas duales, puntos, agujeros, líneas. Esta última, la *línea*, a medida que ha ido evolucionando ha cobrado protagonismo en sus obras, en una economía de recursos visuales: la línea llega a “hilvanar” todas las acciones de su proceso creativo. Por lo que el dibujo en Sabine Finkenauer actúa como línea de conducción, de tensión, articula y configura: une, cose, corta, pega, pliega, ordena



Figura 1 · Sabine Finkenauer, *Sin título*, Vista de la exposición en Artothek, Múnich, mayo de 2004.
Fuente: sitio web de la artista.

y dispone desde el trazo del pincel, del lápiz, pasando por el corte de la tijera o el cosido del hilo que une sus tejidos. Al expandirse, como se verá más adelante, construye el espacio y su ámbito. Esa visión del dibujo se traslada a la pintura e integra sus obras en el espacio tridimensional.

La línea tiene un valor de medida, un recorrido en el tiempo, la vida es una línea, tejida, como evidencia la artista Louise Bourgeois, que se sirve de ella como trabajo de reparación en su camino artístico y que la convierte en una metáfora de su vida —existe una relación biográfica en la artista de origen francés con la fábrica de restauración de tapices de sus padres (Bourgeois: 2002). Hay también algo relacionado con la condición de mujer —como en Louise Bourgeois—, en la acción de tejer que deriva del empleo de la línea. El medio textil pertenece al imaginario de nuestra cultura que se remonta al Neolítico y a su herencia femenina (agrícola, sedentaria, igualitaria y pacífica). De ahí que nacieron los patrones geométricos, que pasaron a ser arquetipos (Paternostro, 2001: 27-32).

Sabine Finkenauer recibe la influencia del “primitivismo” en la asimilación de formas geométricas basadas en el modelo conceptual del tejido, por lo que hay que resaltar su utilización de la *retícula* o *damero*. Figura presente en el arte primitivo y reconocida además como el emblema de la pintura moderna. La retícula modular ya apareció en el cubismo, en el neoplasticismo y en los ejercicios de Johannes Itten en Bauhaus (Wick, 2007). Así mismo los artistas Paul Klee y August Macke la plasmaron en las acuarelas de su viaje a Túnez, en esa búsqueda de lo exótico, en el viaje al mítico Sur —siempre el Sur. Entre cuadrados, retículas, dameros, estos artistas asentaron los cimientos de su pintura y descubrieron la gozosa idea del color. (Klee, 1987: 230, [9260]). También lo entiende así Sabine Finkenauer, donde su *color* circula de mano de la línea, infundiendo ritmo, vitalidad y alegría, a la par que delimita sus formas características. El color aquí despliega su sugestión en una gama **tímbrica**, no tonal, disociado de la envoltura temática, tal como se comenzó a hacer en el suprematismo (Malévich, 2007: 279-281).

3. Mobiliario animado

Sin embargo en el arte actual no se concibe un trabajo constructivista que no haya pasado por el tamiz del minimalismo, del reduccionismo, y sin estimar las nuevas configuraciones derivadas arte abstracto como el *all-over*, y el *pattern*, y sobre todo la implicación del espacio que circunda la obra. Así lo cree Sabine Finkenauer en su juego de asignaciones de significado, en función de los atributos metafóricos inherentes a sus objetos plásticos. Esta ambivalencia de los

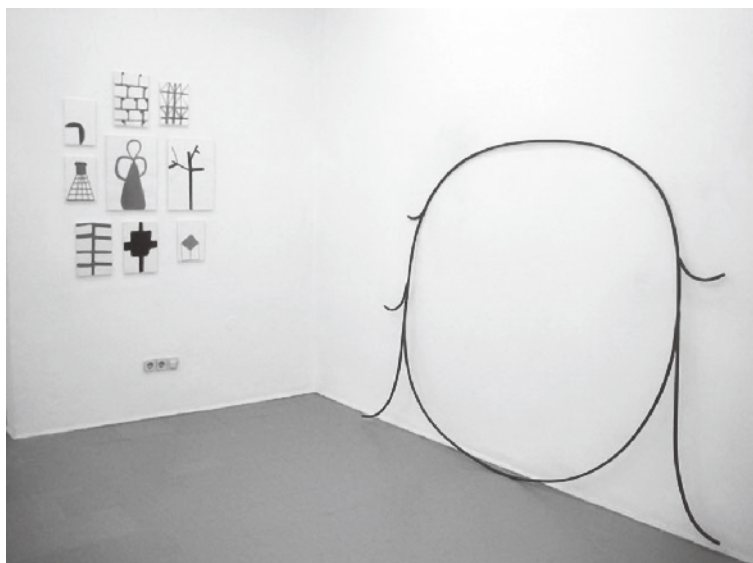


Figura 2 · Sabine Finkenauer, *Sabine Sybilla*, Vista de la exposición en la Galería Aina Nowack, Madrid, junio-julio de 2016. Fuente: sitio web de la artista.

Figura 3 · Sabine Finkenauer, *Playground*, Vista de la exposición en la Galería Carmen de la Calle, Madrid, marzo-abril de 2008.



Figura 4 · Sabine Finkenauer, *2-Dimensional Sculpture*,
Vista de la exposición en la Galería MasArt 2, Barcelona,
noviembre-enero 2012. Fuente: sitio web de la artista.

objetos que presenta ha expandido su pintura hacia el espacio tridimensional, dejando en evidencia los límites de la visión frontal y la restricción del bastidor. Pero no pretende perder la pintura, trata de ensanchar sus límites, los cuadros que presenta son como unos objetos más en las instalaciones.

La artista aprovecha el contexto expositivo para redibujar espacios alternativos entre lo real y lo pintado, en un afán de unificar los procesos de creación y percepción, para hacer de ellos la una experiencia singular. El diálogo entre la especificidad del lugar y la forma se subraya por medio de obras que alteran el espacio que mantienen, lo explica muy bien el comisario de arte contemporáneo Àlex Mitrani:

Distribuir, desplazar y dibujar son variantes de un mismo diseño: componer. La pared blanca hace oficio de lienzo u hoja de papel. Las aristas en las esquinas son líneas y/o pliegues que generan ángulos y espacios. Así, se produce un resultado paradójico: lo bidimensional parece tridimensional y viceversa. Finkenauer ha convertido el espacio de la galería en una maqueta, en un modelo, en algo a la vez físico y mental (Mitrani: 2012).

De esta manera, con este proceder, la artista hace suyo cualquier lugar donde interactúa con su trabajo, sin estridencias ni agresividad, no se trata de apropiarse del espacio, sino de intervenir en él, sin invadirlo, por medio del juego, la seducción, el encantamiento, para reunir pinturas y espacios expositivos en un todo indisociable, como una casa de los sueños. Como dice el filósofo Gaston Bachelard cuando evoca el espacio habitado de la casa: "los lugares donde se ha vivido el ensueño se restituyen ellos mismos en un nuevo ensueño" (Bachelard, 2005: 36).

Conclusión

Sabine Finkenauer nos ayuda a entender la vida a través de la pintura en un ámbito de apariencia frágil e ingenua, carente de retórica y pretensiones. Para ello se sirve de unos juegos de significación y unas citas formales que pertenecen tanto al lenguaje de la abstracción como al arte de los niños, y a cierto relato autobiográfico, impregnados ellos de una ironía exenta de cinismo y futilidad. Sin embargo estos iconos muestran la contundencia de la fuerza de la sencillez y son capaces de configurar un clima poético misterioso, a la vez que accesible y optimista, para constatar que, cuando regresamos a la infancia, los sueños son más poderosos que los pensamientos.

Referencias

- AA VV (2003) *Blinky Palermo*. Barcelona: Actar; Museu d'Art Contemporani de Barcelona [Catálogo de la exposición celebrada en el MACBA] ISBN 10: 84-95951-24-X
- AA VV (1999) *Jürgen Partenheimer : escultura, pintura y dibujo (entrevistas con Jürgen Partenheimer)* (1999). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea Xunta de Galicia. [Catálogo de la exposición celebrada en el CGAC]. ISBN: 84-453-2589-2
- Bachelard, Gaston (2005) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 968-16-0923-9
- Bourgeois, Louise (2002) *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis. ISBN 84-7738-988-8
- Buñuel, Juan (2002) "De niñas y flores". Texto publicado en el catálogo de la exposición *De niñas y flores*, Galería Esther Montoriol, Barcelona, junio 2002. Sabine Finkenauer (s/d) Sabine Finkenauer [consulta 2017-01-16] URL: <http://www.sabinefinkenauer.com>
- Finkenauer, Sabine (s/d) Sabine Finkenauer [consulta 2017-01-16] URL: <http://www.sabinefinkenauer.com>
- Goethe, Johann Wolfgang von (2001) *Viaje a Italia*. Barcelona: Ediciones B. ISBN: 84-406-9801-1
- Kandinsky, Wassily (2002) *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Síntesis. ISBN: 84-7738-987-X
- Klee, Paul (1987) *Diarios (1898-1918)*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7061-8
- Lynch, David (2016) *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Penguin Random House. ISBN: 978-84-16709-01-4
- Malévich, Kazimir (2007) *Escritos*. Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-975654-4-8 [Traducción de Miguel Etayo]
- Mitrani, Àlex (2012) "Origami plástico y mental". En el diario *La Vanguardia*, suplemento "Cultura/s" n.º 498, Barcelona, 4 de enero 2012. Sabine Finkenauer (s/d) Sabine Finkenauer [consulta 2017-01-16] URL: <http://www.sabinefinkenauer.com>
- Paternostro, César (2001) "Abstracción en los márgenes." *Abstracción: El paradigma amerindio*. Valencia; Bruselas: IVAM Institut Valencià d'Art Modern; Societé des Expositions du Palais des Beaux — Arts de Bruxelles/Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten Brussel. ISBN: 84-482-2917-7: pp. 11-50.
- Wick, Rainer (2007) *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-7156-7

João Paulo Queiroz: Desenhos, 2005-2016. Acalmar a natureza inquieta do lugar

João Paulo Queiroz: Drawings, 2005-2016

LUÍSA SANTOS*

Artigo completo submetido a 5 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Portugal, curadora, Professora Gulbenkian, CECC, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa. Doutorada em Estudos de Cultura pela Humboldt-Viadrina School of Governance, Berlim (2015). Mestre em Curadoria de Arte Contemporânea pela Royal College of Art, Londres (2008). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003).

AFILIÇÃO: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Ciências Humanas. Palma de Cima, 1649-023 Lisboa. E-mail: luisa.santos@network.rca.ac.uk

Resumo: João Paulo Queiroz tem vindo a desenvolver um corpo de trabalho em série a partir da repetição, da observação e da representação de um mesmo lugar desde 2005. Ao longo dos doze anos que medeiam a produção traduzida no corpo de trabalho que hoje se afirma, João Paulo Queiroz regressou, durante um mês de Verão de cada ano, a um mesmo lugar que se tornou, simultaneamente, sujeito e objecto do seu estudo. Este artigo pretende reflectir sobre os processos e metodologias inerentes a uma prática continuada de desenho na multiplicidade de inquietudes que representa.

Palavras-chave: Repetição / observação / representação / desenho / paisagem / lugar.

Abstract: João Paulo Queiroz has been developing a body of work in a series based in repetition, observation and representation of the same place since 2005. Along the twelve years that encompass the artistic production translated in a body of work of hundreds of drawings, João Paulo Queiroz revisited, during one month in the summer of every year, one place that became both subject and object of study. This paper aims to reflect on the processes and methodologies inherent to an inquiet practice.

Keywords: Repetition / observation / representation / drawing / landscape / place

Introdução

João Paulo Queiroz (1966, Portugal), tem vindo a desenvolver um conjunto composto por *séries* de desenhos com uma metodologia baseada em repetição, num acto que podemos considerar performativo na medida em que o corpo se torna parte do desenho, em observação continuada e, finalmente, em representação de um mesmo lugar desde 2005. Durante os doze anos que medeiam o conjunto existente até hoje, João Paulo Queiroz produziu, durante um mês de Verão de cada ano, uma série de desenhos, com 21x21cm, nos Valinhos, em Fátima, num perímetro de cerca de 300 metros. Ao longo dos doze anos, poderíamos, naturalmente, esperar algumas marcas humanas no lugar, tendo em conta a velocidade dos dias intrínseca à sociedade contemporânea. Contudo, neste lugar, há uma serenidade testemunhada visualmente pela paisagem, ao longo dos vários conjuntos que formam a série produzida ao longo de mais de uma década.

Se pensarmos na arte contemporânea enquanto sistema social — uma ideia do sociólogo Alemão Niklas Luhmann (1984) — situaremos a arte no domínio da percepção do mundo. E é precisamente de percepção do mundo que nos rodeia, no que nos é mais familiar mas também naquilo que nos surpreende e nos escapa — e a imensidão da natureza será a metáfora perfeita para o que entendemos como Sublime que admiramos mas que não alcançamos -, que este conjunto trata.

A natureza tem sido objecto de estudo, representação e interpretação *ao longo da* história da arte. Num processo paulatino de observação e contemplação, João Paulo Queiroz explora, por um lado, os significados da percepção psicológica do espaço e do tempo e, por outro, as mudanças físicas, ora subtis ora drásticas, inerentes *à matéria de* uma paisagem natural ao longo de um dia, de um mês e, pensando no conjunto na sua totalidade, ao longo de doze anos.

Este artigo começa por contextualizar, no domínio da história da arte, a representação da natureza na sua relação com a ideia de Sublime. Esta ideia é o tema do artigo, que pretende, no seu desenvolvimento, investigar o carácter inquieto da natureza bem como dos processos de representação artística da mesma, atentando na ideia de Sublime. De seguida, pretende-se um olhar à especificidade do corpo de trabalho de João Paulo Queiroz a par de outros exemplos comparativos numa tentativa de perceber convergências e divergências ao longo da história da arte na representação da paisagem. Ao longo do artigo, o método narrativo (Boje, 2001) e as comparações são os escolhidos pelas características do trabalho do artista e para permitir uma leitura subjectiva e aberta (Eco, 1962), por oposição a uma leitura dogmática. No entanto, para

os objectivos deste texto, não há um capítulo dedicado à metodologia. O artigo termina com uma breve proposta de reflexão conclusiva sobre a inquietude partilhada pela natureza e pela prática de representá-la a partir do trabalho de João Paulo Queiroz.

1. A paisagem: lugar do Sublime e lugar a *desublimar*

Historicamente, a representação da paisagem não tem sido tratada como um motivo independente na arte Europeia: na maior parte dos casos, apresenta-se como cenário para alguma situação ou como estudo prévio para um desenho, pintura ou escultura (Sarapik, 2012). A paisagem enquanto género independente surge no trabalho produzido por escolas como a pintura Flamenga do Séc. XVII e nas ideias do Romantismo do Séc. XIX. Contudo, apesar de silenciosa, a paisagem sempre foi observada e representada ao longo da História, como testemunham motivos da natureza na Idade Média e do início do Renascimento, momento no qual a paisagem viria a tornar-se um dos objectos de representação — apesar de, na maior parte das vezes enquanto cenário — mais explorados para contar as histórias da Bíblia e os temas da mitologia clássica (Sarapik, 2012).

As paisagens, enquanto imagens de cenários naturais, mantiveram-se populares na arte do final do Séc. XIX e início do Séc. XX. Duas inovações tornaram a tarefa de desenhar e pintar ao ar livre mais fácil: a primeira residiu no desenvolvimento dos transportes, com os comboios e os carros a possibilitarem viagens mais rápidas a lugares menos acessíveis; a segunda assentou no surgimento da tinta em tubo, que permitiu uma portabilidade do material a par da possibilidade de manter-se seco e usável em quaisquer locais.

Motivados em parte pela insatisfação com a cidade moderna, muitos artistas procuraram lugares intocados, próximos da ideia de paraíso. Nestes lugares, longe do bulício urbano, os artistas podiam focar-se no seu trabalho e observar a natureza em primeira mão. Como consequência, muitos ensaios artísticos tiveram lugar na natureza, com o uso experimental de tintas e de cores inesperadas, não naturalistas. Artistas como Vincent van Gogh (1853-1890, Holanda), em trabalhos como a *The Starry Night* (1889), quebraram as fronteiras tradicionais da representação objectiva da natureza apontando para uma representação que assume a natureza enquanto sujeito, numa exploração dos lugares psicológicos e espirituais da paisagem.

Esta exploração traduz-se de um modo particularmente fascinante na ideia de Sublime entendida pelos artistas nas suas representações da natureza. Nas artes visuais, o Sublime é, regra geral, associado ao período entre 1750 e 1850 quando se deu uma nova resposta emocional à paisagem, primeiramente



Figura 1 · João Paulo Queiroz, 22-07-2005 (2005),
Desenho. Cortesia do artista.

desenvolvida no trabalho dos pintores Românticos, e atingindo o apogeu com o trabalho de J.M.W. Turner (1775-1851, Reino Unido). A história vigente é de que o termo terá perdido a sua forma original depois de 1850 devido a uma mudança nos valores estéticos e culturais, dando caminho ao Belo como conceito ideal (Prettejohn, 2007), que, por sua vez, é abandonado com a arte conceptual das décadas de 1960 e 1970 que advoga a primazia da ideia sobre a forma.

De todos os pintores Românticos influenciados pela estética do Sublime, Turner talvez tenha sido o mais reconhecido pelo sucesso em capturar o efeito de total ausência de limites que Edmund Burke (1729-1797, Irlanda) e Immanuel Kant (1724-1804, Alemanha) identificaram como pré-requisito à representação verbal e visual do Sublime enquanto algo que pode ser evocado mas não atingido (Wilton, 1980). Os trabalhos de Turner tipicamente vistos enquanto tradução visual do Sublime usam uma linguagem formal que escapa a definições precisas, usando a pintura enquanto ferramenta para transmitir o simultaneamente aterrorizador e maravilhoso. Através de justaposições de escuridão e de luz, de efeitos de simbiose, de configurações de energia centrífuga e de distorções de escala, as pinturas de Turner elevam e inspiram a percepção do observador.

Mas é também a percepção do observador que *desublima* a paisagem. Esta *desublimação* reside nos modos de ver paisagens que atentam às realidades materiais do lugar representado (Wright, 1997). A inclusão de observadores contemplativos nas paisagens tornou-se uma ferramenta efectiva para mostrar como uma experiência estética poderia ser focada no sujeito que observa, como demonstram, por exemplo, as pinturas de Caspar David Friedrich (1774-1840, Alemanha), que frequentemente incluíam uma figura ao fundo a contemplar uma determinada vista de modo a representar a experiência da percepção de algo sem limites físicos.

Também a ênfase Pré-Rafaelita na particularidade de um lugar eleva as realidades materiais de cada lugar. Paralelo ao fascínio científico pela história natural característico de meados do Séc. XIX, com o seu sentido de curiosidade pela infinitude e complexidade do mundo natural, este período tornou-se particularmente apelativo para artistas que defendiam a busca da verdade enquanto objectivo primordial da arte (Ansted, 1863).

A ciência veio desvendar os imensuráveis conceitos como tempo, espaço e existência que, simultaneamente, fascinam e aterrorizam o ser humano. E foi este desvendar que veio oferecer uma nova linguagem para evocar o Sublime.

A tensão entre a representação do material e do simbólico, que pode assinalar a impossibilidade do visual em evocar o Sublime, é central no trabalho de



Figura 2 · João Paulo Queiroz, 24-08-2009a (2009),
Desenho. Cortesia do artista.

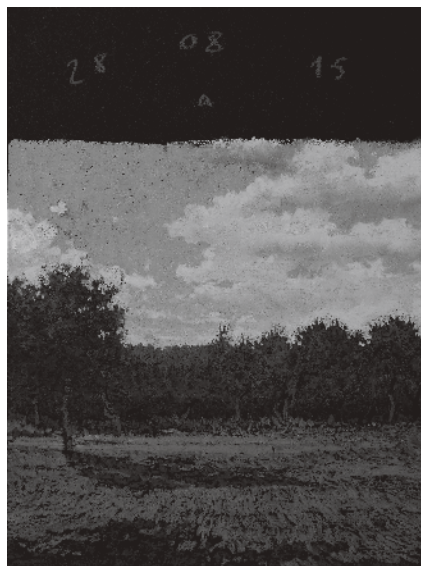


Figura 3 · João Paulo Queiroz, *28-08-2015a* (2015), Desenho. Cortesia do artista.

Figura 4 · João Paulo Queiroz, *10-09-2016h* (2016), Desenho. Cortesia do artista.

Holman Hunt (1827-1910, Reino Unido), um dos fundadores do Pré-Rafaelismo. O artista viria a fazer a ligação com a teoria do poeta Romântico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834, Reino Unido), que anunciava o símbolo como uma forma de conhecimento que quebrava a distinção entre sujeito e objecto. Na sua pintura *The Light of the World in 1851-2 (Keble College, Oxford)* (1851-53), a ideia de representar a verdade da natureza tornou-se um imperativo moral, entendendo a natureza enquanto representante da verdade transcendente, uma ideia que vem a ser resgatada mais de um século depois por Luhmann (1984), no seu entendimento do papel social da arte exclusivamente no domínio da percepção.

A leitura do “Modern Painters” (1843) de John Ruskin (1819-1900, Reino Unido) tê-lo-ia convencido da necessidade de fundir conteúdo moral com realismo e adoptou a ideia de Ruskin do simbolismo tipológico (que residia em ler profecias ao contrário) para mostrar a possibilidade de combinar realismo e simbolismo sem distorcer o primeiro com redundâncias alegóricas.

Ruskin é o autor do termo “arte de paisagem histórica” para descrever o trabalho de Hunt e distinguir dois tipos de Pré-Rafaelismo, o poético e o prosaico, sendo o primeiro relativo à imaginação e o outro do domínio da ciência, afirmando que o último seria o mais significativo para os tempos modernos em gravar monumentos do passado e cenas de beleza natural ameaçadas pelas forças da modernização (Cook & Wedderburn, 1903-12). Vários artistas, ao longo do Séc. XIX, influenciados pelas ideias de Ruskin sobre o prosaico, viriam a apresentar os problemas em expressar visualmente o Sublime num questionamento sobre o valor da Arte — cuja fundação residiria na filosofia mental, lidando com as influências do mundo externo na mente humana — e da Ciência — cuja matéria seria independente da sua relação com o homem, sendo o seu campo o domínio da mente (Brett, 1852). Sob este ponto de vista, a ciência e a arte seriam modelos a partir dos quais não se poderia chegar a uma síntese dado que quaisquer tentativas de aproximação às necessidades científicas por parte da arte resultaria numa perda da perspectiva humana. Com o final do Pré-Rafaelismo nos anos de 1860, os objectivos da arte passaram a divergir dos da ciência e cada área deveria encontrar os seus próprios termos.

O regresso à estética do Sublime pode ser visto também como uma resposta ao que tem sido descrito enquanto crise de fé que seguiu as teorias Darwinianas de selecção natural e evolução, a par de uma preocupação crescente com as consequências da industrialização e da urbanização no meio ambiente.

Seguindo a concepção Burkiana de Sublime, que toma como missão a busca por uma linguagem secular para uma experiência humana profunda, o interesse renovado pelo Sublime, depois do final do Pré-Rafaelismo, pode ser visto

como uma tentativa de encontrar uma nova linguagem não religiosa mas espiritual. Por outro lado, para os artistas que mantiveram um sentido de fé, o Sublime representava uma experiência religiosa. Nas duas tendências, contudo, a paisagem tornava-se, nesta época, um domínio metafísico para a projecção de emoção, um espaço limite que atravessava factos e sentimentos e no qual a natureza funcionava como reflexo do sujeito observador.

Para Ruskin, artistas como Hunt e George Frederic Watts (1817-1904, Reino Unido), artistas com uma estética próxima de Turner, mantiveram o papel ético da arte ao usar o visual como ferramenta para exprimir o mistério e o medo inerentes ao desconhecido. No caso de Watts, com os seus elementos abstractos para comunicar aspirações espirituais, o simbolismo servia para entender áreas da existência humana que residem para lá da lógica científica. O simbolismo abstracto de Watts pode ser visto como um ponto de partida para a abstracção do Sublime que podemos encontrar no Séc. XX, nos padrões densos da energia centrífuga do Caos e nas paisagens apocalípticas abstractas de artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944, Rússia).

Jean-François Lyotard (1924-1998, França), com o seu *The Postmodern Condition* (1979), veio definir a ideia de pós-moderno enquanto final das grandes-narrativas que tomamos como verdades absolutas, uma definição que confrontava os sistemas políticos, culturais e epistemológicos com os seus próprios limites, nos quais deixam de operar. Era este tipo de potencial em traduzir este tipo de confronto que Lyotard viu numa arte do Sublime, desta época, que residiria na apresentação do irrepresentável. Actos radicais na arte contemporânea podem efectivamente recusar a compreensão e a inclusão em categorias de significado e narrativas pré-concebidas confrontando assim os observadores com as suas limitações conceptuais. As paisagens industriais de Edward Burtytsky (1955, Canadá), com o seu carácter esmagadoramente destruidor, os espaços criados por Anish Kapoor (1954, Índia) nos quais somos convidados a entrar e onde somos engolidos pela diferença de escala serão exemplares das representações do Sublime na arte contemporânea, primeiro enunciada por Lyotard com a sua concepção de pós-modernismo.

Muitos dos temas provocados pelo Sublime ao longo da História, desde os assentes na ideia de que o moderno é muito mais sobre libertar as forças aterradoras do que dominar o ambiente na sua matéria aos que elevam o carácter singular de cada aspecto material da natureza, ajudam a explicar porque é que as múltiplas formas do Sublime — e de *desublimar* — continuaram a fascinar os artistas do Séc. XX e a prevalecer na contemporaneidade.

2. João Paulo Queiroz: acalmar a natureza inquieta do lugar

Quando estamos perante este conjunto, tornamo-nos testemunhas das mudanças da mesma paisagem ao longo de um mês nos últimos doze anos com as datas sempre indicadas na parte superior do desenho — como 13 de agosto e 8 de setembro de 2015 –, escritas à mão também com o pastel de óleo. Mesmo que não tivéssemos quaisquer informações sobre a localização exacta destes desenhos, as oliveiras, as azinheiras, os sobreiros, as pedras de calcário, com a identidade das suas tipologias e espécies denunciam a sua ligação indubitável a Portugal.

A escolha do pastel de óleo prende-se com as necessidades intrínsecas à representação da natureza: a natureza é mais rápida que nós, pede-nos velocidade, as sombras correm, as cores mudam a um ritmo que mal conseguimos acompanhar em observação e que, mesmo em meios como a fotografia e o vídeo será sempre impossível de captar em toda a sua complexidade. E é também esta necessidade de velocidade que determina o formato pequeno.

O formato pintado, ao longo de todo o conjunto, é repetida e propositadamente quadrado. Trata-se de uma escolha consciente de renúncia à segurança do rectângulo de ouro encontrado na natureza, nas artes e na arquitetura, e incorporado por artistas como Piet Mondrian (1872-1944, Holanda), Le Corbusier (1887-1965, Suíça) e Leonardo da Vinci (1452-1519, Itália), matemáticos e arquitectos, desde a Grécia clássica até à contemporaneidade. O rectângulo de ouro representa a busca permanente da harmonia e da beleza. Pela expressão do movimento, mantendo-se em espiral até ao infinito, o rectângulo de ouro exprime o Belo.

Ao optar pelo quadrado em vez do rectângulo de ouro para representar esta natureza específica, à qual tem retomado nos últimos doze anos, João Paulo Queiroz assume o desafio da dificuldade — ou da impossibilidade — de exprimir o Belo na sua plenitude.

Nas primeiras séries, os desenhos surgiam como sínteses, como um exercício de memória, numa ambiciosa busca permanente ao que a observação das cores intensas das árvores e das pedras escreve e esconde, simultaneamente. Até 2010, estamos perante uma aproximação clara aos referentes. Enquanto nos primeiros anos da série o chão mostra a sua posição mais perto de nós, nos seus imensos acidentes, a partir de 2010, de um modo gradual até aos últimos anos, o olhar levanta-se e começa a revelar o céu nos seus movimentos rápidos. Se por um lado o céu concede um carácter de familiaridade aos desenhos, por outro, a representação torna-se mais complexa a nível da forma e, essencialmente, nas suas camadas de interpretação.

A um primeiro olhar, vemos árvores, todas tratadas de modo igual. Contudo, sob um olhar mais atento, rapidamente percebemos que as árvores que aparecem aqui representadas — ora em primeiro plano, ora em grupos num plano mais afastado — e que foram escolhidas para serem desenhadas são, claramente desafiantes ao nível da técnica: troncos retorcidos, copas de árvores com recortes que só se deixam adivinhar perante o contraste com um céu em constante mutação, texturas impossíveis ao olho humano, nos seus detalhes e tonalidades infinitas. João Paulo Queiroz fala de “acalmar a natureza” e é disso que se trata: selecciona as árvores mais rebeldes e trata depois de serená-las, com o traço, para que as olhemos como árvores que são, no seu crescimento e movimentos lentos, e não como muitas vezes pensamos vê-las, humanizadas e à nossa semelhança, com troncos que nos lembram braços agitados.

Na última série do conjunto até à data (2016), há um foco num dos elementos desta paisagem específica. Todos os desenhos desta série — a mais longa do conjunto — confidenciam o regresso ao mesmo local e a tomada do mesmo referente, das mesmas árvores, prancha após prancha, em cento e doze desenhos. Com as variações dos dias, das horas, das inclinações do sol à mesma hora, em cada desenho as árvores escrevem-se diferentes. Tal como todas as outras árvores representadas ao longo dos doze anos, vivem nesta zona de Portugal mediterrâneo. Azinheiras ainda novas, não se apresentam com características especiais nas suas formas ou simbolismos mas sim como verdadeiras daquela paisagem, tal como a luz, a terra os sobreiros, as oliveiras, as pedras, e a erva de sequeiro representadas ao longo de todo o conjunto determinado pelas doze séries.

A natureza, neste conjunto de João Paulo Queiroz, apresenta-se mais como resultado de uma experiência interpretativa e vivencial do que como um argumento ou uma temática — incide nos aspectos nos quais a natureza se sobrepõe a uma noção visual de paisagem e encontra uma união corporal com o ser humano. O desenvolvimento da representação da natureza neste conjunto, no qual o acto de desenhar assenta num esforço continuado do corpo, pode ser comparado com a filosofia fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961, França) e, em particular, às noções de experiência contida e interconectividade, nas quais defendia que o nosso objectivo constante, enquanto seres humanos, residiria em assumirmos uma posição nos espaços, nos objectos e nas ferramentas, descrevendo o corpo como o lugar onde esta apropriação acontece (Merleau-Ponty, 1945).

Muitas vezes, pensamos no trabalho do artista contemporâneo como um trabalho de atelier. Contudo, aqui, somos transportados para a realidade dos Impressionistas do Séc. XIX que pintavam ao ar livre e espontaneamente nos lugares que escolhiam em vez de num atelier a partir de estudos.

Cada um dos desenhos aqui apresentado foi produzido ao longo de um dia, independentemente das condições meteorológicas, desde o amanhecer ao entardecer, até ao ponto em que se torna impossível ver com nitidez, como o céu mas também os jogos de luz e de sombra nas árvores, na vegetação e nas pedras denunciam. Em alguns desenhos podemos ver que estaria prestes a chover e noutros, que estaria, de facto a chover (como o desenho “c” de 31 de Agosto da série de 2015). Outros desenhos revelam dias de muito sol e podemos adivinhar a dificuldade de manter os pastéis de óleo sem derreter antes de tocarem a superfície de papel (como o desenho “b” de 4 de Agosto ou o “c” de 8 de Agosto, também da série de 2015).

Num processo reminescente do de Impressionistas como Paul Cézanne (1839-1906, França), em pinturas como *L'Allée au Jas de Bouffan* (c. 1874-75), a composição dos desenhos das últimas séries do conjunto é complexa, nas formas densas, na folhagem com diferentes tonalidades, nos recortes cuidados das copas das árvores, nos troncos dramáticos que aqui são serenados, e nos céus em constante mutação como vemos nos vários desenhos, de “a” a “e”, ao longo de cada dia, correspondente a cada mês e a cada ano.

A especificidade identitária da natureza, do campo, e das árvores que não teve toda a atenção nas representações de paisagem na História da Arte Portuguesa, é sujeita a um olhar analítico e detalhado de João Paulo Queiroz. Com um convite a uma imersão total na contemplação, o mundo que este olhar nos apresenta assenta, contudo, tão paradoxal quanto conscientemente, mais do que na impressão subjectiva de um determinado lugar, no carácter inescapável da mudança inquieta e inquietante que representa os ciclos de vida e morte, e é, afinal, inerente tanto à natureza como ao ser humano.

Conclusão: uma breve reflexão sobre a inquietude da prática do desenho
Perante os desenhos de João Paulo Queiroz somos, simultaneamente, confrontados com a quietude desta paisagem específica, que permanece livre de intervenções humanas ao longo de mais de uma década, e com a sensação inquietante inerente à natureza que nos escapa na sua vastidão.

Se por um lado, este conjunto se apresenta como uma *desublimação* da paisagem — a matéria deste lugar adquire uma importância de protagonista, com a preocupação em identificar e revelar as espécies naturais características da zona — por outro lado, a quietude bucólica que compete com a mutabilidade constante da mesma matéria natural, convoca a sensação de falta de controlo diante de algo que na sua velocidade e ritmo, não conseguimos deter e apreender.

A metodologia de João Paulo Queiroz, baseada na observação repetida de

um mesmo lugar num mês de Verão, na dificuldade que essa escolha temporal apresenta para o domínio da técnica (os pastéis de óleo, que derretem; o corpo que fica exposto ao calor ao longo dos dias de Verão), traduz-se num aparente afastamento da estética do Sublime. A busca paulatina, ao longo de doze anos, pela melhor e mais fiel representação das oliveiras, das azinheiras, dos sobreiros, das pedras de calcário, está tão ligada ao desejo de aproximação e entendimento da dureza da natureza quanto à busca pela identificação por parte dos segundos observadores (nós).

Com esta metodologia, João Paulo Queiroz aponta para uma nova forma de expressão visual. Nas várias séries que compõem os desenhos, a experiência de fascínio é conseguida ora por uma sensação de aproximação aos detalhes daquilo que nos é mais próximo — o chão e o que conseguimos tocar das árvores representados em cada tonalidade da folhagem, da terra e das pedras (nas primeiras séries) — ora por uma sensação de afastamento daquilo que nos escapa, física e conceptualmente — o céu imenso, nublado ou limpo (nas últimas séries).

Ao convidar-nos a identificar as espécies com as suas características particulares e a contemplar a vastidão de uma natureza em constante mutação, os desenhos de João Paulo Queiroz evocam, por um lado, a noção matemática de Sublime de Kant — a ideia de que a mente detém o poder de estender as fronteiras do que a imaginação não consegue compreender que, neste caso, se revela nas múltiplas e cíclicas relações entre tempo e espaço que no limite se referem aos ciclos de vida e morte partilhados entre a natureza e o ser humano. Os motivos representados nestes desenhos — em especial as árvores — actuam enquanto guias que nos conduzem também a sentimentos de deslumbramento, uma ideia remanescente da noção de Sublime de Samuel Taylor Coleridge na qual a consciência individual seria engolida por uma sensação de eternidade. Por outro lado, a identificação que João Paulo Queiroz almeja com sucesso, do observador perante a especificidade e identidade destas espécies naturais, leva-nos de volta ao nosso mundo, real e palpável que não partilha a sensação de deslumbramento criada pelo Sublime. E é precisamente na inquietude provocada pela tensão entre as duas sensações — o Sublime e a *desublimação* — que reside, paradoxalmente, o fascínio pela natureza, por esta natureza aqui representada.

Diz João Paulo Queiroz que as árvores “ensinam coisas, que demoram a aprender. Uma delas é que entre elas e eu, elas ganham” (Queiroz, 2016). O que a história de arte nos ensina, é que talvez a natureza — seja no seu carácter Sublime ou *desublimada*, sempre em co-existência com as preocupações do que é ser(-se) humano —, ganha sempre face às nossas tentativas de representação e

de apreendermos o mundo que nos rodeia na sua totalidade. E será talvez essa nossa derrota que nos continuará a manter fascinados e aterrados perante a (nossa) natureza.

Referências

- Ansted (1863). *Science and Art V: On the General Relation of Physical Geography and Geology to the Progress of Landscape Art in Various Countries*, *Art Journal*, Dezembro 1863, p. 235.
- Boje, David (2001). *Narrative Methods for Organizational and Communication Research*. London: Sage.
- Bourriaud, Nicolas (1998). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses Du Reel.
- Brett, John, entrada de diário, 23 Abril 1852, in Charles Brett (ed.), *John Brett, Diary 1851–1860*, manuscrito não publicado, 2002, p.12.
- Cook & Wedderburn (ed.) (1903–12). *The Works of John Ruskin*, vol.14, Lancaster: Lancaster University, pp.465, 464–70.
- Eco, Umberto (1986). *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Joll, Evelyn (ed.) (2001). *The Oxford Companion to J.M.W. Turner*, Oxford: Oxford University Press, pp. 26-259.
- Lyotard, Jean-François (1982). "Presenting the Unpresentable: The Sublime", traduzido por Lisa Liebmann, *Artforum* April, 20(8): pp.64–69.
- Luhmann, Niklas (1984). *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phenomenology of Perception*, trad. Colin Smith, London: Routledge, 2002, p.178.
- Prettejohn, Elizabeth (2007). *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting*, London and New Haven: Yale University Press.
- Sarapik, Virve (2002). *Landscape: The problem of representation*. V. Sarapik, K. Tüür, M. Laanemets. Koht ja paik/Place and Location (183–200). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia. (Proceedings of the Estonian Academy of Arts; 10).
- Shaw, Philip (2006). *The Sublime*, London: Routledge, p.94.
- Wilton, Andrew (1980). *Turner and the Sublime*. (catálogo de exposição). London: British Museum.
- Wright, Alastair Ian (1997). "Suburban Prospects: Vision and Possession in Ford Madox Brown's An English Autumn Afternoon", in Margaretta Frederick Watson (ed.), *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment*, Aldershot: Ashgate, pp.192–3.

3. Artigos originais *Original articles*

A fotografia, o vivo, o ausente, o agora: a produção da artista brasileira Sofia Borges

The Photography, the living thing, the absent thing, the present moment: the Brazilian artist Sofia Borges's production

PAULA C. D. CABRAL TACCA*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista e pesquisadora. Graduada e mestre pela Faculdade de Educação da Unicamp e especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação, pelo Instituto de Artes da Unicamp.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, doutoranda. Rua Cora Coralina, 100 — Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo Campinas — São Paulo, CEP 13083-896, Brasil. E-mail: paulacdcabral@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar e analisar a essência da produção da artista brasileira Sofia Borges, numa tentativa de abrir ao leitor possibilidades de entrada num conjunto fotográfico profundo e denso, que nasce e se desenvolve a partir de questões próprias da artista sobre a existência, a representação, os vazios, o ser/estar e a imagem fotográfica. Tal análise tem como ponto de partida e sustentação, o livro autoral de Borges, *The Swamp*, lançado o ano passado, que traz uma síntese de sua pesquisa e produção artística.

Palavras-chave: Sofia Borges / Fotografia / Imagem.

Abstract: *This article aims to present and analyze the essence of the Brazilian artist Sofia Borges's production, in an attempt to open to the reader possibilities of entry into a deep and dense photographic set which is born and develops from the artist's own questions about the existence, about representation, about the voids, about being and about the photographic image. This analysis has as its starting point and support, the artist's book, *The Swamp*, released last year, which brings a synthesis of her research and her artistic production.*

Keywords: *Sofia Borges / Photography / Image.*

Introdução

Sofia Borges é artista visual, nascida em Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil.

Graduada em artes visuais, no ano de 2008, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; obteve, no mesmo ano, quatro prêmios e foi contemplada com uma bolsa de pesquisa artística no Brasil.

De 2009 a 2016 Borges teve várias exposições solo realizadas e ganhou vários prêmios de fotografia, no Brasil e no exterior, com destaque para o fato de ser a artista mais jovem a ser convidada para fazer parte da 30ª Bienal de São Paulo, em 2012.

Em 2015, a artista desenvolveu *No Sound*, projeto experimental de curadoria. No mesmo ano, se envolveu em expedições de investigação em cavernas pré-históricas do Sul da França, sendo uma delas a abertura da réplica em tamanho real da Caverna Chauvet.

Em 2016, Borges ganhou o Prêmio *British First Book* da editora inglesa Mack, com seu projeto autoral *The Swamp*, livro que reúne suas principais pesquisas e produções, o qual terei como ponto de partida para a apresentação de seu trabalho.

1. Fotografia como pântano. O que são as imagens?

Um museu de história natural, um museu de cera, centros de estudos, um museu de cinema, um museu de arte, uma caverna com representações rupestres, estalactites e estalagmites, recordações fotográficas familiares e o mundo real. O que têm em comum? Talvez, o fato de abarcarem o paradoxo das imagens que existem ao mesmo tempo em que não existem.

Por esse caminho, filosófico e existencial, percorrem os processos de criação de Sofia Borges.

Num mundo das ausências presentes, ela busca ao mesmo tempo encontrar sentidos e desconstruí-los diante de um espectador ocupado em encontrar relações dadas. Suas fotografias partem, quase sempre, do objeto tridimensional ou potencialmente tridimensional, e se efetivam no bidimensional, visto que são sempre resultados fotográficos. Dizem-nos sobre o pulsar do vivo, ou ao contrário, do que há muito deixou de ser, justamente para ser algo outro, em outro espaço: o espaço das imagens. Fotografias que vão do figurativo ao abstrato, remetendo-nos a lacunas em meio a uma tentativa de lidar ao mesmo tempo com algo que compreendemos ou deveríamos compreender, e que nos foge a essa compreensão imediata (Figura 1).

O referente não significa a imagem, o que a significa é, quase sempre, a relação improvável que ela estabelece com as imagens do entorno, ou ainda antes, o que ela apresenta enquanto aquilo que é, em si mesma, e não como

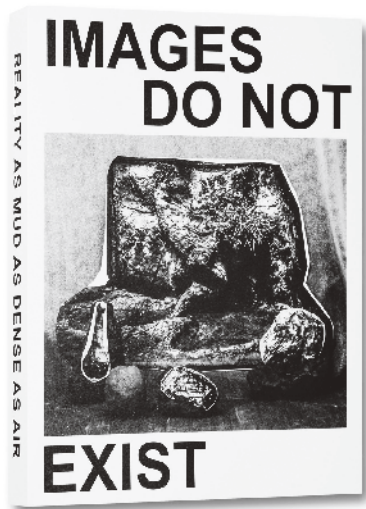


Figura 1 · Sofia Borges. Caverna, ou elefante (Cave or elephant). 2012. Fonte: arquivo da artista

Figura 2 · Sofia Borges. Capa do livro *The Swamp* 2016. Fonte: própria

Figura 3 · Sofia Borges. *My sister or the portrait of my sister*. s/d. Fonte: arquivo da artista

representação de algo; seja numa exposição, ou no espaço de um livro de artista, como é o caso de *The Swamp* (O pântano).

No livro, compilação da produção mais importante da artista até hoje, nos são apresentadas, através de um projeto próprio e autoral, as imagens que são a essência de toda uma pesquisa, pessoal, filosófica e existencial, que é a base do seu trabalho. Uma busca pela compreensão da imagem fotográfica, enquanto significado ou não significável, matéria, representação, abstração (da compreensão) e como linguagem. O que suas fotografias mostram, é de fato, uma impossibilidade real do representar, do dizer sobre o mundo e apresentar esse mundo real, de mimetizar, de fazê-lo presente — ou mesmo passado — ; muitas vezes, com toda a intensidade cortante de um figurativo incompreensível: “ver não é evidente” (Borges, 2015).

2. Imagens não existem

Encontramos a afirmação na capa do livro. Junto com ela, uma das poucas fotografias de Sofia que é a imagem — pertencente a uma série — de uma instalação/colagem realizada pela artista a partir de suas próprias imagens (Figura 2). Parece-me que esse é um dos caminhos pelo qual começa a seguir a produção da artista, mais voltado para a sua própria intervenção na materialidade fotográfica e na construção gestual, cênica e material do que se tornará fotografia, embora estes ainda sejam exemplos pontuais em sua produção.

Formalmente, o que vemos na imagem é a rusticidade material do papel recortado, o contraste do preto e branco com a cor mais ou menos sépia de um único elemento que se destaca. Pedras. Pedras tridimensionais e fotográficas que flutuam no primeiro plano; modelados de argila que recebem colagem e se mesclam ao fotográfico; um fundo de tecido aveludado, um chão de madeira. O que há de tridimensional ali, torna-se bidimensional, mas continua saltando da imagem.

Uma imagem que não representa e não existe para além de si e de uma construção expressiva subjetiva, composta de relações abstratas, que se resolvem no próprio ritmo e nos próprios espaços da obra. Que não existe e não cabe no mundo real, mas que vive e se apresenta a si mesma num outro lugar, nesse espaço próprio.

Essa ideia nos pode aproximar de um campo do fenomenológico, tanto quanto do campo de um certo animismo imagético, ou ainda da ideia de um mundo paralelo das imagens.

Ora, a ideia da construção de um mundo possível para a questão da fotografia contemporânea é discutida por Philippe Dubois que defende que a fotografia digital contemporânea, no campo da arte, pode ser compreendida a partir

do princípio de algo que é, e não de um isto foi, como propôs Roland Barthes, na Câmera Clara (2006).

(...) Essa imagem (pode) ser pensada como representação de um “mundo possível” — e não de um ter sido, necessariamente real. Isso quer dizer que as teorias dos mundos possíveis me parecem a melhor forma de compreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea: não mais qualquer coisa ‘que esteve/estava (lá)’ no mundo real, mas alguma coisa que ‘está (aqui)’, diante de nós, algo que podemos aceitar ou rejeitar, não como um traço de alguma coisa que foi, mas por isso que (de fato) é, ou mais exatamente, pelo que demonstra ser: ‘um mundo possível’, nem mais nem menos, que existe paralelamente ao ‘mundo atual’, um mundo sem referências (...), que tem sua lógica, sua coerência, suas regras; e que não deve nada a uma referência passada; um mundo ‘à parte’, aceitável ao mesmo tempo que rejeitável, sem critérios de fixação e que existe na sua própria demonstração, presentificada e presente, sem ser necessariamente, um traço de um mundo verdadeiro, contingente e anterior. Uma imagem como um ‘universo de ficção’ e não mais como um ‘universo de referência.’ (Dubois, 2016: 60-1, tradução livre)

3. Sofia Borges e a construção de um mundo possível

A produção artística de Sofia Borges está intrinsecamente vinculada à tentativas e buscas pessoais que remetem às questões mais profundas e permanentes do humano e da humanidade, e que, para a artista, possuem uma densidade particular no viver, no pensar e no experienciar a vida.

Um pouco como a personagem Nadja de André Breton, Sofia flana; não só por Paris — uma de suas bases e morada — mas pelos grandes centros e pequenos cantos do mundo, buscando a intensidade e os sentidos. Da vida e das imagens. Sentidos que, obscurecidos pela camada lamacenta de uma realidade insignificante e não significável, a fazem desencontrar-se em situações que deveriam ser familiares, mas que tornam-se incompreensíveis e inconciliáveis à sua própria vida: olhares de desconhecimento para si mesmo e para os próximos — pessoas e lugares —, um não saber por que se está, um estranhar o conhecido.

Durante seu processo criativo e como motor propulsor do mesmo, Sofia intensifica esses momentos, e nesse sentido, em especial, um episódio é bastante marcante: o seu (des) encontro com sua irmã através de um retrato (Figura 3).

Tudo se passa num dia, quando, em sua casa, encontra este retrato de sua irmã mais velha e se vê às voltas com perguntas sobre quem seria aquele ser impregnado no papel fotográfico, tendo certeza de que já não é e não representa a pessoa retratada. Seu mundo é abalado e as questões das imagens e da impossibilidade da representação passam a ser uma constante (ainda que mesmo anteriormente, já fizessem parte, de maneira mais ou menos consciente — como no caso de seus auto-retratos) de suas produções.



Figura 4 · Sofia Borges. *Camelo sorrindo posando para mim*. 2010. Fonte: arquivo da artista.

Figura 5 · Sofia Borges. *Rabbit*. 2012. Fonte: arquivo da artista



Figura 6 · Sofia Borges. *The Little Shining Brown Horse*. 2010.

Fonte: arquivo da artista

Figura 7 · Sofia Borges. *Burned Little Shining Brown Horse*.

2016. Fonte: arquivo da artista

Assim, desde esses desencontros consigo mesma através das imagens, das situações e dos (não) lugares, Sofia Borges sai em busca dos sentidos, dos acasos, das coincidências, de si mesma e do sentido das imagens aparentemente inexistentes; encontrando-se muitas vezes no desconhecido e no imprevisível, no que já não existe, para além mesmo de um mundo de imagens, particular e vivo, que ela mesma constrói.

No caso da imagem intitulada *My sister or the portrait of my sister* (Figura 3), Sofia, não encontrando saída para o retrato encontrado no ambiente familiar, o reencontra em diálogos imagéticos durante seus percursos fotográficos nos recônditos de algum museu que desconhecemos, mas que não nos tem importância. Porque o que de fato importa, é que essa imagem, que já não existe para além de si, encontra lugar e significado junto a um camelo que sorri e posa para a artista (Figura 4). Um significado que não é dado, que não oferece compreensão e interpretação imediata, mas que se dá na construção e na vida que essas imagens possuem nesse lugar particular, nesse mundo possível de Sofia Borges; que só pode ser alcançado por um espectador atento e sensível a toda carga do estético e do fenomenológico a que está exposto diante desses diálogos propostos pela artista.

UMHEIMLICH. O termo de Sigmund Freud levanta muitas questões em torno da psicologia e da estética, compreendendo esta última como qualidade do sentir, isto é dizer, experiência físico-sensorial.

Após uma longa dissecação etimológica e linguística da palavra alemã *heimlich*, Freud designa *unheimlich* (traduzido na versão em português como *estranho* e em francês, belissimamente traduzido com *l'inquiétante étrangeté*), como tudo aquilo que é, ao mesmo tempo, familiar e desconhecido, ou ainda, o que é assustador — o que nos amedronta — naquilo que bem conhecemos, no que nos é familiar. Assumindo a definição de Schelling, Freud afirma que *unheimlich* “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.” (Freud, 1919: 281).

Talvez, para adentrarmos um pouco mais a fundo a produção de Sofia Borges e esse mundo de imagens criado por ela, tenhamos que ter mais do que uma compreensão racional e psicológica, um entendimento sensível do termo freudiano, que nos permita sentir para compreender essa constante estranheza do familiar cotidiano que, no limite, alcança a consciência da impossibilidade representativa. As questões sobre as impossibilidades da representação do fotográfico, e sobre as abstrações dos sentidos, mesmo nas imagens figurativas — de acordo com Sofia, a abstração da compreensão — podem ser apreendidas, embora nem sempre respondidas, a partir da experiência desse conceito, que

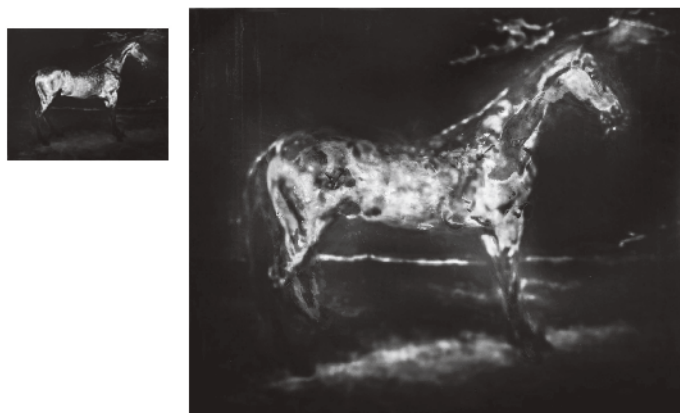


Figura 8 · Sofia Borges queimando a impressão fotográfica durante o processo de montagem da exposição da FOAM, em Amsterdã. 2016. Fonte: arquivo da artista.

Figura 9 · Sofia Borges. *Burned Little Shining Brown Horse*. 2016. Fonte: arquivo da artista



Figura 10 · Interferência de Sofia Borges sobre materialidade fotográfica. 2016. Fonte: arquivo da artista

Figura 11 · La tête du cheval. 2013. Fonte: arquivo da artista

nos atira e retira a todo tempo do paradoxo do conforto/desconforto da realidade na qual nos inserimos. Um movimento que o mundo imagético da artista nos propõe quando nos deparamos com a imagem de um coelho, um cavalo, uma coruja, um cérebro flutuante, máscaras de cerâmica ou de papel, fragmentos de paisagens/personagens de dioramas ou de reprodução gráfica, desenhos rupestres e toda a gama de imagens irrepresentáveis e não-representativas, isoladas de contexto específico e postas em diálogos com imagens díspares e paradoxalmente complementares. Um movimento de repensá-las em outras possibilidades estéticas, afetivas e lógicas. E, portanto, uma forma de pensar na questão da fotografia como linguagem:

(...) eu estou investigando mais a capacidade da fotografia em corromper ou duplicar ou interditar o sentido de algo do que qualquer outra coisa. Por isso, não se trata de uma pesquisa sobre animais, ou sobre biologia, ou dioramas, ou retrato, ou paisagem, ou museus, trata-se e uma pesquisa sobre a linguagem e, mais especificamente, sobre a fotografia. E sempre que estou falando sobre fotografia, de certa forma me sinto pensando sobre a diferença entre um fantasma e um lençol. Porque a fotografia tem essa quimera, faz pensar que estamos vendo uma coisa quando na verdade estamos vendo somente o seu referente, que é uma espécie de sudário, ou simulacro, ou representação. Só que para além de seu referente, a fotografia é também matéria, tem tamanho, superfície. Porque um fantasma, por mais quimérico, translúcido e inexplicável que seja, ainda carrega o fardo de ser um lençol que flutua sem explicação ou lógica. E, justamente, o que determina se estamos diante de um lençol ou de um fantasma é a linguagem. (Entrevista concedida ao crítico de arte e curador Rodrigo Moura em 2013)

Assim, fica claro que a intenção de Borges, ao fotografar museus, e outros espaços que conservam a história em seus vários vieses a partir da força da representação, é questionar a legitimidade dessas forças representativas, e principalmente a capacidade (defendida por muitos, como ontológica) de representação da fotografia indicial. O coelho (Figura 5) ou a morsa empalhados no museu representando a si mesmos, por vezes inseridos em dioramas que representam a natureza selvagem que já não existe, mas que conserva sua história pela força da representação, se desconstroem nas fotografias da artista — sempre expostas em grandes formatos — quando se apresentam fragmentados nas paredes das galerias expositivas — em diálogos imprevisos com o espectador e com as imagens que compõe o entorno, ou seja, imagens de imagens que ganham um sentido que nada tem a ver com representação, no resultado de um processo expressivo e questionador.

4. Cavalos

Embora a produção de Borges se encontre, até aqui, se abstendo de temas e simbologias, alguns arquétipos e figuras a perpassam e se mantém. É o caso, por exemplo, do cavalo.

Entre outras imagens equinas de sua produção, destaca-se *The Little Shinning Brown Horse* (Figura 6), que é, provavelmente, a imagem que mais tenha sofrido intervenções da artista. Posteriormente, ela se desdobra em *Burned Little Shinning Brown Horse* (Figura 7). Pelo gesto do queimar, e pela relação da imagem com o fogo, Sofia interfere na materialidade, na forma, na cor da fotografia, buscando compreender, segundo ela, a relação existente entre superfície e significado. Uma atualização dessa intervenção pode ser vista no vídeo produzido por ocasião da exposição solo de Borges, em 2016, na FOAM, em Amsterdã, que pode ser encontrado no site da artista (Figura 8). Essa última ação sobre a imagem tem como resultado concreto uma terceira imagem, na verdade um díptico (Figura 9), formado pela fotografia original em pequeno formato e pela impressão de grande formato, queimada (e rasgada pelo fogo) em Amsterdã.

Mas, além desses resultados, a mesma imagem parece propor a todo tempo novas intervenções para a artista. Em seu site, na aba denominada práticas de atelier, podemos observar uma duplicata da imagem, com interferências de raspagem da materialidade fotográfica, especificamente na região da cabeça do cavalo (Figura 10), que talvez esteja então solicitando sua oposição complementar, a imagem intitulada *La Tête du Cheval* (Figura 11), mas aqui, é só uma inferência poética de minha parte.

Conclusão

As imagens transbordam, ultrapassam, derramam, são alienígenas, não parecem conter história nem forma definitiva.

(Sofia Borges, 2013)

Não é fácil desenvolver análises e construções racionais sobre o mundo imagético de Sofia Borges. A complexidade das imagens em si mesmas e das relações inesperadas que ela nos propõe, seja no livro ou numa mostra, balançam a visão, a compreensão e a ideia que temos de mundo e de fotografia. Esses conjuntos imagéticos, que só podem ser propostos por ela, que é sempre a responsável pela curadoria das próprias exposições, por considerar que as imagens possuem lugares e espaços determinados, ainda que cambiáveis e (re) adaptáveis, indubitavelmente, têm a artista como parte intrínseca. Conjuntos compostos por peças fotográficas, quase sempre de grande formato, que subsistem num

universo paralelo e numa realidade construída pelo olhar e pela experiência subjetiva de Borges, e reconstruída na experiência de um espectador que busca uma compreensão não do real, mas do existencial, de si mesmo, do agora, do vivo, da imagem, da fotografia e da arte. De tudo o que existe e ao mesmo tempo não existe.

Referências

Barthes, Roland (2006). *A camera clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724413495.
Borges, Sofia (2016) *The Swamp*. Londres: Mack Editions. ISBN: 9781910164624.
Dubois, Philippe (2016) *De l'image-trace à*

l'image-fiction. Études Photographiques. ISBN : 9782911961342 volume único : 53-69.

Freud, Sigmund (1919/1996). *O estranho*. Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora. ISBN: 8531209897.

Agradecimentos

Paula C. D. Cabral Tacca é bolsista da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

Cuentos, capturando la inocencia y crueldad de los cuentos de hadas: Sonya Hurtado

*Tales, capturing the innocence and cruelty
of fairytales: Sonya Hurtado*

LAURA ALGÍBEZ*

Artigo completo submetido a 17 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual, profesor. Licenciado Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Master de Periodismo Digital y Redes Sociales por la Universidad Europea de Madrid. España.

AFILIAÇÃO: Universidad Europea de Madrid; Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación; Departamento de Comunicación. Campus de Villaviciosa de Odón, Calle Tajo s/n, 28670 Madrid, España. E-Mail: laura@algibez.com

Resumen: Esta comunicación propone un análisis de la obra fotográfica "Tales" entendida como arte digital de la artista Sonya Hurtado. Un viaje visual para explorar y analizar el mundo imaginario de la infancia. Este acercamiento a su obra se llevará a cabo desde dos puntos de vista: uno que parte del discurso narrativo literario de los cuentos infantiles para transformarlos en un discurso visual y un segundo desde el estudio de el proceso fotográfico para crear una narrativa visual propia y compartir de una manera inteligente y sensible los cuentos populares infantiles.

Palabras clave: fotografía / arte digital / cuentos infantiles / discurso narrativo / discurso visual.

Abstract: *This communication is a proposal to study in deep the photographic work 'Tales' as a digital art by the artist Sonya Hurtado. This would take us to a visual exploration and analysis of the imaginary world of childhood. The approach to the study of Hurtado's work would be focusing in two points: first it will consider the context of fairy tales and children's stories' narratives and how they are transformed into a visual language and the second to focus in the photographic process to create a unique visual narrative that allows her to share and present to the public in an intelligent and sensible way the popular fairytales.*

Keywords: *photography / digital art / children's stories / narrative dialogue / visual dialogue.*

Introducción

Esta investigación se centra en la última exposición individual realizada por Sonya Hurtado en V&A Museum of Childhood de Londres, *Tales, capturing the innocence and cruelty of fairy* del 23 de julio de 2016 al 8 de enero de 2017. Fotografías basadas en cuentos infantiles sobre los que Hurtado hace una reflexión de una temática real con una moral y una enseñanza.

La infancia es un tema recurrente en la mayor parte de su obra. Los modelos son niños inmersos en escenarios imaginarios que atraen tanto a niños como a adultos. En su obra el espectador deja de lado la imagen idealizada de una infancia feliz e inocente para enfrentarse al lado oscuro y complejo de las emociones humanas.

Sonya Hurtado nace en España en 1973. Se traslada a vivir a Londres en 1998, donde vive y trabaja desde entonces. Graduada en fotografía en Middlesex University, recibe el prestigioso premio AOP en 2011. Participa en diversas exposiciones colectivas en Londres donde, desarrolla su carrera profesional como fotógrafo de moda y publicidad que compagina con sus proyectos artísticos.

Será la fotografía el medio que utilice para materializar de forma visual su mundo interior, sus fotografías se conciben casi como pinturas, llenas de color y vitalidad. Sonya Hurtado no utiliza la técnica fotográfica para capturar momentos o reproducir la realidad, sino para crear situaciones imaginarias mezclando temas y técnicas actuales con referencias estéticas surrealistas y de los grandes maestros de la pintura clásica.

1. De el discurso narrativo literario a el discurso visual

Los cuentos son historias imaginarias pero que a la vez hacen reflexionar sobre una temática real, hechos y situaciones de la vida que forman parte de nuestro aprendizaje. En realidad los cuentos son lecciones de vida que pasan de generación en generación. Todas las obras hablan de problemas sociales extrapolables a situaciones actuales que conectan con nuestra sensibilidad y nos ayudan a evolucionar y adaptarnos aprendiendo del comportamiento humano.

1.1 Discurso narrativo literario

Los cuentos infantiles son un medio para cautivar y atraer al niño hacia un aprendizaje de valores, desarrollando la imaginación y enseñando normas de vida. A través de los argumentos e ilustraciones de los cuentos se pueden articular diferentes áreas de conocimiento referidas a la comprensión de la naturaleza, la sociedad, el arte, la matemática para mejorar el desarrollo de la personalidad y el comportamiento social.

Social en cuanto a que muchas veces los cuentos son transmitidos de padres

a hijos, siendo clave para el desarrollo de una dimensión afectiva, favoreciendo el hábito de la reflexión y la transmisión de valores morales en los niños.

La ilustraciones de los cuentos estimulan la imaginación, la creatividad, desarrollan la comunicación y facilitan de manera efectiva su comprensión ya que los niños comienzan a ver cuentos mucho antes de aprender a hablar y a leer.

Los cuentos hacen reflexionar al niño sobre sus propios problemas para así poder ir resolviéndolos poco a poco. Aprenden de situaciones concretas y personales que pueden extrapolar a su vida cotidiana. (Dewey, J., y Hook, S., 2008).

Ayudan a los niños a crear sus propios esquemas de conocimiento a partir de los conocimientos adquiridos en ellos.

De los referentes éticos y estéticos de los cuentos infantiles, surge una obra fotográfica que explora desde una visión adulta el mundo imaginario de la infancia. Un mundo donde los niños encuentran y deben navegar por los complejos sentimientos de aislamiento, miedo y desesperación en el contexto de los cuentos de hadas y cuentos infantiles.

Como Alicia, el maestro tiene que pasar con los niños detrás del espejo y ver con las lentes de la imaginación todas las cosas, sin salir de los límites de su experiencia; pero, en caso de necesidad, tiene que poder recuperar su visión corregida y proporcionar, con el punto de vista realista del adulto, la orientación del saber y los instrumentos del método (Mayhew y Edwards, 1966).

1.2 Discurso narrativo visual

Originalmente los cuentos infantiles fueron creados para dar a los niños valiosas lecciones de vida y esa es la clave de la obra de Sonya Hurtado en *Tales*: interpreta visualmente la ética y la moral de los cuentos infantiles originales.

Las imágenes que nos ofrece la artista en sus fotografías no son ilustraciones de los cuentos populares, son interpretaciones gráficas de cuentos clásicos con las herramientas visuales que mejor domina: la luz, la cámara fotográfica y el photoshop. Narraciones visuales pensadas en clave de adultos, pero que también aportan riqueza y educación visual a los niños.

En su obra se aprecia como la artista reformula un discurso fiel a la tradición popular de los cuentos infantiles por otro nuevo, reconduciéndolo hacia una visión más profunda y compleja sobre la moral y enseñanza de distintos cuentos. Muchos de los cuentos originales son narraciones complejas y duras que el tiempo se ha encargado de endulzar para que tuvieran finales felices y terminen con la célebre frase "fueron felices y comieron perdices." Desenlaces que poco tiene que ver con el final del cuento original.



Figura 1 y 2 · Sonya Hurtado. (2015) Red Riding Hood and Alice in Wonderland, Tales (fotografía). V&A Museum of Childhood, Londres. Fuente: Sonya Hurtado.

1.3 Breve descripción y moraleja de los cuentos

La paradoja a la que nos somete Sonya Hurtado a través de sus imágenes queda patente en la descripción y análisis de los cuentos seleccionados para la exposición, descubriendo a sus protagonistas y el ambiente sórdido e inquietante que les rodea (Figura 1, Figura 2).

1.3.1. *Caperucita Roja*

Una niña pequeña vestida de rojo es engañada y devorada por un lobo hambriento. Con su brillante abrigo rojo es un blanco fácil, como son los niños para los depredadores. *Caperucita* se olvida de la advertencia de su madre de no salirse del camino y cae presa de un lobo simpático y encantador.

La rima del final del cuento original de Perrault es una advertencia a las chicas jóvenes sobre este peligro.

Little girls, this seems to say, Never stop upon your way. Never trust a stranger-friend; No one knows how it will end. As you're pretty, so be wise"; Wolves may lurk in every guise. Handsome they may be, and kind, Gay, or charming never mind! Now, as then, 'tis simple truth— Sweetest tongue has sharpest tooth! (Perrault's Fairy Tales, 1968: 29)

1.3.2. *Alicia en el País de las Maravillas*

El conejo siempre tiene prisa, corriendo para mantener el tiempo y las exigencias de la reina de corazones. Está atrapado. La ventana y la jaula abierta representan libertad. Esto es el reflejo de cómo niños y adultos elegimos vivir nuestra vida, siempre corriendo alrededor en un loco intento por conseguir falsas necesidades. Hamsters en una rueda que no va a ninguna parte (Figura 3, Figura 4). ¿Cómo podremos esperar liberarnos la sociedad y nosotros mismos de estas exigencias tan poco realistas?

1.3.3. *Rapunzel*

Rapunzel es una niña solitaria que quiere ver el mundo pero no se lo permiten su madre la mantiene encerrada en una torre. A veces el mundo nos está mirando a la cara pero tenemos miedo de verlo o de aprovechar las oportunidades que nos ofrece.

¿Debemos esperar que venga la persona adecuada para salvarnos? ¿Un príncipe que suba a la torre para rescatarnos? ¿O debemos dar el paso y saltar? ¿Cómo podemos cruzar esas barreras que nos retienen?

1.3.4. *Madame Butterfly*

Madame Butterfly, una joven japonesa, espera el regreso de su amado esposo, un oficial de la marina americana. Se aísla del mundo llena de dolor y tristeza y

se transforma en un capullo de mariposa. Cuando finalmente él regresa con su nueva esposa americana, ella es incapaz de vivir con el dolor de la traición y la sensación de abandono. Únicamente encuentra la liberación a su insoportable dolor al convertirse en una mariposa.

La inocencia de la juventud permite llenar la mente de ideas románticas respecto al amor con expectativas poco realistas que a veces se cumplen en la vida real.

2. Proceso de trabajo

Sus fotografías nos remiten a un mundo imaginario, nostálgico y emocional. No se centra en elementos propiamente del lenguaje fotográfico (velocidad de obturación, profundidad de campo, encuadre...) sino más bien en la creación de una composición de tradición pictórica, llena de simbolismo y con un sesgo surrealista, generando un diálogo que nos sugiere una historia. Y parte de la fotografía porque la fotografía sabe captar lo que sucede y ese suceso es interpretado y manipulado para contar una nueva historia dotando así a la imagen de una nueva lectura visual.

La artista realiza sus composiciones usando una combinación de fotografía, collage y edición digital. Como modelos utiliza a sus hijos y a los hijos de sus amistades y luego introduce fondos, texturas y colores que dotan a sus imágenes de un aire pictórico y onírico que caracteriza su trabajo.

Se inspira en autores de distintas disciplinas, ilustradores como Benjamin Lacombe, fotógrafos como Tim Walker y Eugenio Recuenco, artistas del graffiti, Herakut y Os Gemeos pero también toma como referencia la luz de la pintura holandesa del siglo XVII, o las composiciones y paleta cromática de la pintura de El Bosco. Referencias tradicionales que confronta, con acierto, con todo tipo de influencias actuales para lograr un discurso visual propio.

Tales es una obra autorreflexiva y muy personal. En cada una de sus fotografías se aprecia una gran implicación a nivel emocional, una lectura muy personal de los cuentos, como por ejemplo con el cuento de Pinocchio. Con este cuento en concreto hace una analogía entre su hijo que nació con un problema de autismo y Pinocchio (Figura 5).

La historia de Pinocchio está basada en un niño autista, un niño de madera que no es real porque no tiene corazón, la condición para conseguir un corazón es que sea bueno, que se adapte a la sociedad y cumpla sus normas. Sin embargo, por más que lo intenta, no lo consigue, es incapaz, no puede, por lo tanto se le ve como un egoísta, como un niño malo. Al final se sacrifica por su padre Geppetto y consigue su corazón y ser un niño bueno. Para Sonya Hurtado los niños autistas son los Pinocchios de la sociedad moderna.



Figura 3 y 4 · Sonya Hurtado. (2015) Rapunzel y Madame Butterfly, Tales (fotografía). V&A Museum of Childhood, Londres. Fuente: Sonya Hurtado.



Figura 5 · Sonya Hurtado. (2015)
Pinocchio (fotografía). V&A Museum of Childhood,
Londres. Fuente: Sonya Hurtado

Conclusiones

“Los cuentos de hadas son ciertos, no porque nos hablen de que existen dragones, sino porque nos dicen que podemos vencerlos.” (Chesterton, G.K., 2013)

Los cuentos de hadas y cuentos infantiles proporcionan ricas narrativas para explorar la significación emocional de mundos imaginarios que no dejan de tener una realidad propia.

Las imágenes de *Tales* son suaves y sutiles — no para niños pero sí sobre niños. Son imágenes aparentemente inocentes pero contaminadas por los sucesos y las historias que inspiran.

Referências

Chesterton, G. K. (2013). *Orthodoxy*. Moody Publishers.

Dewey, J., & Hook, S. (2008). “The Middle Works of John Dewey.” Vol. 9, 1899-1924: Democracy and Education, 1916.

Mayhew, Katherine Camp y Edwards, Anna Camp (1966). *The Dewey School*. Nueva York, Atherton.

Perrault's Fairy Tales, (1969): Dover Publications, INC. New York.

O Admirável Mundo do coletivo artístico Pandora Complexa

*Brave World of the artistic collective
Pandora Complexa*

ALICE GEIRINHAS*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Portugal, artista visual, professora. Doutoramento em Arte Contemporânea, Universidade de Coimbra Colégio das Artes (CA). Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes (FBAUP). Licenciatura em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias, Departamento de Arquitetura. R. Colégio Novo, 3000-143 Coimbra, Portugal. E-mail: gxalice@gmail.com

Resumo: Pandora Complexa é um coletivo artístico formado por Júlio Dolbeth e Rui Vitorino dos Santos, e também o nome do blogue artístico e do projeto de arte na world wide web do coletivo destes dois artistas que vivem e trabalham na cidade do Porto. Ambos formados em Design de Comunicação. Esta comunicação é referente à última mostra em espaço de galeria do projeto Pandora Complexa, realizada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, integrada na exposição "Cinema Quarteto, Quatro Salas, Quatro Artistas", de 23 de setembro a 7 de novembro de 2016.

Palavras-chave: ilustração / desenho / narrativa / monstros / abjeção.

Abstract: *Pandora Complexa is the name for an artistic collective formed by Júlio Dolbeth and Rui Vitorino dos Santos. It is also the name of an artistic blog and a worldwide art's project from these two artists' collective who live and work in Oporto, Portugal. Both graduated in Communication Design. This communication refers to the last exhibition from Pandora Complexa exposed in Coimbra's University of Arts College, integrated in the exhibition "Cinema Quarteto, Quatro Salas, Quatro Artistas" from 23rd September until 7th November of 2016.*

Keywords: *illustration / drawing / narrativity / monsters / abjection.*

Introdução

Olá, depois de dois mil desenhos cada um, necessitamos de um período para repensarmos uma nova direção para o projeto. Vamos continuar, provavelmente noutra sítio, com outras regras. Avisamos logo que chegarmos a uma conclusão. Obrigado por nos acompanharem durante este tempo, vemo-nos em breve!

Blogue Pandora Complexa, 22 de maio, 2013

Este é o último *post*, publicado a 22 de maio de 2013 no blogue Pandora Complexa, coletivo artístico formado por Júlio Dolbeth e Rui Vitorino dos Santos, formados em Design de Comunicação pelas Belas-Artes do Porto, onde vivem e trabalham.

O projeto Pandora Complexa foi iniciado a 22 de julho de 2006. Ao longo de sete anos o coletivo publicou diariamente no blogue Pandora Complexa, dois desenhos realizados nos seus diários gráficos de formato A5, até chegarem cada um deles aos dois mil desenhos.

As regras deste projeto de arte na web, são mínimas: o formato do papel, blocos idênticos, desenho do Rui à esquerda e o do Júlio à direita e publicar um desenho por dia. Os temas não são combinados nem seguem uma narrativa. Não há ligações entre os desenhos, só a natural contaminação de estarem lado a lado até serem no total quatro mil desenhos.

O nome surgiu de uma ideia de criarem uma personagem para os respetivos diários gráficos, para serem possivelmente transformados num fanzine. Pandora a personagem feminina e associada ao mito ocidental da caixa de Pandora e complexa, dada a aproximação da palavra escrita (grafia) em várias línguas.

A facilidade da publicação on-line, ampliou a escala e o alcance do projeto e quase sem custos de produção.

1. Desenhos de coisa nenhuma

No prefácio do seu livro, “Transfiguração do Lugar Comum”, sobre o resgate da arte para o mundo real, Arthur C. Danto conta a história da apropriação do título do livro. Muito antes de o escrever, deparou-se com este título num romance de Muriel Spark, onde uma das personagens é a autora de um livro intitulado “Transfiguração do Lugar Comum.” Danto, sempre cobiçou este título e guardou-o na memória para um futuro livro.

Passado uns anos, ao contatar a escritora para obter a sua permissão da apropriação de um título fictício (dela) para um título real (dele), perguntou-lhe de que assunto tratava o livro da personagem. De arte, respondeu ela. E assim Danto viu no processo de apropriação do título do livro, a súpula do assunto do



Figura 1 - Detalhe da instalação da dupla Pandora Complexa, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.
Fonte: Vítor Garcia

Figura 2 - Vista geral da instalação da dupla Pandora Complexa, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.
Fonte: própria

seu livro, banalidades transformadas em arte, transfigurações do lugar comum.

Digamos que o projeto diarístico de Pandora Complexa transfigura a banalidade de um desenho por dia, um desenho que se quer banal, automático, sem pretensões a coisa nenhuma a não ser essa mesmo de ser desprezioso e sobretudo que faça parte dum quotidiano banal, onde o gesto do desenho seja um ato digerido no dia-a-dia, à semelhança de alguns jogos e processos criativos, como o automatismo, utilizado pelos surrealistas e dadaístas quer na escrita quer no desenho.

O desenho, o acaso, a repetição, a ilustração e as suas diversas abordagens de narratividade são o foco da experimentação do coletivo Pandora Complexa que integra a linguagem do desenho, o medium mais intuitivo e instável que permite um registo intimista, fluído e neste caso também diarístico. Aqui, o desenho inclui-se nas áreas da experiência humana associadas à noção de intimidade, informalidade, autenticidade, imediatismo, subjetividade, memória, narrativa (Dexter, E. 2005). Cada desenho contém ou condensa uma possível narrativa para uma audiência implícita.

O projeto Pandora Complexa é um *patchwork* dessa definição de desenho ligada à experiência do humano onde o desenho é um fim em si mesmo, sistematizado (dois desenhos por dia), visitável a todas as horas (o blogue) e passível de ser comentado em modo virtual.

Mas este é um projeto artístico que se desenvolveu no meio de bits, pensado para a world wilde web, mas traduzível em átomos, quer dizer que se adapta e se transmude numa instalação, um espaço físico possível de ser percorrido pelo espetador, o espaço físico do olhar, o oposto do espaço *flat* do interface inicial deste projeto.

1.1 A Exposição: “Cinema Quarteto. Quatro salas, quatro artistas”

A primeira transmutação (leia-se exposição), para o espaço físico ocorreu na ESAP de Guimarães em junho de 2007; a segunda no espaço a Fabrica Features Lisboa, em março de 2008, e em abril também de 2008, na Galeria Gesto no Porto. As duas últimas exposições ocorreram em Coimbra, 2012 na Casa da Esquina e em 2016 no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, a mostra da totalidade do projeto.

Deste projeto diarístico—um desenho por dia—, foram ainda publicados dois livros. O primeiro em 2008 “Pandora Complexa 500”, formato A5, como os originais, 112 páginas, impresso a preto e branco e a offset, 300 exemplares numerados e assinados. O segundo em 2012, o mesmo formato, 88 páginas, impresso a Riso, duas cores sobre papel amarelo, 100 exemplares.

A última exposição do coletivo, com a totalidade do projeto, ocorreu passado 3 anos do fim da Pandora Complexa e integrada na exposição "Cinema Quarteto. Quatro salas, quatro artistas" na sala de exposições do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. A exposição reunia trabalhos de André da Loba, João Fazenda, Lord Mantraste e Pandora Complexa (Julio Dolbeth e Rui Vitorino Santos), ilustradores cujo trabalho conjuga a construção de histórias, ilustração, design e o objeto livro.

O enfoque da exposição seria não só, o desenho, a narrativa visual, a metáfora, percepções visuais, mas também os processos e metodologias artísticas de cada um, a proliferação de meios de reprodução de múltiplos, desde a impressão digital à risografia, blogs (Pandora Complexa) e livros.

O título "Cinema Quarteto. Quatro salas, Quatro Artistas" indica uma apropriação direta ao slogan da antiga sala mítica de cinema em Lisboa, "Cinema Quarteto, quatro salas, quatro filmes". A exposição, apesar de coletiva, foi desenhada e pensada como um conjunto de quatro exposições individuais que se interligavam quer pela arquitetura do espaço quer pela definição do desenho como processo e como medium primordial. A alusão ao cinema é também uma estratégia de como o desenho se alia à narratividade visual, sem as estruturas formais e tipologias programáticas tradicionais da narrativa, sendo que a narrativa visual se articula numa sucessão de acontecimentos que sugerem ou não, uma narrativa (Livingston:2002).

Os diários gráficos, os blocos A5 com argolas, digitalizados e colocados lado a lado no blogue, foram desmembrados para se constituírem em 4000 desenhos de 21x14,8 cm, numerados no verso. Esta nova abordagem da Pandora, a instalação plástica em espaço expositivo, mantém no entanto, o lado intimista, inacabado, informal do desenho. A colagem dos desenhos diretamente na parede com fita-cola de papel, a obsessão de não ter espaço vazio entre eles, o horror ao vazio, envolve-nos a nós, espetadores/leitores numa vertiginosa viagem de possíveis histórias repletas de estranhas personagens, lugares improváveis e ações absurdas.

Os desenhos sucedem-se e organizam-se em filas verticais alternadas, tal como no blogue — Rui à esquerda e Júlio à direita — segundo uma ordem cronológica, dando ênfase à primeira fase do projeto, os primeiros meses da publicação on-line, e à fase final.

Dessa visualização do início e do fim do projeto, tornou-se evidente e perceptível a evolução no registo pessoal do desenho de cada um, no sentido de um traço mais gestual, fluido e determinado e na persistência da ausência da cor, com as devidas e enigmáticas exceções.

Os primeiros desenhos são marcados pelo uso da grafite, da caneta de ponta fina de desenho e da cor. A cor é sempre aliada ao preto e branco, muitas vezes em modo de preto e branco mais uma cor. Rosa choque, encarnado, azul, verde. Cores primárias e contrastantes. Cor de canetas escolares, cor de caneta "Bic."

E ao longo do tempo a cor é esquecida, o traço a preto (figura) domina o branco do papel (fundo), num movimento deslizante do pincel que transmite essa velocidade cruzeiro de quem desenha todos os dias. Os traços de um e de outro tornam-se mais parecidos, e só conseguimos distinguir a autoria a partir de pequenos detalhes, como os fálcos narizes das personagens do Rui, que nunca desaparecem da sua gramática visual.

O texto integrado no desenho, é outra das características perceptíveis deste projeto. Muitas das vezes, o texto é a fala ou o pensamento da personagem, escrito na primeira pessoa do singular, outra é um texto/imagem sem evidente conexão ao desenho, ou o texto/legenda que articula e cita vagamente uma ação.

Durante os 7 anos de duração da Pandora Complexa, o texto permanece ininterruptamente ligado à imagem. No último post/desenho publicado em maio de 2013, o texto inserido no desenho refere explicitamente o fim da Pandora: "tudo tem um fim, e este é gajo para ser o último post da pandora (Rui); Reborn There's a time when there's a need for a change (Júlio)."

A figuração Pandora Complexa é, como já foi referido, uma sucessão de personagens estranhas, entre o monstro e o humano, heróis e heroínas-monstros, inquietantes e em permanente interrogação sobre tudo e sobre nada, sobre a ordem e o sistema do mundo, um obsessivo mapeamento de novas regiões do inconsciente, onde o self não seria nem sujeito, nem objeto, mas sim abjeto, como propõe Julia Kristeva "o peso da insignificância sobre o qual não há nada insignificante e que me esmaga. Nas margens da não-existência e alucinação, uma realidade que se eu a reconhecer, aniquila-me. Aí, o abjeto e a abjeção são os meus guarda-costas. O princípio da minha cultura." (Kristeva, 1980:11). Quer dizer que estas personagens-monstros singulares e híbridos, questionam a sua, a nossa própria humanidade e colocam-nos a nós como monstros, no sentido de José Gil, onde o monstro não se situa fora do domínio humano, mas no seu limite. Significa que a humanidade "procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral." (Gil, 1994:135)

Estes heróis e heroínas complexas, existem e formam um espaço singular, ambíguo não-identificável, sem limites e fronteiras, sem regras nem normas de conduta social. São assim, por serem indefinidas e inclassificáveis, personagens

abjetas, portas de entrada para esse território da não-existência e da alucinação. O monstruoso como abjeção que ameaça e atrai. A tendência para a metamorfose e o horror de se tornar outro. (Gil, 1994)

A questão da narratividade visual de Pandora Complexa, remete-nos para a narrativa da expressão e da não-narrativa, e do que é uma narrativa e da utilização multifacetada do termo nas diversas áreas do conhecimento humano (Literatura, Cinema, Psicologia, Antropologia, Filosofia, Arte...) e de como o pensamento e o discurso, podem ser considerados narrativas (Livingston, 2002). Sabemos que o projeto começou sem a preocupação de narrativa, no entanto com a sistematização e a longa duração do projeto, a narrativa afluíu entrópica e desconcertante, através de sucessões de imagens alucinantes, onde o espectador/leitor constrói a sua micro-narrativa, apenas com aquilo que lá pôs.

Conclusão

No campo do narratividade e do desenho, este projeto diarístico e expandido em duas vertentes, a da web e a do espaço expositivo, sem pretensões de ser coisa alguma a não ser a prática e o prazer do desenho através da sua informalidade e intimidade. No entanto, Pandora Complexa, abordou a questão do quotidiano através da registo diário cuja sistematização e persistência no tempo abriu a possibilidade da construção de uma narrativa entrópica e relacionada com as micro-narrativas. associadas por oposição às metanarrativas. as grandes narrativas do modernismo ao invés das micro-narrativas da pós-modernidade, ou da modernidade líquida (Bauman, 2000) onde o sujeito (eu) poderá ser um meta-sujeito na medida em que especula como forma de conhecimento, mas situado numa narrativa oposta e inversa das metanarrativas, situado nas pequenas narrativas locais, micro-narrativas, as narrativas do quotidiano. (Lyotard, 1993).

Referências

- Bauman, Zygmunt (2000) *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity. ISBN: 0-7456-2409-X
- Dexter, E (2005) (Edt), *Vitamin D. New Perspective In Drawing*. London: Phaidon. ISBN:978 0 7148 4545 6
- Gil, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal. ISBN: 972-564-189-2
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'Horreur: Essai sur l'Abjection*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN:2-02-005539-2
- Livingston, P. (2002) Narrative. In Gaut, Berys; Lopes, Dominic McIver (Edts), *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 359-370). London, NY: Routledge. ISBN:0-415-20737-1
- Lyotard, Jean-François (1993) *O Pós-Modernismo Explicado às Crianças*. Lisboa: Dom Quixote (2ªEd). ISBN: 972-20-0560-X
- Pandora Complexa (s/d) Blogue. [Consult. 2017-01-19] URL <http://pandoracomplexa.blogspot.pt>

"Através de um corpo que dói": Reflexões sobre o trabalho de Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves

"Through a body that hurts": Reflections on the work of Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves

ANDRÉA BRÄCHER*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, professora e pesquisadora, artista visual na área de fotografia. Graduação em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO) Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Doutorado em Poéticas Visuais, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Departamento de Comunicação Social, Área de Fotografia. FABICO — Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação/UFRGS. Rua Ramiro Barcelos, 2705 Campus Saúde. Porto Alegre — CEP 90035-007. Rio Grande do Sul. Brasil. E-mail: andrea.bracher@ufrgs.br

Resumo: O presente artigo refere-se à análise da série fotográfica "Um corpo radiografado, é um corpo que dói, mesmo que em silêncio" da artista visual e pesquisadora brasileira Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves através do conceito norteador de "Crítica genética", conforme explicitado por Cecília Almeida Salles em "Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística" (2004).

Palavras-chave: Instagram / smarthphone / raio-X / crítica genética.

Abstract: *This article refers to the analysis of the photographic series "An x-rayed body is a body that hurts, even if in silence" of the visual artist and Brazilian researcher Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves through the guiding concept of "Genetic criticism", as explained by Cecília Almeida Salles in "Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística" (2004).*

Keywords: Instagram / smarthphone / X-ray / genetic criticism.

Introdução

Este artigo tem como foco de sua análise a artista visual e pesquisadora na área da Fotografia Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves (Rio de Janeiro, RJ/Brasil — 1956) e seu trabalho recente, intitulado: “Um corpo radiografado, é um corpo que dói, mesmo que em silêncio”.

Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves é Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), possui graduação em Comunicação Visual pela Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS). Seu mestrado e doutorado é em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO/UFRJ). Desde 2000, produz e expõe obras relacionadas à fotografia que possuem, como ponto de partida, a fotografia analógica. Publica regularmente artigos que refletem sobre o fotográfico. Seu foco de interesse atual se dirige a questões relacionadas à narrativas visuais e que possuem fotolivros como suporte de análise.

Na série analisada para este artigo, estão apresentadas imagens digitais intrigantes com misto de cores, preto-e-branco em alto contraste, ossos (partes internas do corpo) e paisagem que são fruto da mestiçagem de materiais de exames de imagens (radiológicos) que “filtram” a paisagem carioca, dando novos sentidos múltiplos desse ver “através”.

Através dos pais, nascemos; através deles recebemos nossa carga genética; através deles recebemos nossa educação; através deles recebemos amor. Com o passar dos anos, nos vemos naquele momento de vida em que nos transformamos nos cuidadores de nossos pais, responsáveis por sua saúde e bem-estar. Nessas imagens, Sandra Gonçalves nos mostra a complexa dimensão da dor — representadas pelas imagens de partes do corpo de seus pais já em idade avançada, aqui retratadas pelas Figura 1, Figura 2 e Figura 3.

Na Figura 1, a imagem é referente ao ombro de sua mãe; na imagem da Figura 2, pode-se visualizar o joelho de seu pai (radiografados após queda e após repouso forçado, o que acarretou em inflamação do joelho, na Figura 2) e também a paisagem nostálgica da janela da casa de seus pais.

Para analisar o trabalho da artista, é proposto utilizar o conceito norteador de “Crítica Genética”, conforme escreve Cecília Almeida Salles:

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando o seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético

preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção (Salles, 2004: 12-3).

A série em questão é recente, 2016, e encontra-se em execução. Formarão também o arcabouço de informações para o desenvolvimento a seguir: entrevista com a artista e seus escritos não publicados — que já foram cedidos para a redação deste artigo.

Pretende-se, igualmente, ir ao encontro do Tema Geral do CSO 2017, qual seja: “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” (CSO, 2017).

A artista tem minha admiração pessoal pela maturidade, pesquisa e seriedade com que desenvolve sua produção artística, desligada de tendências e temporalidades do mercado de arte.

1. “Através de um Corpo que Dói” ou “Nunca te prometi um jardim de flores”

Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves voltou a produzir em 2016 de “caso com o acaso”. Ao olhar um exame de imagem de seus pais, intuitivamente, fez aquele gesto que normalmente fazemos — direcionou um raio-X para a zona de maior incidência de luz do cômodo da casa de seus pais no Rio de Janeiro. Ao olhar através da imagem, seu olhar de fotógrafa percebeu uma imagem composta de ossos e também paisagem, que passava através da janela. Neste “clic”, nasceu a série que hora escrevo.

A mesma vem sendo criada e publicada no Instagram, única rede social que a fotógrafa utiliza em seu dia-a-dia, que acessa a partir de seu telefone celular — um smartphone. As imagens individuais criaram vida e foram destinadas às mídias sociais. Lá, foi onde me deparei com elas e onde capturaram, por sua força, também o meu olhar. Portanto, não há um diário físico ou computador, que primeiramente estas imagens habitaram ou habitam. Elas são pura virtualidade. E, ao ritmo de “curtidas” e “comentários”, Sandra Gonçalves prossegue a série sem um número necessário final de imagens: agora são 13, 15, enquanto escrevo. Em abril de 2017, quantas serão?

Como aponta Cecília Almeida Salles, há processos criativos que têm novas tecnologias como suporte. Ao invés de manuscritos, o crítico genético irá

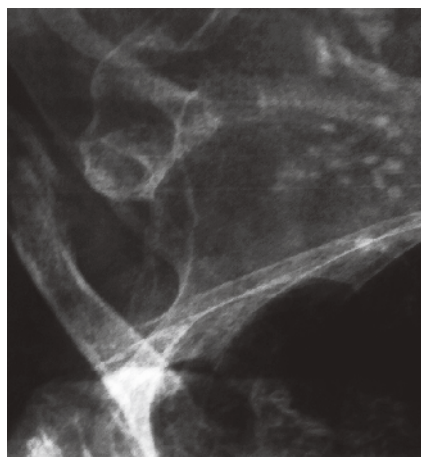
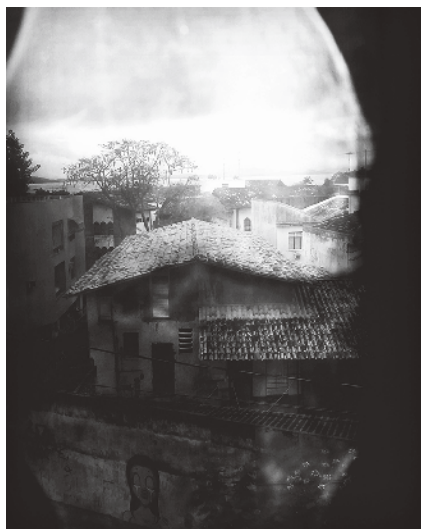


Figura 1 · Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves, *Sem título #1*, imagem digital, dimensões variáveis, 2016. Fonte: <https://www.instagram.com/sandramlpgoncalves>

Figura 2 · Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves, *Sem título #2*, imagem digital, dimensões variáveis, 2016. Fonte: <https://www.instagram.com/sandramlpgoncalves>

verificar, não um fim desses documentos, mas uma nova perspectiva, “que contribuem para o aumento de sua diversidade” (Salles, 2004: 16). Na fotografia, hoje, verifica-se esta mudança radical de hábitos de captura, até mesmo, em fotógrafos com larga trajetória e experiência em processos analógicos, como no caso da artista. Fotos capturadas em smartphones são logo publicadas para serem apreciadas por seus seguidores. Portanto, verifica-se também uma mudança na maneira de apreciar este trabalho.

Ao propor o artigo, Sandra Gonçalves ainda mantinha “Através de um Corpo que Dói” como título destas fotografias. No entanto, ao longo do trabalho, mudou a série de nome para “Nunca te prometi um jardim de flores”, inspirada por recentemente ter incluído nesta paisagem a imagem de flores de um jardim e a sutileza de que a velhice não promete amenidades na saúde, seja de quem for, a de nossos pais ou a nossa.

2. “Nunca te prometi um jardim de flores”

Diferentemente de Flávio de Carvalho na série “Trágica” de 1947, (MAC-SP, 2017), onde desenhos retratam a mãe do artista em seu leito de morte, o trabalho de Sandra Gonçalves trata do envelhecer numa sociedade em que os recursos tecnológicos propiciam diagnósticos e tratamentos de saúde que outras gerações não tiveram acesso, prolongando a existência e o evanecer.

Também ao utilizar-se do raio-X, ao contrário de artistas que questionam o próprio corpo ou o corpo feminino na sociedade contemporânea, como em “Retrato Íntimo” de Cris Bierrenbach (Bierrenbach, 2017), Gonçalves pensa os exames de imagens — sempre dos pais — como momentos de dor. “Dor permanente que os corpos radiografados evocam” (Gonçalves, comunicação pessoal, 2016). De igual modo, reflete sobre as “pernas” radiografadas: “é a perna que caminha e te leva para o mundo e, ao mesmo tempo, com a passagem dos anos, é a mobilidade que vai diminuindo” (Gonçalves, comunicação pessoal, 2016). Sobre os ombros de sua mãe — radiografados após uma queda, que deu origem a um trabalhos de “ombro da mãe e flores” (Figura 3), reflete sobre: “delicadeza e a força do feminino; minha mãe é e sempre foi uma pessoa forte, batalhadora, frágil e delicada” (Gonçalves, comunicação pessoal, 2016).

As partes escuras nos impedem de ver claramente a paisagem, pois há a interferência dos ossos quebrados, rachados ou apenas machucados. A crepitude obstrui o horizonte onde se deveriam observar flores, montanhas, gaiotas e patos. É o mundo da falta de mobilidade, da lentidão, do escurecimento das cores, das formas, daquilo que antes era cotidiano, agradável e pura alegria.

Este primeiro plano radiológico se impõe como barreira ao agradável da

paisagem. Ele impede uma visualização bucólica do bairro, dos telhados, dos muros e das pizações, e mais ao longe, do mar.

A opacidade do material de raio-X -, no entanto, não impede de se ver pelas brechas, e partes mais claras nos permitem vislumbrar, mesmo que alteradamente, um pouco do que foi esta vista da janela. A janela da fotografia de Sandra Gonçalves é ao mesmo tempo a janela da casa dos pais, e esse olhar sobre um momento do tempo, que mescla passado (tempo da memória afetiva da artista — pois é o local onde seus pais residem há anos no Rio de Janeiro, RJ — Brasil) e presente. É a concomitância contemplativa: imobilidade e fragilidade se dão à mostra, como também a bela paisagem da janela.

Talvez uma das sementes desse trabalho tenha sido plantada a partir de 1995, quando Sandra Gonçalves frequentou o “Curso Bloch de Fotojornalismo”, concomitantemente ao seu mestrado.

Nesse curso/estágio dei início a um estudo sobre o tempo e a cidade através da linguagem fotográfica (reflexões originadas no mestrado) — o tempo dos modernos e o nosso contemporâneo. Passei a observar como o passado insiste em habitar o presente, como o futuro está já inscrito no passado se fazendo presente nos corpos, dos homens e da cidade (Gonçalves, 2009: 2).

Naquele momento o resultado foi um ensaio fotográfico denominado *Carvoarias Urbanas*, finalizado no ano 2000, que percorreu em exposição vários estados brasileiros e espaços expositivos importantes, como o Palácio do Catete (2001), Espaço UFF de Fotografia (2002), Centro Cultural Solar do Barão/Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2002), Casa de Rui Barbosa (FotoRio, 2003), Galeria dos Arcos — Usina do Gasômetro (Porto Alegre, 2004).

Entretanto é no aspecto digital que vê-se a mudança significativa no trabalho de Gonçalves. Segundo David Bate:

Celulares e as novas câmeras digitais oferecem para seus operadores um ponto de vista da mobilidade apenas reservado anteriormente a profissionais com pequenas câmeras Leica. Hoje, pequenos dispositivos significam uma menor intrusão em situações e eventos (Bate, 2013: 81).

Sabe-se que Sandra Gonçalves, além de trabalhar com filmes (em câmeras SLR), adquiriu nos últimos anos uma Leica digital. Mas para momentos familiares, viagens e postagens no Instagram faz uso constante de seu smarhphone. Essa menor intrusão é reafirmada pela quantidade de postagens de retratos de sua família nessa rede social. Esse aspecto também enseja a intimidade propiciada por estes dispositivos.

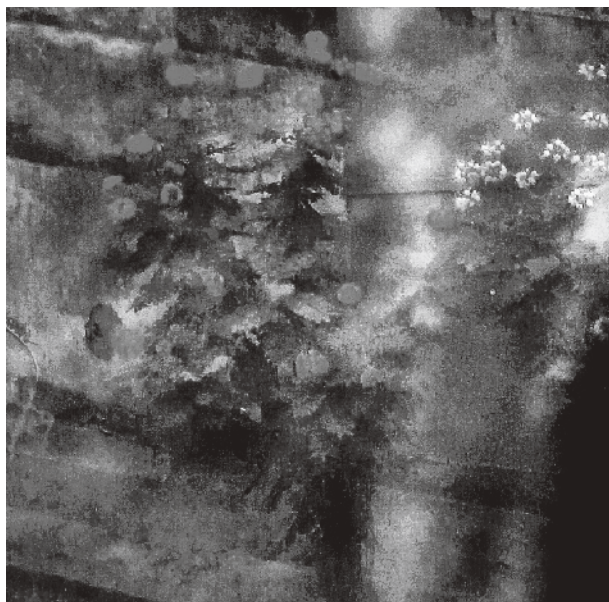


Figura 3 · Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves, *Sem título #3*, imagem digital, dimensões variáveis, 2016. Fonte: <https://www.instagram.com/sandramlpgoncalves>

Bates (2013: 79) também argumenta que: “É o computador, em sua forma miniaturizada, que torna-se um hub ou “cérebro” para sensores de vários tipos. Os sensores podem ter várias formas, não apenas como câmeras óticas de várias tipos (infra-vermelho, raio-X e assim por diante)[...]”

O autor, portanto, vai ao encontro de como a artista executa seu trabalho em termos técnicos, ratificando que é digital duplamente: pelos exames recentes de imagens que já passaram pela tecnologia digital e sensores e, também, pela tecnologia contida em seu smartphone.

Outros dois aspectos do trabalho apropriado pela tecnologia digital: formatos variados e mudanças de cores. Já no próprio telefone é possível aplicarmos filtros e capturarmos imagem em diferentes dimensões. Além do que, também podemos “cortar” a imagem (cortar) antes mesmo de publicá-la. O celular e seus “apps” miniaturizaram a função ora destinada ao computador e seus programas de tratamento de imagem. A artista, no entanto, costuma fazer o download das imagens em seu computador e, então, fazer as modificações de cor e formato em programa específico para o tratamento de imagens.

Conclusão

Procurou-se no artigo analisar a série fotográfica “Um corpo radiografado, é um corpo que dói, mesmo que em silêncio” da artista visual e pesquisadora brasileira Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves através do conceito norteador de “Crítica genética”, conforme explicitado por Cecília Almeida Salles em “Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística” (2004). Utilizou-se entrevista com a artista (2016) e um Memorial (2009), texto onde a mesma revela alguns aspectos de sua produção ao longo de sua trajetória artística e acadêmica.

Verificou-se que o trabalho ainda está em execução, não sendo uma série fechada de fotografias, motivo pelo qual, também, ao longo dos últimos meses, recebeu nome diferente: “Nunca te prometi um jardim de flores”.

As imagens são realizadas com seu *smarthphone* a partir da vista da janela da casa de seus pais no Rio de Janeiro — RJ, Brasil. A artista usa como “filtro” exames de imagens — realizados por seus pais nos últimos anos. A temática revela-se já em construção desde, pelo menos os anos 2000, quando começou a interessar-se pela paisagem urbana e pelo corpo. Nesta série, o corpo radiografado é o corpo que ora envelhece, dando-nos a ver momentos de acidentes e enfermidades e a paisagem bucólica de uma cidade, considerada, “Maravilhosa”.

A artista tem como plataforma de exibição dessa série o Instagram, após as imagens passarem pelo computador e por programa de tratamento de imagem. O que mostra em sua trajetória artística uma passagem significativa dos meios analógicos para os digitais — tanto no aspecto da captura, do processamento, quanto da exibição.

A artista também nos desvela um universo delicado e belo de imagens: parte cor, parte preto-e-branco. Não intrusivas e delicadas, as imagens abordam a vida cotidiana sem mostrar, literalmente, o momento do evanecer. Lembra-nos de nossa natureza impermanente, em constante mudança e dos laços afetivos que nos unem e nos movem, tanto na vida, como na arte.

Referências

- Bates, David (2013) The digital condition of photography: cameras, computers and display. In: Lister, Martin. *The Photographic Image in Digital Culture*. New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-53529-8
- Bierrenbach, Cris (2017) *Retrato Íntimo*. [Consult. 20170114] Disponível em URL: <http://crisbierrenbach.com/pessoal/foto/retrato-intimo/>
- Carvalho, Flávio de (2017) *Série Trágica*. [Consult. 20170114] Disponível em URL: <http://www.mac.usp.br/>
- Gonçalves, Sandra Maria Lucia Pereira (2016) *Instagram*. [Consult. 20170114] Disponível em URL: <https://www.instagram.com/sandramlpgoncalves>
- Salles, Cecília Almeida (2004) *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 2ª. Edição. São Paulo: FAPESP/Annablume. ISBN: 85-7419-042-X
- VIII CONGRESSO INTERNACIONAL CSO'2017 “Criadores Sobre outras” (2017) *Chamada*. [Consult. 20161204]. Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/chamada.htm/>

Alejandro Gorafe y el objeto mutante: de lo común a lo sublime

Alejandro Gorafe and the Transfigured Object: from the Common to the Sublime

PABLO GARCÍA CALVENTE*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista plástico. Doctor en Bellas Artes. Universidad de Granada (UGR).

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo. Av. de Andalucía, 27, 18014 Granada, Espanha. E-mail: pgalvente@ugr.es

Resumen: Este trabajo pretende poner de relieve la singularidad de la obra del artista Alejandro Gorafe, cuya producción está fundada en su audaz visión para captar la sensibilidad de los objetos cotidianos que, en sus manos, a través de una depuración técnica sobresaliente cargada de gran expresividad, se convierten en piezas genuinamente artísticas de enorme magnetismo. En la obra de Gorafe nada es ficticio. Los elementos que la componen se acoplan, a través de su mirada perspicaz, como si estuvieran destinados a una filiación eterna.

Palabras clave: Gorafe / objeto / ensamblaje / dibujo / escultura.

Abstract: *This article aims to highlight the idiosyncratic nature of Alejandro Gorafe's artistic production which is based on his daring vision to capture the esthesia of everyday objects that, in his hands, by means of an exceptionally expressive technique, become genuinely artistic pieces with enormous magnetism. In Gorafe's work, nothing is fictitious. The elements with which it is composed are joined, through his insightful gaze, as though destined for eternal filiation.*

Keywords: *Gorafe / object / assembly / drawing / sculpture.*

Introducción

Este trabajo pretende poner de relieve la calidad y la singularidad de la obra del artista Alejandro Gorafe (Granada, 1962). Su elección no es azarosa, ya que este artista, a pesar de contar con la consideración respetuosa de la comunidad artística que le rodea (Granada es un referente en el mundo del arte), paradójicamente no cuenta con una repercusión a la altura de su valía artística, aunque su obra haya sido partícipe en numerosas ferias de nivel internacional (ARCO o Estampa, por ejemplo) y espacios expositivos de relevancia (Círculo de Bellas Artes de Madrid, etc.).

Podríamos decir que su producción está imbuida por su audaz visión para captar la sensibilidad de un objeto cotidiano y transformarlo, a través de una depuración técnica sobresaliente, en piezas genuinamente artísticas, sublimes, tremendamente atractivas, en poesía visual. Es un rastreador incansable de objetos potencialmente susceptibles de ser algo más. Siente especial predilección por las monturas de gafas, las chapas de las botellas de refrescos o las cuchillas de afeitar, entre otros, como puede observarse en las fotografías que acompañan este texto. Esta aseveración en la utilización de los objetos no es algo banal o fortuito, ya que está respaldada por tres décadas de trabajo continuado, de una meticulosidad exquisita y con una técnica en la ejecución sorprendente (Figura 1).

1. A primera vista

A primera vista, las obras Gorafe, especialista en convertir algo insignificante y sin valor en una pieza preciosa que inmeditamente anhelamos, se nos muestran como un regalo para los ojos. Como dardo de Cupido, las obras de Gorafe enamoran y atrapan al espectador, convirtiéndolo así en eterno cómplice. Un flechazo a primera vista, porque la obra de Gorafe está impregnada de “un discurso artístico lúcido que transita desde lo cotidiano y a menudo acaricia la utopía” (Hermano, 2014: 7).

Es difícil buscar una justificación teórica a algo que nace y se materializa de manera intuitiva y que no necesita una explicación o sustento teórico. De hecho, en nuestras conversaciones, cuando abordamos la razón que está detrás de la elección de algún objeto concreto, Gorafe me describe de manera humilde y natural cómo el objeto le sugiere una idea y cómo (o casi siempre) es el objeto (y no él) el que le llama la atención, ya sea por su color, su forma o el material y su textura, y cómo también el creador, finalmente, una vez seducido, se sumerge en ese pequeño mundo escudriñando cada uno de los recovecos de la morfología del objeto, ahora llamado a ser casi el centro del universo para este artista. Inicia así un recorrido que concluye con su transposición, como si de

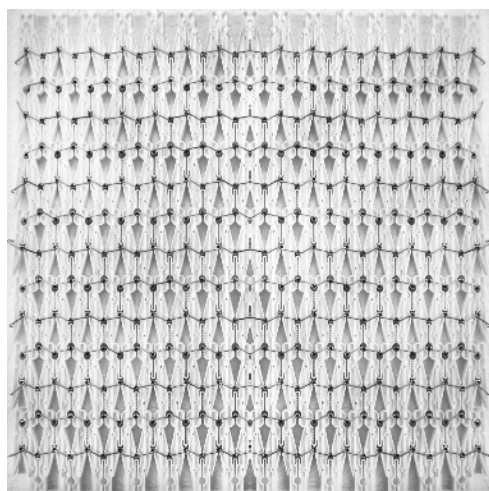
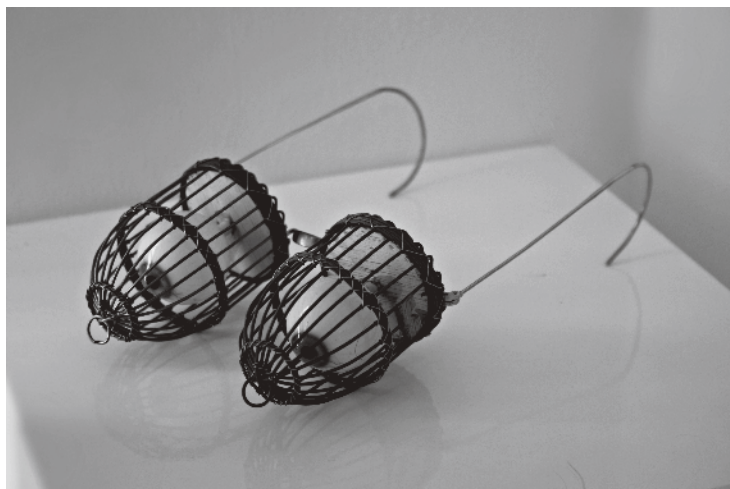


Figura 1 · Gorafe: *La cárcel de tus ojos*, 1990. Colección del artista. Fuente: propia.

Figura 2 · Gorafe: *Tapiz*, 2014. Colección del artista. Fuente: propia.

una crisálida se tratase, a otra dimensión, en este caso a la artística, en la senda que el genial Duchamp inauguró a principios del siglo pasado (Figura 2).

Los recursos con los que trabaja son relativamente sencillos, nunca usa adhesivos, de los que reniega, puesto que para él no forman parte del engranaje del objeto singular, son un añadido. Prefiere tratar sus esculturas como si fuesen el mecanismo de un valioso reloj, de esos que necesitan más que nada, la mano diestra y la paciencia experta del que sabe lo que se hace. Y de esta manera, a modo de artesano galáctico, Gorafe, se ocupa, día a día, año tras año, década tras década, en un trabajo continuo, enlazado en el tiempo y del que ni la moda, ni la tendencia, ni la opinión crítica intervienen de manera alguna. El artista y la obra, solo eso, no hay sitio para nada ni nadie más.

Las piezas creadas por este artista permanecen intactas en el tiempo, un tiempo que a modo de fanal, las cubre, protegiéndolas en su autenticidad genuina, lejos de la superficialidad de lo anecdótico y del sentido efímero de lo falso y lo postizo, dotándolas de la atemporalidad de lo eternamente vivo. Sus obras se almacenan en nuestra memoria, o en la memoria del espectador, a perpetuidad, como poemas escritos en un diario íntimo que se guarda en un lugar recondito, o poco explorado, de nuestro espíritu. Nunca se olvidan, es como el olor de un perfume, sutil, inigualable y eterno. Gorafe da una nueva dimensión superior a los elementos que conforman su obra “con una gran carga de compromiso conceptual de índole social y plástica. Social porque plantea circunstancias de una modernidad cercana (...) y plástica porque la propia materialidad de los componentes retrotrae a un desarrollo que impulsa y compromete la idea” (Palomo 2014: 14).

2. El objeto mutante

¿Qué le ronda a este artista por la cabeza? Algunas veces, a través de su mirada afable, se devela, por unos segundos, esa fuerza interior llena de misterio, que envuelve también a sus trabajos, y que puede llegar a amedrentar. Sus obras son poemas inquietantes: frascos de perfume que no cesan de girar destelleantes como estrellas fugaces. Son nubes incorpóreas de alambre galvanizado sobre un cielo azul intenso, inalcanzables, preciosas, preciadas. Enigmáticas. Son conjugaciones rítmicas disonantes, formalistas, eclécticas, refrescantes, atrevidas y fugaces, en ocasiones demasiado frágiles, como el boli bic azul que mágicamente sostiene en su eje vertical una pluma de pavo real de un metro de longitud a través del tapón de su base, continuamente en equilibrio y que, en cualquier momento, desaparecerá. Al igual que un poeta visual, que, siguiendo la línea del “arte povera”, trata de buscar la magia en los objetos cotidianos, o

bien manipulándolos, en la estela de Joan Brossa, con el fin de profundizar en su esencia, Gorafe nos muestra el nacimiento de la nueva cosa, el objeto reinventado (Figura 3, Figura 4).

Es un artista poco prejuicioso en la elección de objetos. Siente curiosidad por todos, a todos los trata como si fuesen gemas valiosas. Eso es lo que fascina. Por ejemplo, en la serie titulada "Beber con los ojos", destaca una obra compuesta de una serie de chapas de refresco que atesoró recogiendo del suelo (casi todas provienen de lugares en los que estaban parcialmente enterradas o a la intemperie desde hace años) a las que ha tratado como si de fósiles del pleistoceno se tratara.

Otra de las curiosidades que uno aprecia al ver una exposición de este artista (las exposiciones, salvo alguna retrospectiva, suelen ser temáticas y giran alrededor del fruto del trabajo con un objeto, como por ejemplo, las chapas de bebidas, las pinzas de la ropa o el alambre, protagonista de su última exposición) es que al igual que si se tratara de una experiencia narrativa, el artista trabaja con el objeto exprimiéndolo técnica y formalmente hasta agotarlo. Lo agujerea, lo alinea por gama cromática o tamaño, textura, densidad, antigüedad o grado de deterioro, retorciéndolo y exprimiéndolo hasta conseguir sacarle su última gota de información codificada.

En la serie titulada "Las transformaciones de Alejandro Gorafe", nuestro artista pone esta vez su atención en los transformadores eléctricos, pequeñas y pesadas piezas compuestas de múltiples láminas de hierro, que el artista pacientemente desmonta y atendiendo a su morfología casi robótica, vuelve a montar transformándolas a golpe de alicate y martillo en formas frágiles y livianas más propias del arte de la papiroflexia. El resultado, una vez liberado el objeto de su coraza funcional, es un artilugio sutil, que en un estático y eterno movimiento, fluye, se expande y se eleva, de manera metafórica "en una paulatina lentitud de aleteo de láminas monocromas con variantes de tonos, texturas y óxidos" (Alcalá, 2012: 4).

En la obra de Gorafe nada es ficticio. Él mejor que nadie analiza los objetos, los comprende y los acepta como son, y con una maestría soberbia, cargada de gran expresividad, los eleva a la categoría de arte. Objetos que en apariencia viven en mundos totalmente ajenos y que a través de las manos de este artista incombustible e inclasificable pese a su formalismo, se ensamblan de manera armoniosa. Siempre intenta encontrar medidas, grosores, anchuras afines; en definitiva, los elementos que componen la obra de manera aparentemente aleatoria, se acoplan a través de su mirada perspicaz como si estuvieran destinados a una filiación eterna (Figura 5). Y todo esto es posible, porque Gorafe aún "no



Figura 3 · Alejandro Gorafe con su obra, 2017. Fuente: propia.

Figura 4 · Gorafe: *Beber con los ojos*, 2010. Colección del artista. Fuente: propia.

Figura 5 · Gorafe: De la serie *Las transformaciones de Alejandro Gorafe*, 1988. Colección del artista. Fuente: propia.

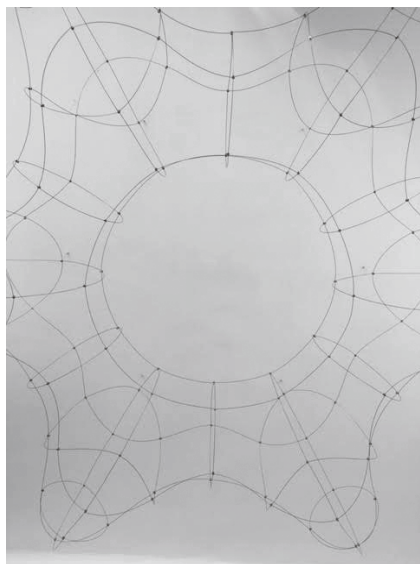


Figura 6 · Gorafe: *Atrapavientos*, 2016. Colección del artista.
Fuente: propia.

Figura 7 · Gorafe: *Atrapavientos*, 2016 (Detalle). Colección del artista. Fuente: propia.

sólo ingenio y lucidez, divertimento y rebeldía, sino la paciencia de un investigador, la pericia de un experto y la sensibilidad de un poeta” (Infante, 1994: 5).

Como apunta Bernardo Palomo, Gorafe, con el eclecticismo que le caracteriza y con “la exuberancia de los materiales confortantes”, es capaz de alcanzar, sin esfuerzo aparente, “una máxima esencialidad, como mínimos elementos suscribiendo extremos postulados plásticos y estéticos” (Palomo, 2014: 14). Esta esencialidad es tangible en la serie realizada con alambre galvanizado, compuesta de esculturas y objetos alumbrados en la década 2006- 2016, que, bajo el título “El silencio de los objetos”, aglutina, como señala Hermano, usando el metal como hilo conductor, los tres ejes argumentales que sustentan el diálogo visual del conjunto de las piezas: “la idea de artificio, la trama constructiva y la representación del vacío” (Figura 6, Figura 7).

Otro aspecto reseñable en el itinerario de su proceso creativo son las acciones performáticas, en las que su cuerpo, como si fuera una más de las piezas del engranaje, forma parte de la obra. Su presencia corporal no está distorsinada o alejada de la cotidianidad, no se transforma a través del disfraz o se reinventa mediante otro tipo de intervención sobre su propio cuerpo, se muestra como es en realidad. Y esto, a pesar de que pueda presentar algún inconveniente formal, lo hace, por el contrario, más auténtico, empastando en la composición final de manera exquisita.

Paradójicamente, Gorafe nunca termina de analizar la esencia de sus piezas. Creo sinceramente que ni él mismo es consciente de la profundidad existencial de las mismas. Aunque intente explicar cómo ha llegado a solucionar los problemas técnicos, o cómo y por qué ha escogido uno u otro objeto, hay algo misterioso y tremendamente cifrado en el proceso creativo de este hombre, algo que lo sobrepasa, que ni él mismo es capaz de descifrar. Y eso, en mi opinión, hace más enigmático su trabajo. Es un artista con una intuición inabarcable e inagotable.

Conclusiones

Siempre he estado convencido de que Gorafe es un artista adelantado a su tiempo. Sorprendentemente, y pese a la fascinación y la certeza de la calidad de las obras que apreciamos en las muestras de este artista, se ha escrito poco sobre él, o más bien, no se ha profundizado lo suficiente (o con el necesario acierto crítico) en el sentido que tiene o puede llegar a tener su obra. Creo, por lo general, que los que alguna vez nos hemos atrevido, como yo ahora, a escribir sobre este creador nos vemos, en parte, invadidos por la calidad humana del artista. Esto afecta de manera contraproducente al análisis crítico que se ha realizado sobre su trabajo, ya que, al margen de la amistad con el hombre, la obra es demasiado

relevante como para quedarse en anécdotas y halagos que, salvo en contadas excepciones, no cruzan, desgraciadamente, la frontera de la provincia.

Alejandro Gorafe mira la vida a través de los objetos que lo rodean, conjugando con ellos, a través de ellos, unos códigos indescifrados con los que pasar por la vida. No hay nada más importante: el arte y el artista. De hecho, en la entrevista realizada para este artículo, Gorafe admite la relevancia que ocupa el arte en su vida, cuando confiesa: "Soy metódico en mi proceso creativo, ya que intento buscar el orden que no encuentro en la vida". Es admirable el compromiso de lealtad, rigor y pulcritud que este creador mantiene con su obra, así como la coherencia en su trayectoria, hasta el punto de que objetos realizados hace treinta años dialogan con absoluta fluidez con sus últimas creaciones.

Referencias

- Alcalá, Alfonso (2012). "Raíz y pluma". En *Alejandro Gorafe. Deus est machina!*. Catálogo. Granada: Ruiz Linares. DL. CO-321-2012.
- Hermano, Concha (2014). "De la ironía sigerida a la invención visible. Una miscelánea de la obra de Gorafe". En *Gorafe. De la ironía sugerida a la invención visible*. Catálogo. Santa Fe: Instituto de América, pp. 7-11. ISBN: 978-84-616-7903-4.
- Infante, José (1994). "Alejandro Gorafe, el ojo sensible". En *Para que veas. Las transformaciones de Alejandro Gorafe (1985-1994)*. Catálogo. Madrid: Círculo de Bellas Artes. DL: GR-966-1994.
- Palomo, Bernardo (2014). "Alejandro Gorafe sabio encantador de posiciones plásticas". En *Gorafe. De la ironía sugerida a la invención visible*. Catálogo. Santa Fe: Instituto de América, pp. 13-14. ISBN: 978-84-616-7903-4.

Invasão e espreita nos sistemas poéticos de Márcia Braga

Invasion and lurking in the poetic systems of Márcia Braga

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO*

Artigo completo submetido a 18 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual e professor. Doutorado e Mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bacharelado em Engenharia Elétrica pela Universidade de São Paulo (USP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil E-mail: carustocamargo@ufrgs.br

Resumo: Este artigo aborda a instalação “Comer o livro” (2014) e o objeto “Este corpo já foi meu” (2015) de Márcia Braga. Problematiza, no espaço expositivo, as estruturas relacionais propostas e revela, na intimidade do cotidiano e da memória da artista, os processos e conceitos operacionais que gestaram sua prática e seu desejo de participação do outro.

Palavras-chave: Instalação / objeto-organismo / cerâmica / cotidiano / Arte.

Abstract: This article discusses the installation “Eat the book” (2014) and the object “This body was once mine” (2015) by Márcia Braga. It problematizes the proposed relational structures and reveals, in the exhibition space, the intimacy of the artist’s daily life and memory, the operational processes and concepts that have shaped her practice and her desire of the other’s participation.

Keywords: Installation / object-organism / ceramics / everyday / Art.

Introdução

Márcia Braga, Bacharel em Artes Visuais e Arquitetura, conhecedora das práticas da costura e da culinária, vivenciou, na infância, os espaços públicos compartilhados quando a rua de sua casa era fechada aos domingos dentro do projeto “Rua do lazer”. A partir de 2012, Braga inicia e coordena o “Projeto Vizinhança” que reaproxima comunidades locais em torno de ocupações artísticas realizadas em imóveis desocupados da cidade. “Fascinada pelos acontecimentos de seu cotidiano artístico e doméstico, se entrega as provocações que habitam as coisas comuns” (Braga, 2014: 16) e, desde 2009, desenvolve uma produção de objetos híbridos, em cerâmica, tecido e outros materiais, que propõe ao espectador uma ampliação dos sentidos. Ler, modelar, cozinhar, tecer, compartilhar, oferecer, amassar, vestir, preencher, misturar, entre outros gestos-verbos cotidianos, são conceituados e operacionalizados em sua poética com objetivo de ampliar as relações entorno dos objetos que produz e ao redor das micro-comunidades temporárias que, seu desejo do outro, aglutina.

1. A espera de um gesto-verbo aglutinador

Inicialmente, ainda na esfera privada da artista, na segurança de seus domínios físicos, poéticos e familiares, um intenso campo de experimentação e sensibilização promove cruzamentos entre os gestos-verbos e os substantivos correlacionados, a ocorrer, por vezes, mutações e hibridações. Modelar a comida, destrinchar o livro, cozinhar a palavra, tecer a cerâmica, adensar o espaço, corporificar a ausência. Operações conceituais geradores de dispositivos poético diversos, letra-bolacha, palavra-som, meia-corpo, objeto-organismo, cerâmica-massa, espaço-livro, todos em estados de latência e repouso. Microterritórios em espreita, a espera de uma fenda, de uma linha de fuga, de um instante de deslocamento. A poética de Braga não opera com objetivos pré-estabelecidos, mas com um estado de agenciamento de potencialidades e possibilidades a espera de um gesto-verbo aglutinador, disparador de séries artísticas, como na exposição “A palavra ingrediente” (2014), quando seu apreço pela leitura e pela prática culinária, transformou livros em fragmentos de textos comestíveis, com a intenção de perpetuar e coletivizar existências e significados.

Todo mundo tem um livro na memória, um livro que marcou um momento importante da vida, que fez pensar ou que mudou pontos de vista. Um livro que ao tê-lo nas mãos desejou que nunca dali saísse, que não acabasse, e que o encontro com aquelas palavras fosse eterno. Seguramente, todos nós temos um livro assim, que salvaríamos, como o fazem os personagens do filme Fahrenheit 451, decorando-o a ponto de tornarem-se o próprio livro (Braga, 2014: 38).

2. A instalação “Comer o livro”

Presente na exposição “Palavra ingrediente” (2014), a instalação “Comer o livro”, Figura 1 e Figura 2, composta de um conjunto de 4 mesas quadradas de madeira escura, disposto uniformemente aos eixos de simetria da galeria, remetia ao ambiente de uma biblioteca. Sobre cada mesa, uma estrutura cúbica de acrílico dotada de 4 aberturas, continha um amontoado de bolachas com formato das mais diversas letras. Em cada mesa, um aparato sonoro reproduzia a voz da artista a ler um texto específico. Os conjuntos de bolachas reproduziam, letra a letra, 4 textos distintos. O poema “Os Três Mal-Amados”, de João Cabral de Melo Neto, “O poeta ficou cansado”, de Adélia Prado, “Rima petrosa-2” de Haroldo de Campos e “A cidade e os livros”, de Antônio Cícero, com pequeno trecho reproduzido a seguir.

*...lugares que antes eu nem conhecia
abriam-se em esquinas infinitas
de ruas doravante prolongáveis
por todas as cidades que existiam.
Eu só sentira algo semelhante
ao perceber que os livros dos adultos
também me interessavam: que em princípio
havam sido escritos para mim
os livros todos. Hoje é diferente,
pois todas as cidades encolheram,
são previsíveis, dão claustrofobia
e até dariam tédio, se não fossem
os livros infinitos que contêm.”
(Cícero, 2002)*

A redoma de acrílico organizava ortogonalmente os eixos de interação dos espectadores, protegia o alimento contra a ação de bichos noturnos e conservava a crocância dos mesmos. Todos os dias, um monitor era encarregado de abrir e selar as redomas. Além destas funções, imaginadas inicialmente por Braga, o sistema poético proposto produzia uma fenda no ato perceptivo, um estado de suspensão. Imersa na leitura sonora, a forma cúbica transparente da redoma aglutinava as letras-bolachas e corporificava o livro em puro desejo. Em objeto de degustação do tato, da audição, do paladar, da visão e do pensamento, como se este último se tornasse também um dos sentidos do corpo. Uma primeira idade da percepção que colocava o corpo em deslocamento imaginativo. Um estado de latência de relações potencializados por uma pequena abertura, de contornos imperceptíveis, que propunha um convite, uma escolha. O corpo deveria invadir a redoma para sorver carnalmente o desejo de seus sentidos ou permanecer imóvel, em eterna



Figura 1 - Márcia Braga, "Comer o Livro", 2014. Instalação (mobiliário, redoma de acrílico e bolachas em formato de letras). Foto de Loren Cristina Gay (2014).

Figura 2 - Márcia Braga, "Comer o Livro", 2014. Instalação (mobiliário, redoma de acrílico e bolachas em formato de letras). Foto de Loren Cristina Gay (2014).

espreita e deleite imaginativo. Comer o livro ou se tornar, também, ingrediente? Quais eram as perdas e os ganhos inerentes a sua atuação física?

3. O objeto-organismo “Este corpo já foi meu”

Em 2015, o galpão que acolheu a exposição “Este corpo já foi Meu” se assemelhava a uma antiga oficina com colunas e paredes rústicas dotadas de janelas antigas e de um sistema de iluminação expositiva moderno, Figura 3. Nos objetos dessa série, Braga operacionaliza seu cotidiano em um movimento totalmente oposto. Enquanto que em “Comer o livro”, livros de poesias e receitas, utensílios domésticos, práticas de leitura e cozinha, abandonaram armários, estantes e prateleiras suspensas e se adensaram sobre as mesas de uma hipotética biblioteca presentes na instalação, os objetos agora expostos, provocaram um movimento autônomo de expansão e derivaram de um encontro fortuito da artista como o ato cotidiano de se despir.

Um dia, ao tirar a meia-calça, ela percebeu que a malha havia retido formas do seu corpo. Observando aquela estrutura no espaço, braços estendidos, quis mantê-la. Para tanto, era necessário dar matéria àquele invólucro, preenchê-lo uma vez mais. Olhou em volta, pegou um travesseiro, abriu-o e, com a espuma que aninhava seu sono, recheou a meia-calça, criando um novo corpo, que logo receberia a pele da cerâmica (Ramos, 2015:1).

Em cada objeto está latente um crescimento em expansão. Uma reprodução continuada de procedimentos formativos acumulativos aplicados sobre uma superfície interior, anterior. Desejosa de perpetuar a forma de seu corpo, percebida e emoldurada por tecidos elásticos presentes em suas vestimentas, Braga sobrepõe, à superfície de suas meias, procedimentos de seu cotidiano artístico, artesanal, doméstico e afetivo. A memória de infância lhe encarrega de modelar na argila pequenas bolinhas e pontas dotadas de furos. Olhos de bonecas, docinhos e massinhas de farinha que lhes eram proibido de comer na infância. Após a queima, elementos cerâmicos, linhas e tecidos de cores e texturas diversas são costurados sobre a meia. A prática do cozer a memória confere movimento próprio à construção e estabelece um organismo autônomo que seduz e espreita o espectador. Na exposição, foram sacralizados em objeto de design estético ao serem apresentados sobre tradicionais cubos expositivos, Figura 3. Envoltos em um tule transparente em simbiose com o tecido de “mosquiteiros”, Figura 5, que por vezes nos protegeram de outros organismos vivos. E sobrepostos às texturas das paredes, como um hospedeiro que se nutre dos vestígios da passagem do tempo, Figura 4.

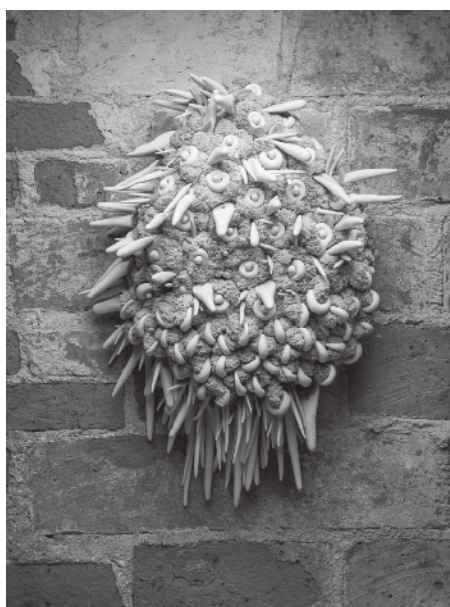
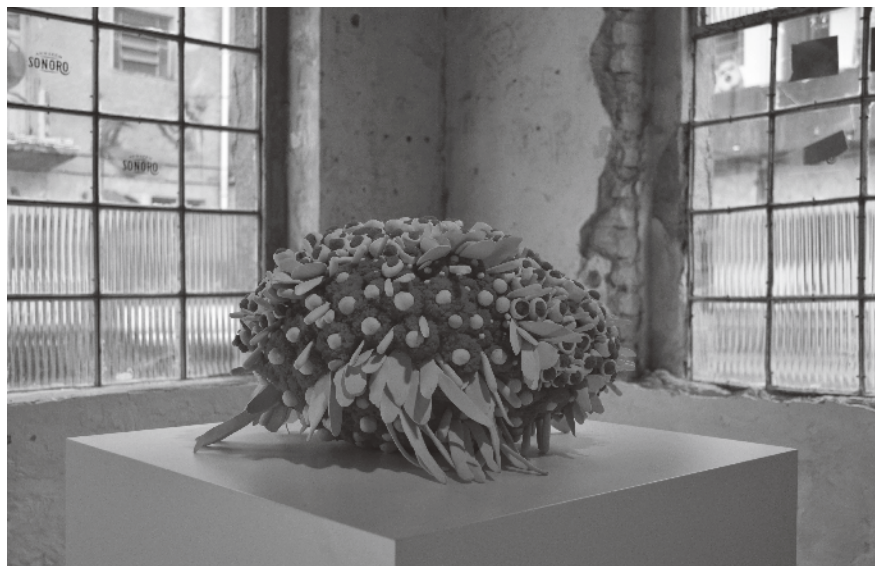


Figura 3 · Márcia Braga, "Este Corpo já foi meu", 2015. Objeto (tecido, linha e cerâmica). Foto Wesley Stutz (2015).

Figura 4 · Márcia Braga, «Este Corpo já foi meu», 2015. Objetos (tecido, linha e cerâmica). Fotos Fábio Del Re Fotografia (2015)

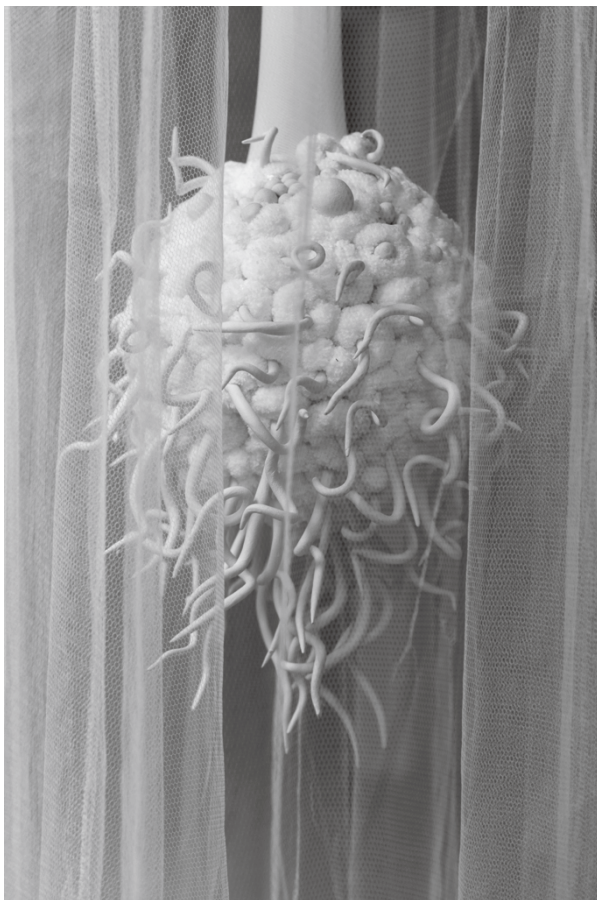


Figura 5 · Márcia Braga, «Este Corpo já foi meu», 2015. Objetos (tecido, linha e cerâmica).
Fotos Fábio Del Re Fotografia (2015)

Por mais que o espectador seja o agente motor do sentido do tato, são os organismos que espereitam, observam e invadem o cotidiano perceptivo do outro. Por vezes, aparentemente passíveis e imóveis, sobre a superfície branca, como um animal em caça, fazem uso de suas atribuições de cor, textura e maleabilidade para encurtarem a distância de suas presas. A altura dos módulos, porém, deixa claro que às presas de idade mais tenra, afoitas e singelas, só é permitido o jogo mediado pelas maiores, provedoras. Por de trás do tule, penduradas no madeiramento do telhado, balançando ao vento e iluminadas pelo crepúsculo que invade lateralmente as janelas da oficina, internos aos seus casulos, se encontram em hibernação. Em abundância de branco e texturas, se protegem do predador que circula ao redor. Já nas paredes e cantos desgastados da oficina encontram seu habitat natural, delicada e lentamente se deslocam pelo espaço, expandem seus cotidianos e atenuam as fronteiras da cadeia perceptiva. Presas, caçadoras e **caçadores**, em seus percursos espaço temporais próprios, observam e compartilham deslocamentos e transpirações, uma das outras, dos outros.

Conclusão

Para avaliar os sistemas poéticos de Márcia Braga e demais artistas que propõem um campo de interatividade física com o espectador, é importante colocar o corpo perceptivo em estado de suspensão, em uma temporal imobilidade frente às intenções da obra. Trata-se de um exercício crítico de análise. As dualidades e potencialidades inerentes ao embate relacional e participativo se encontram no intervalo da espereita, impregnados no pensamento imaginativo, no instante anterior a consumação carnal dos sentidos. Um estado de latência relacional que propõe uma escolha, um desafio. Em "Comer o livro", a escolha está em poder do espectador que invade a redoma, rompe a sacralização obra-espectador e leva a primeira letra-bolacha à boca, para, em seguida, devorar o livro ou gerar novas fendas perceptivas, múltiplas ramificações imaginativas. No espaço da antiga oficina, é a obra-caçadora, "Este corpo já foi meu", que espereita o espectador-presas. Por mais que o último possa, seduzido pelos atributos estéticos do primeiro, reduzir o encontro a vivência de seu tato e visão, por meio da perpetuação dos *perfectos e afectos* (Guatarri & Deleuze, 92) estabelecidos na presença da obra, o confronto ocorrerá, com certeza, em outro tempo e espaço.

Referências

- Braga, Márcia (2014) "A palavra ingrediente: receitas para uma arte cotidiana hoje." TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) Bacharelado em Artes Visuais - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Cícero, Antonio (2002) "A cidade e os Livros". *A cidade e os Livros*. Rio de Janeiro: Record. [Consult. 2014-10-18] Disponível em URL: http://www.avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?obra_id=14843&poeta_id=387. Acesso em: 10 de outubro de 2014.
- Deleuze, Gilles & Guattari (1992) "Perfecto, afecto e conceito." *O Que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34. ISBN: 978-85-85490-02-07.
- Ramos, Paula (2015) "Márcia Braga: da vida toda." Texto da curadoria da exposição, *Este corpo já foi meu*, realizada na Vila Flores em na cidade de Porto Alegre.

Corpo e ornamento: as provocações de Lauren Kalman

*Body and ornament: the provocations
of Lauren Kalman*

ANA PAULA DE CAMPOS*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista joalheira, designer. Bacharel em Desenho Industrial, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre em Educação, Arte e História da Cultura, UPM. Doutora em Artes, Universidade Estadual de Campinas.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Instituto de Artes; PPG — Artes Visuais. Rua Elis Regina, 50. Cidade Universitária "Zeferino Vaz". Barão Geraldo, Campinas — SP. CEP: 13083-854. Brasil. E-mail: dcampos.anapaula@gmail.com

Resumo: No séc. XX o corpo se tornou alvo de conhecimento e experimentação em múltiplos campos, dentre eles o da arte. Este texto tem como objetivo apresentar e discutir a obra da artista visual LK, na qual corpo, ornamento e imagem são discutidos a partir de suas relações com saúde e doença, beleza e grotesco, sensorialidade e sexualidade. O objetivo é fazer uma leitura das obras sob o viés de autores relevantes nos estudos do corpo, tais como Foucault, Vigarello e Courbine.

Palavras-chave: corpo / ornamento / imagem.

Abstract: *In the twentieth century the body became the target of knowledge and experimentation in multiple fields, including art. This text aims to present and discuss the work of visual artist Lauren Kalman, in which body, ornament and image are discussed from their relationships with health and disease, beauty and grotesque, sensoriality and sexuality. The aim is to make a reading of the works through the point of view of relevant authors in body studies, such as Foucault, Vigarello and Courbine.*

Keywords: *body / ornament / image.*

Introdução

Lauren Kalman é uma artista visual que atua sob forte diretriz da arte contemporânea: a transformação do corpo em material artístico. Percorrendo o universo material, simbólico e cultural do ornamento, sua produção questiona o corpo na contemporaneidade e explora o modo quase obsessivo com que lidamos com ele numa cultura saturada pela imagem. Para isso ela cria objetos que utiliza em fotografias, vídeos, performances e instalações. Os resultados provocam um misto de sedução e repulsa, tanto nas formas quanto nos conteúdos.

Com formação em Joalheria e Master em Arte e Tecnologia, desde os primeiros trabalhos Kalman mostra a intenção de utilizar campo da ornamentação para indagar corpo e imagem, fazendo chacoalhar a forma naturalizada/anestesiada com que lidamos com esses temas. Muito de sua produção é pautada por suas inseguranças e questionamentos sobre o corpo em relação a cultura de consumo, gênero e sexualidade (AJF, 2014). Um convite para refletir sobre os impactos da hipervalorização da imagem, do corpo e da imagem-corpo na configuração dos modos de existência e das subjetividades no contemporâneo.

A articulação corpo-objeto-imagem desdobra-se em aspectos sensoriais, estéticos, de saúde e tecnológicos. Tudo que incide interna ou externamente sobre o corpo pode ser evocado e os contrastes presentes nas obras da artista — material/imaterial, saúde/doença, prazer/tortura, belo/grotesco — configuram instigantes provocações. Serão apresentadas aqui dois pares de séries que explicitam e problematizam a estetização da imagem do corpo bem como suas práticas de controle e dominação. A leitura desses trabalhos será feita na companhia dos escritos de Foucault, Vigarello e Courbine dentre outros.

1. Um novo corpo, uma nova imagem do corpo

O séc. XX testemunhou uma crescente escalada do interesse pela temática do corpo, tanto na produção intelectual — medicina, psicanálise, antropologia, sociologia, filosofia, etc. — quanto no território do cotidiano, impactando modos de vida e comportamentos — cuidados com a saúde, sexualidade, aparência, etc. Nas Artes Visuais os impactos dessa exaltação do corpo aparece não só no campo de sua representação — mecanizado pelo futurismo, desfigurado pelo cubismo e realismo, massificado e comercializado pela *Pop-Art* — mas sobretudo no seu entendimento como sujeito e objeto artístico — *performances*, *body art*, etc.

Nesse contexto é inegável o papel das novas tecnologias de produção e difusão de imagens: fotografia, vídeo, meios digitais. Elas impuseram ao olhar uma nova lógica na apresentação e representação do corpo nas ciências e nas artes, bem como sua ampla disseminação e saturação para todos os aspectos da

vida cotidiana. Ao final do século sabe-se que “o que vê e o visto estão constantemente em espelho e não há quase nada que aconteça que não tenha logo sua imagem” (Michaud, 2008: 546).

Uma grande mudança decorre da instauração dessa nova ‘corporalidade’, que se expressa na crescente preocupação com um corpo que deve garantir suas qualidades físicas — por meio de dietas, vitaminas, exercícios, cirurgias — e psíquicas — por meio de terapias, meditação, hobbies. Daí emergem as pautas obrigatórias do sujeito contemporâneo: saúde, aparência, juventude, moral, expressão do eu (Corbin, Courtine e Vigarello, 2008). Estas se articularão à também exigida produção e difusão de imagens desse corpo, que só assim parece estar ‘encarnado’. Observa-se a ascensão e hipervalorização das práticas de auto apresentação, uma “autorização da atenção a si mesmo, como comprova — ao mesmo tempo que a gera — a evolução dos meios de comunicação de massa” (Ory, 2008: 168).

No contemporâneo a imagem do corpo se torna central e implica numa dupla relação: ação e exibição. Se conhecer é poder, quanto mais se sabe sobre o corpo, maiores são as demandas de atuação sobre ele. Sob a cartilha neoliberal, ele se transforma em capital humano e consagra-se como emblema da existência. Deve ser construído e apresentado de modo a expressar o valor do indivíduo, deve ser potencializado e render. É, portanto, algo sobre o qual se age (Le Breton, 2003). Paradoxalmente, o que se exhibe é um corpo idealizado, tanto na aparência — por meio da boa forma e da escultura digital das imagens — quanto na experiência — por meio de imagens de uma felicidade contínua, vivida em inúmeros *selfs* que anseiam por *likes* que lhe dão a dimensão da existência.

As demandas sobre o corpo real são tamanhas que parece ser preciso escapar para a representação, seja para alcançar as metas ou para aliviar o peso da existência real, plena de fracassos e imperfeições. O impacto dessas relações na subjetividade contemporânea pode ser discutido por meio das obras de Lauren Kalman, que questiona o modo como nos relacionamos com o corpo e consumimos suas imagens.

2. Doença e ornamento: oscilando entre o belo e o grotesco

A série *Blooms, efflorescence, and other dermatological embellishments* é composta por objetos e fotografias de corpos femininos ‘decorados’ em ouro e gemas. Kalman usa seu conhecimento técnico para produzir centenas de pins com o rigor e a materialidade da joalheria, mas o trabalho não se encerra aí (Figura 1 e Figura 2). Partindo de fotografias médicas como referência, esses pins preciosos são fincados no corpo, reconstruindo a aparência de enfermidades manifestas



Figura 1 · Lauren Kalman. *Blooms, Efflorescence, and other Dermatological Embellishments*. Acne, Open Comedo (2009) — Agulhas de acupuntura, ouro, gemas preciosas martelo, moldura, MDF Cystic Acne (2009) — Agulhas de acupuntura, prata banhada a ouro, gemas preciosas. Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>

Figura 2 · Lauren Kalman. *Blooms, Efflorescence, and other Dermatological Embellishments*. Acne, Open Comedo (2009) — Agulhas de acupuntura, ouro, gemas preciosas martelo, moldura, MDF. Cystic Acne (2009) — Agulhas de acupuntura, prata banhada a ouro, gemas preciosas. Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>

Figura 3 · Lauren Kalman. *Blooms, Efflorescence, and other Dermatological Embellishments*. Nevus Comedonicus (2009) — Agulha de acupuntura, prata banhada a ouro, gemas preciosas. Kaposi Sarcoma (2009) — Agulha de sutura, alicates de sutura, pérolas. Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>



Figura 4 - Figuras 4. Lauren Kalman. Blooms, Efflorescence, and other Dermatological Embellishments. Nevus Comedonicus (2009) — Agulha de acupuntura, prata banhada a ouro, gemas preciosas. Kaposi Sarcoma (2009) — Agulha de sutura, alicates de sutura, pérola. Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>

na pele humana: acne, sífilis, herpes, etc. Esses corpos ornamentados são fotografados, tanto inteiros como em closes, e essas imagens apresentadas como resultado (Figura 3 e Figura 4).

As fotos perturbam ao contrastar a beleza da materialidade preciosa e da imagem fotográfica com a aflição causada pelas ‘agulhas’ e pela evocação das doenças (mais reconhecíveis pelos títulos). A serie joga com elementos contraditórios nas relações que estabelece para corpo/pele como superfícies de inscrição da subjetividade. Há desvio por todos os lados: no uso do corpo, dos materiais, das técnicas manuais. Estetiza-se a feiura da doença, transformada em ornamento. O valor monetário e o prazer estético da joia associam-se ao repulso corpo doente. A medicina oscila entre a cura e a aparência. A dor aparece num misto de desejável e desagradável, remetendo à ‘dor da beleza’, conhecida de homens e mulheres que se submetem a tratamentos estéticos para alcançar obrigatória boa aparência.

O corpo exposto e desnudo destaca a presença da pele, que se torna expressão máxima da condição corporal, respondendo socialmente ao terreno da saúde, à ideia de cuidar-se e colocando o sujeito sob a mira de um julgamento moral. Explicitam-se relações com diversas doenças: as do cotidiano como a acne (cujas formas mais graves são desconhecidas do público em geral); as socialmente estigmatizadas como a lepra e aquelas associadas a sexualidade como a Aids e as DSTs. Como categoria de juízo impõem-se também superfície do corpo a questão estética, seja enquanto expressão da beleza e da juventude — uma pele lisa, sem manchas ou rugas, pele jovem — ou associada ao campo dos adereços e enfeites — roupas e joias, tatuagens e *body piercings* (práticas originalmente associadas à marginalidade, rebeldia e contracultura, que passaram ao campo da norma no final do sec. XX) (Ory, 2008:176).

Em *Spetacular* a artista segue articulando os mesmos elementos, agora por meio das roupas. São vídeos nos quais corpos femininos parcialmente cobertos por estranhos trajes brancos são apresentados sobre uma superfície giratória, permitindo assim sua apreciação em 360° (Figura 5).

Trata-se de uma ‘reprodução/interpretação’ de várias anomalias, apêndices e deformidades do corpo feminino e masculino, realizadas a partir de imagens médicas do séc. XIX. O resultado é instigante e o entendimento de sua relação com as doenças é indireto, já que os títulos se referem à parte do corpo atingida, normalmente uma zona genital (Figura 6 e Figura 7).

O vestuário como adereço estético, outrora orientado para sustentar, comprimir, aumentar e modelar o corpo por meio de apêndices — como fizeram *paniers*, anquinhas e *corsets* — converte-se nas deformidades produzidas pelas

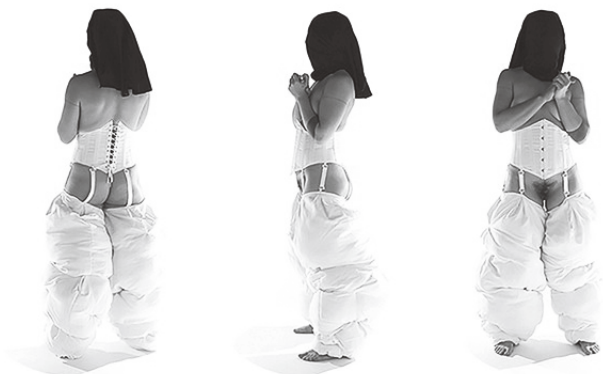


Figura 5 · Lauren Kalman, *Spetacular* (2011, 2012, 2013) Legs — tecido, materiais diversos. Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html> Vídeo e Performance. Fonte: <https://vimeo.com/63865239> /<https://vimeo.com/35931179>

Figura 6 · Lauren Kalman, *Spetacular* (2011, 2012, 2013) Tits — tecido, materiais diversos. Balls — tecido, materiais diversos. Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>

Figura 7 · Lauren Kalman, *Spetacular* (2011, 2012, 2013) Tits — tecido, materiais diversos. Balls — tecido, materiais diversos. Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>

doenças. Em contrapartida, a brancura da materialidade têxtil e a exposição do corpo seminu evocam o imaginário erotizado da *lingerie*. Sexualidade, roupa e enfermidade sobrepõem-se, embaralhando a relação entre os volumes e as anomalias que foram o ponto de partida do trabalho.

Hoje vestuário e moda demandam corpos específicos, estetizados. “Não é mais o corpo que recebe uma pressão, é ele que a exerce” (Vigarello, 1995:29). Sua configuração não se dá por acessórios, mas sim por um trabalho que evidencia o auto exercício imposto ao sujeito contemporâneo. Suas práticas de coerção sobre a carne evidenciam expressões de biopoder (Foucault, 2016). O mesmo pode ser dito sobre a sexualidade, sobre a qual o sujeito contemporâneo também deve exercer seu controle e domínio.

Questionando corpo e ornamento, Kalman estetiza experiências corporais relativas à doença, dor, deformação e anormalidade por meio de uma mediação imagética, revelando ambivalências.

3. Corpo e sensorialidade: jogando com a dor e o prazer

Hard Wear explora a relação corpo-objeto numa referência aos órgãos dos sentidos por meio de fotografias e vídeos de ‘estranhas joias’ para boca, nariz, olhos e ouvidos (Figura 8 e 9). Uma conexão direta com o mundo físico é evocada, tanto pelo uso do ouro — diretamente associado à riqueza material — quanto, pela exaltação corporal a sensorialidade. As peças foram pensadas para produzir prazer e/ou desconforto em quem as usa (este último diretamente relacionado ao título — ‘difícil de vestir/usar’)

Ao inserir ou retirar material precioso de vários locais do corpo, Kalman provoca no espectador sensações conflitantes. Ao mesmo tempo em que zomba de nossa relação social com orifícios evoca o desejo de ornamentação corporal. Aspectos sexuais somam-se aos sensoriais e o mundo infantil justapõem-se ao adulto. Quando reveste a língua de material dourado recorda sensações relacionadas a uma série de prazeres que vão da atitude pueril de mostrar a língua, à satisfação da comida e aos desejos sexuais (Figura 10). A imagem contrasta ainda a celebração de uma parte bastante sexualizada do corpo com o desconforto de babar.

Essa oposição entre prazer e dor aparece em *Devices for filling a void*, serie composta por objetos peculiares expostos junto a fotografias de corpos interagindo com eles. Fora do uso, eles apresentam contrastes de forma e materialidade. O metal, reluzente e dourado, atrai o olhar, mas tem formas agressivas, mecânicas. A cerâmica branca, limpa, doméstica, em formatos arredondados e excitantes, são um convite ao tato (Figura 11 e Figura 12). Misto de escultura



Figura 8 · Lauren Kalman, *Hard Wear*. Nostril Jewel (2006) Impressão 30x23". Canal Caps (2006) Impressão 35x23" .
Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>

Figura 9 · Lauren Kalman, *Hard Wear*. Nostril Jewel (2006) Impressão 30x23". Canal Caps (2006) Impressão 35x23" .
Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>

Figura 10 · Lauren Kalman, *Hard Wear*. Tongue Gilding (2006) Impressão 35x23". Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>

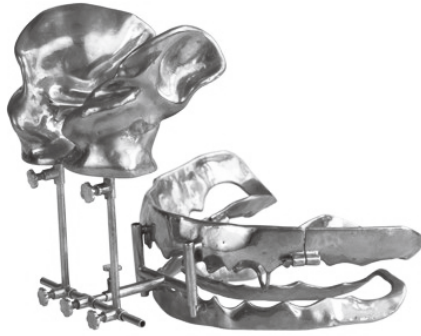


Figura 11 · Lauren Kalman, Devices for Filling a Void (2014)
Device for Filling a Void 1 — Objeto em bronze

Figura 12 · Lauren Kalman, Device for Filling a Void 4 —
Objeto em Bronze e Cerâmica. Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>



Figura 13 · Lauren Kalman, *Devices for filling a void* (2014)
Device for Filling a Void 3– Impressão 20x16"

Figura 14 · Lauren Kalman, *Devices for filling a void* (2014)
Device for Filling a Void 15 — Impressão 20x16" Fonte: <http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>

e instrumento de tortura, são dispositivos que indagam: O que são? Para que servem? Como se usa?

As respostas estão nas imagens: são para a sua boca, para o espaço de sua mão, para preencher ‘vazios corporais’. Se essa interação resulta em prazer ou dor vai depender de cada corpo, de suas dimensões, dos espaços ocupados. Podem fazer babar, inibir falar, fazer abraçar ou apenas se encaixar (Figura 13 e Figura 14). A obra chama à consciência corporal ao destacar os espaços vazios do corpo físico, embora inevitavelmente faça alusão aos vazios psíquicos.

Em ambas as series a sensorialidade e a sexualidade se apresentam a partir da experimentação corporal. A legitimação do interesse pelo corpo aportada pelo sec. XX veio acompanhada de uma “erosão progressiva do pudor” (Sohn, 2008). O corpo sexuado passa a ser exibido de modo onipresente no espaço social e seu desnudamento científico foi acompanhado pela moda. Primeiro os corpos femininos foram liberados dos espartilhos e as pernas vieram a mostra. Com o lazer balneário, corpos de homens e mulheres passaram a se exhibir cada vez mais (Mendes & Haye, 2003). Nos anos 60 os discursos sobre a sexualidade e liberação do desejo vem acompanhados da ideia de ampliação dos sentidos, proclamando o fim dos tabus e demanda por sua revelação total. Sua exibição, passa a ser obrigatória e é acompanhada pela exploração publicitária e midiática de todas as suas facetas.

Considerações Finais

Atração e repúdio fazem parte do paradoxal efeito que o trabalho de Lauren Kalman provoca, seja por meio da temática que elege e/ou pela maneira como o concebe. Sua obra faz pensar na objetificação do corpo contemporâneo e na naturalização das dinâmicas de poder que atuam sobre ele, impondo-lhe o dever de ser ‘digno de exibição’.

Ao questionar os usos do corpo — sua glorificação na forma da saúde e do prazer ou sua condenação na forma do grotesco e da doença — expõe uma cultura saturada de imagens, na qual sua exibição e exploração midiática tornou-se norma.

Ao trabalhar aspectos como sexualidade e sensorialidade ou enfermidade e deformidade Kalman explora a sedução e a curiosidade evocadas pelo desvio, que apresenta mediada pelo suporte imagético, que o estetiza e afasta do corpo real. Explicita-se assim o efeito restaurador proporcionado pela hegemonia da imagem, e sua contribuição na consolidação do corpo contemporâneo como instrumento de performance.

Referências

- AJF — ART JEWELRY FORUM. (2014) *Lauren Kalman: but if the crime is beautiful...* [Consult. 2016-12-11] Disponível em <<https://artjewelryforum.org/lauren-kalman-but-if-the-crime-is-beautiful-%E2%80%A6-1>>
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges. (2008). *História do corpo: as mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Courtine, Jean-Jacques. (2011) *Decifrar o corpo, pensar com Foucault*. São Paulo: Ed. Vozes.
- Foucault, Michel. (2016) *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Le Breton, David. (2003) *Adeus ao Corpo*. Campinas: Papirus.
- Mendes, Valerie, Haye, Amy de la. (2003) *A moda do século XX*. São Paulo: Martins Fontes.
- Michaud, Yves. (2008) "Visualizações: o corpo nas artes visuais" in Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis: Ed. Vozes,
- Ory, Pascal. (2008) *O corpo ordinário* in CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis: Ed. Vozes,
- Sohn, Anne-Marie. (2008) *O corpo sexuado* in Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Vigarello, Georges (1995) *Panóplias Corretoras: balizas para uma história* in SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade.

Híbridos na construção do imaginário de Micaela Trocello: narrativa, performance, fotografia e gravura

Hybrids in the construction of the imaginary of Micaela Trocello: narrative, performance, photography and engraving

HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN*

Artigo completo submetido a 21 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Bacharel Gravura, Centro de Artes Universidade Federal de Pelotas / BR (CA/UFPEL). Mestre, Programa de Pós Graduação Artes Visuais (PPGAV), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (UFRGS). Doutora PPGAV / UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: harkanaan@gmail.com

Resumo: Na continuidade da narrativa que lê e escuta contar, a artista performa mesclando a própria corporeidade, para, logo após, fixá-la no exercício da pausa foto/gráfica. Estimulada por prolongamentos temporais da imagem no uso da fotografia e modos matriciais de gravar e imprimir, a obra de Micaela Trocello propõe uma compreensão do feminino na história e na atualidade. Imagens capturadas, transferências e proliferações. O corpo, as marcas, a insurgência.

Palavras-chave: Narrativa / Gravura / Fotografia / Performance.

Abstract: *In the continuity of the narrative that reads and listens to tell, the artist performs merging the own corporeity, soon after, to fix it in the exercise of the photo / graphic pause. Stimulated by temporal extensions of the image in the use of photography and matrix modes of recording and printing, Micaela Trocello's work proposes an understanding of the feminine in history and in the present day. Captured images, transfers and proliferations. The body, the marks, the insurgency.*

Keywords: *Narrative / Engraving / Photography / Performance.*

Introdução

A obra da cordobesa Micaela Trocello, artista visual com interesse em um trabalho de persistências e incompletudes, pesquisadora, docente na Universidade Nacional de Córdoba, Argentina, aborda investigações sócio-históricas, referidas a problemáticas de gênero feminino em distintos contextos culturais. Para este artigo, propõe-se comentar a série na qual autoperforma personagens mulheres, para logo retratar-se e prolongar tal imagética em diferentes linguagens, mesclando elementos gráficos que demonstram o luto e a alegria, numa hesitação entre ficção e verdades. Intenciona-se neste recorte, o exercício de expansão de modos e de iconografias, com olhar dirigido à gráfica atual, atendo às técnicas e modos dos setores implicados.

1. Imagem matricial e campos relacionais

A constituição da série em questão, com modos de memorizar e imprimir a imagem, instiga para atualizar o tradicional, reconfigurando condições da semelhança. Mesmo que ainda comprometida com regras, a disposição contemporânea do experimentalismo agrega-se à prática da Arte impressa e aponta inúmeras possibilidades de transmissibilidade da imagem. Cada exemplar é único, Micaela tem várias pequenas matrizes as quais vão propondo o movimento de repetição com variação, conformando sempre outra, numa imagem de si mesma, reconduzindo à problemática da gravura e da mulher na sociedade.

Capto nesta série de Micaela um lugar de trânsito, um limiar, evidenciando a Arte Impressa como ponto de convergência, o qual incorpora 'imagens narradas' numa hibridação prática que absorve e dilui as fronteiras dos diferentes campos de produção imagética, como na escolha do título (Figura 1), que é uma frase de *Macacha* (1964), um verso de Julio Luzatto (1915-2000), poeta argentino. Nos procedimentos utilizados pela artista, os gestos manuais que podem estar associados ao feminino, provocam e processam à memória dos antepassados. Busca em suas raízes, em sua terra, a força para expressividades que grava no negativo de sais de prata, na placa de offset litográfico, no cianotipo, e nas matrizes experimentais como modos de perpetuar e propagar conceitos. Hibridações, imagem matricial e campo relacional interpessoal reforçam o diálogo compositivo do imaginário, expandindo conceitos relativos à impressão, imagem processual, imagens do duplo, da presença ausente, do vestígio. A imagem se refaz, com características de um documental, outorga dinamismo e plasticidade ao histórico da condição feminina, revelando identidades multiculturais.



Figura 1 · Micaela Trocello. “Como si el monte guerrero sólo floreciera sangre.” Fotogravura.220x150cm. 76 impressões, 2016. (foto da artista).

Figura 2 · Micaela Trocello. Fotogravura em filme polímero. Trabalho em progresso. Instalação em papel.2014/2016. (montagem) (fotos da artista)

2. Gestos narrados

Micaela auto performa uma narrativa, às vezes um depoimento cotidiano de mulheres no seu dia a dia. Histórias que envolvem situações de risco, de paixão extrema, perdas, buscas, esperas, desaparecimentos. Na sequência, após estabelecer o sujeito, a artista auto fotografa-se trabalhando com o modo analógico, vivenciando as temporalidades que cada imagem exige. Procede com modos de transferência relativos à gravura, partindo sempre de uma imagem matricial, uma imagem origem que se rematerializa no seu próprio duplo, sugerindo condições de revelar um evento que se faz entre o conhecido e o desconhecido. Fotografia analógica e modos da Arte Impressa, fotogravura, como instante e como possibilidade de manipulação e intervenção plástica nos negativos/matrizes.

Ao produzir a partir da literatura uma performance narrativa, Micaela depara-se com uma série de escolhas de imagens que falam de outras imagens, enfatizando o hibridismo estético, contando uma história já contada. A narrativa fica evidenciada como significativo elemento constituinte da hibridização no processo de concepção da arte pós-moderna. "Um modo de criar decorrente da arte pós-moderna, advindo de um mundo tecnológico, ambíguo e fragmentado, que tem por propriedade espelhar uma realidade multifacetada." (Simão, 2008:10) Na construção de imagens e imaginários híbridos, Micaela transforma pela ação, reproduzindo o ato narrado em categorias conceituais que reconfiguram seu mundo. Empréstimo seu corpo, sua vida, nesse ato em que um corpo experimenta seu limite dentro de um ritual da negação e da separação. Faz ir além, pelas fotografias que são "um instrumento de projeção e um elemento de teatro elaborado pela família para convencer-se de que é una e indivisível" (Krauss, 2010: 221). Deter ou parar o tempo, suspender o momento, diminuir ou metamorfosear a perda.

Enterada de la muerte de su esposo, Carmencita se cortó el cabello, y se encerró en su habitación donde el 3 de abril de 1822, murió de amor, dejando huérfanos a sus pequeños Martín y Luis... (Slodky, 2010)

3. Atualizações de um tempo

Na imagem acima, vê-se a reverência a uma figura feminina do 1800, em poses que demonstram seu poder de invocação a partir do apreendido pela literatura, sequenciadas pelo desbordamento das linguagens contemporâneas. Impressionada com a narrativa de vida e morte de *Carmencita*, a artista compõem o projeto *Amores Guerreros*, que germina na memória de seu povo, ressaltando duas mulheres salteñas que viveram a Revolução pela Independência: Carmen Puch de Güemes (1797-1822) y "Macacha" Güemes de Tejada (1787-1866)

— uma como esposa e mãe, outra como irmã e colaboradora na luta contra o exército do Gen. Martín de Güemes. Mulheres ativas e envolvidas na vida política,

...presentes tanto en los momentos cotidianos como trascendentes, en el marco de una vida en común convulsionada y compleja. De este modo, pretendo reivindicar y poner en valor a la figura femenina del 1800, focalizando en el contexto específico de lo que hoy es el Noroeste Argentino. Años fundacionales de la historia argentina, peligrosos y crueles tanto para los que combatían en el campo de batalla como para las que esperaban atravesadas por el acecho de la muerte y la ineludible responsabilidad de criar y preservar a los hijos, el hogar y las pocas o muchas pertenencias que la guerra permitiera. Las imágenes son evocaciones de momentos en los cuales Carmencita y Macacha fueron protagonistas. Encarnadas ahora en los cuerpos de otras mujeres, estos retratos se enlazan con fragmentos de escenarios naturales reales. Paisajes salteños registrados personalmente, junto a un mínimo material bibliográfico dedicado a ellas, más el abordaje al repertorio tradicional musical y poético de la región, me permitieron construir tanto las imágenes corpóreas de ambas como sus circunstancias y vivencias. (Micaela Trocello, 2013)

Essa história se articula a partir de um trabalho de recuperação que persiste na imagem recriada como um sintoma, mais próximo à memória que à imagem mesma. “O teste corporal — repetido, coreografado, cronofotografado — das mesmas fórmulas antigas demonstra que seu poder de solicitação dinâmica e estilística, seu poder *Nachleben* não perdeu nada de sua vivacidade (...)” (Didi-Huberman, 2001:154). Conceito de *Nachleben*, central no pensamento warburgiano, um recurso à recorrência de imagens e a seu resgate pela imitação dos gestos narrados, reconectando formas e articulações críticas, de uma memória coletiva.

A fotografia é a morte em palavras de Roland Barthes (1984), mas a imagem gravada, elaborada a partir de códigos artesanais, conserva em si a captura de um tempo numa impressão processual realizada com modos experimentais. O inacessível ressuscita no vestígio do espectro, o que leva Barthes a admitir uma confusão entre verdade e realidade. De tal modo surge o mistério e a ausência — indício tanto de vida quanto de morte — daquilo que nunca poderá ser alcançado de um passado não experimentado. De acordo com Pierre Soulages, toda foto é “...o aprendizado da separação dos sujeitos e dos corpos...”, (Soulages, 2010:220). O primeiro atributo mais imponente da fotografia é subsequente à perda: o irreversível da fotografia, pois ela “nunca os dá [o objeto, o sujeito, o ato, o passado, o instante] novamente: ao contrário, ela é a prova de sua perda e de seu mistério; no máximo, ela os metamorfoseia” (Soulages, 2010:14). Dando conta de um posicionamento crítico, Micaela aponta dimensões históricas e culturais na construção de um corpóreo, recuperando a imagem de mulheres ativas, mesclando



Figura 3 · Micaela Trocello . Da série '*Ofrenda*'.
Fotoperformance. 60 x 90cm cada. (detalhe/políptico de 7 poses), 2014. (fotos da artista).

Figura 4 · Micaela Trocello . Da série '*Ofrenda*'.
Fotoperformance. 60 x 90cm cada. (detalhe/políptico de 7 poses), 2014. (fotos da artista).

Figura 5 · Micaela Trocello. Amor Secreto. Tríptico,
fotogravura em filme polímero sobre papel de algodão,
dourado à chine colle, 56,5 x 100cm, 2012.

religiosidade e causa libertaria. Inserimos ainda, problematizando a construção da imagem que a artista concebe, o pensamento que diz respeito a uma ‘sobrevivência’ da imagem, cruzando histórias e imagens que tem uma “vida para além da morte”. (Didi-Huberman, 2002:67-91).

Ao longo do trabalho processual de Micaela, analisa-se como uma mesma imagem ao ser problematizada por diferentes modos matriciais e acolhida por diferentes suportes, adquire variações de sentido, de forma, de ritmo, em combinações e recombinações por justaposição, subtração, acúmulos e outros modos intrínsecos ao imaginário e à arte impressa, sob o efeitos de experiências novas, induzindo verdades.

Esto le permitió también explorar nuevas formas de desarrollar su obra que se caracteriza por una fuerte presencia de lo femenino, comprendido desde la cultura popular, desde diferentes comunidades y abordado desde figuras históricas de la Argentina. Las texturas cargadas, el barroco latinoamericano y las narrativas imbricadas, que se enredan, son elementos constantes en la obra de Trocello. (Candiani, 2016)

Pela repetição, reivindica. Argumenta com uma imagem origem, a variação, numa nova configuração que fala de ideias sócio-políticas ainda presas a uma rede social. Cria estampas com matrizes estendidas que rechaçam a cópia renovando identidades.

Conclusão

Numa produção de sentido nesta série e em outras que a partir desta se desdobram, ao contrário de outros artistas que procuram o desaparecimento do índice, Micaela reforça-o, mostrando a história que se repete no corpo da mulher que ainda procura modos de transmitir seus segredos.

Nesse ato de captura e variação pela fotoperformance autodirigida e pela fotogravura, que repete em módulos elementos da narrativa, se dá, sobretudo, a mobilização da vida, o desafio ao constante movimento dos corpos. Produz imagem a partir de um mundo, configura personagens, transforma pela ação reatualizando problemáticas humanas. Um retorno ao encontro, para transformar, adequar, questionar. Micaela percorre suportes artísticos como espaços abertos a possibilidades expressivas em diferentes perspectivas, transferindo um discurso narrativo a novas conexões com elementos diversos da complexidade contemporânea. A equação construtiva não aciona um modelo de repetição, mas uma unidade repetida no corpo social da história.

Referências

- Barthes, Roland. (1984) *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Candiani, Alicia. (2016). *ProyectoACE*, URL: www.proyectoace.org
- Didi-Huberman. «Aby Warburg et l'archive des intensités,» *Études photographiques*, n. 10, nov. 2001.
- Didi-Huberman. (2002) *L'image survivante*, Paris Minuit,
- Krauss, Rosalind. (2010). *O fotográfico*. Barcelona: Editora Gustavo Gilli.
- Simão, Selma Machado. (2008). *Entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: Unesp,
- Slodky, David. (2010) "Al encuentro de la heroína..." Una reivindicación de Carmen Puch, la mujer que amó a Güemes." Entrevista. *Jornal Clarín*, Buenos Aires 01/10/2010
- Soulages, François. (2010) *Estética da fotografia: perda e permanência*. Trad. Iraci D. Poletti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac.

Zellige y creación contemporánea: la visión mística de Younes Rahmoun

Zellige and contemporary creation: the mystical vision of Younes Rahmoun

AMINE ASSELMAN*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprobado a 5 de fevereiro de 2017

*Marruecos, artista visual. Máster en Arte Contemporáneo. Creación e Investigación, Universidade de Vigo; Facultad de Belas-Artes de Pontevedra. Grado en Diseño Publicitario, Instituto Nacional de Bellas Artes de Tetuán (INBA). Bachillerato Ciencias, Charif El Idrissi, Tetuán, Marruecos.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Belas-Artes de Pontevedra, Programa de doctorado en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación. Grupo de investigación DX7 Traker. Facultade de Belas Artes de Pontevedra. R/ Maestranza, 2. 36002. Pontevedra, España. E-mail: amineasselman@gmail.com

Resumen: El Zellige es un elemento que sigue presente en obras de artistas que tuvieron algún contacto con la cultura andalusí, desde los orientalistas hasta los más contemporáneos, los usos de estos elementos varían con el contexto de cada artista. En este artículo vamos a destacar el trabajo de un artista marroquí que nació y creció en Tetuán rodeado del Zellige y cuyo enfoque pretende traspasar los límites convencionales del uso del Zellige en el arte resultando, por lo tanto, fundamental para nuestra investigación.

Palabras clave: Zellige / arte islámico / creación contemporánea / geometría / cerámica.

Abstract: *Zellige is a material that continues to be present in the works of those artists whom have had some contact with the “andalusi” culture. The spectrum goes from orientalist until the most contemporary ones. The use of this material varies along with the context of each artist. In this article, we will highlight the work of a moroccan artist that was born and raised in Tetouan surrounded by Zellige and whose perspective plans on going beyond the traditional limits of this materials’ use, resulting therefore into a fundamental part of our research.*

Keywords: *Zellige / Islamic art / contemporary creation / geometry / ceramic.*

Introducción

El siguiente trabajo forma parte de una investigación que desembocará en una tesis doctoral teórico-práctica cuyo título es el "La percepción del Zellige como soporte identitario y campo de creación contemporánea", que estoy elaborando bajo la dirección del profesor Juan Carlos Meana en el programa Creación e Investigación en Arte Contemporáneo de la Universidad de Vigo. Una gran parte de la investigación trata sobre la percepción actual de estos mosaicos a través de su uso por creadores contemporáneos.

El Zellige es un mosaico geométrico ornamental, decorativo y funcional, conformado por numerosos trozos de terracota esmaltada en colores, llamados teselas. Se usa principalmente para recubrir suelos, paredes y fuentes. Es un elemento característico de la arquitectura arabo-andaluz y muy presente en el norte de Marruecos y en el sur de España. Llamados también alicatado, estos mosaicos que tanto fascinan a los turistas tras su visita a la Alhambra o a los Riads de Marruecos no dejaron indiferentes a los artistas, desde los orientistas hasta los más contemporáneos.

La presencia del Zellige en las pinturas orientistas tuvo como motivo principal el hecho de que formaba parte de los decorados, algunos los dibujaban con menos detalles como es el caso de Mariano Fortuny (1871-1949), y otros más detallados cómo sería el caso del austriaco Rudolf Ernst (1854-1932) que pintó su primer cuadro orientalista después volver de un viaje a España y Marruecos.

Pero la apropiación del Zellige se vuelve más interesante cuando dos creadores del siglo pasado deciden llevar esta técnica más allá de sus fronteras. El primero es Antoni Gaudí (1852-1926) que probablemente tras su visita a Marruecos (Akalay Nasser, 1991: 27-36) podemos ver como la influencia del Zellige estuvo presente en sus creaciones dando lugar a una técnica fascinante, el Trencadis, que acabara invadiendo gran parte de la arquitectura española. El segundo artista es el holandés M.C. Escher (1898-1972) (Ferrater, 2011) que, tras sus visitas a la Alhambra, se dedicó a analizar las composiciones geométricas y matemáticas del alicatado para después llevarlo al grabado creando espectaculares trampantojos de mosaicos que se metamorfosean.

En manos de los artistas más actuales podemos ver como el Zellige empieza a abordar dimensiones más conceptuales. Hay una gran variedad de creadores contemporáneos que se vieron influenciados por estos mosaicos, pero podemos destacar dos artistas, fascinados por la Alhambra, el francés François Morellet (1926-2016) (Rieffel, 2010) y el estadounidense Sean Scully (1945) (De Barañano, 2012) cuyas obras reflejan diferentes dimensiones del Zellige, a través de las líneas geométricas, llevadas a esculturas e instalaciones de neón, en el caso de François

y a través del ritmo colorido, llevado a la pintura y fotografía, en el caso de Sean.

1. Zellige y creación contemporánea en Marruecos

En Marruecos la artesanía tradicional y el arte casi siempre han ido de la mano, solo hay que ver la exposición *Le Maroc contemporain* (Martin, 2014) que tuvo lugar en el Instituto del Mundo Árabe de París (2014-2015). Desde Farid Belkahlia (1934-2014), un pionero, que introdujo la técnica del cuero en sus obras, hasta el belga Eric Van Hove (1975) que, para su obra V12 Laraki, rehízo un motor de coche pieza por pieza, hechas por diferentes artesanos y técnicas, desde el Zellige hasta el cobre tallado pasando por el cuero, la madera... mostrando con ello el ingenio y la riqueza de la artesanía marroquí.

Siendo Marruecos el país que consiguió mantener el Zellige como oficio artesanal hasta día de hoy, e introduciéndolo en la arquitectura contemporánea como elemento estético e identitario (Roudaby, 2016), su influencia en los artistas contemporáneos locales es considerable aunque la percepción sea diferente a la de los artistas citados en la introducción.

Por ejemplo Lalla Essaydi (1956) y Mehdi Georges Lahlou (1983), entre otros, introdujeron estos mosaicos en varias obras como símbolos religiosos y culturales. En la serie fotográfica “Harem”, Essaydi utiliza el Zellige como un elemento gráfico para camuflar a la mujer en el espacio doméstico llevando estos mosaicos de la arquitectura a la vestimenta. Para Lahlou, la combinación de estos mosaicos islámicos con la figura cristiana de la virgen María y el niño Jesús en la serie fotográfica “It’s More Sexy ou Vierge à l’enfant” representa un contraste y una contradicción provocativa de simbologías religiosas y culturales.

2. La visión de Younes Rahmoun

Younes Rahmoun (1975), artista de Tetuán, una ciudad del norte de Marruecos donde la artesanía forma parte muy importante del patrimonio cultural de la zona. Younes vivió y sigue viviendo en la medina de Tetuán rodeado de artesanos y de artesanía. Gran parte de su obra ha sido desarrollada con artesanos de la zona, cuidando siempre sus aportaciones y visiones para guardar la esencia de cada oficio. Ya sea con lana, cobre, cerámica...para él, el hecho de trabajar con artesanos es una manera de conmemorarlos a ellos y a su oficio.

Este artista contemporáneo, conceptual y a menudo calificado como “espiritual” (Sebti, 2015) recorre varios oficios artesanales a través de sus obras, pero para este artículo nos quedaremos con una obra donde toca la técnica del Zellige introduciendo conceptos propios de su trabajo que nos hacen recordar esa parte inmaterial del Zellige y de los motivos decorativos en general.

“Nakhla-Khazaf” (Figura 1) se trata de un díptico escultórico, dos piezas hechas con cerámica durante una residencia que hizo en 2006 en el “European Ceramic Work Center” (EKWC), Den Bosch, Holanda. En este centro especializado en cerámica, Younes se impone el reto de crear piezas de cerámica de un tamaño bastante importante (60x110cm) guardando el grosor próximo al del Zellige tradicional (4cm). Un tamaño así no es común en el Zellige, aunque si se pueden encontrar piezas de gran tamaño en el minarete de Koutoubia en Marrakech (siglo XII) o el de la mezquita Hassan II en Casablanca (1993), un cambio de escala impuesto por la gran distancia que hay entre el observador y el mosaico. En el caso de la obra de Younes el tamaño escogido representa el área que ocupa el cuerpo de una persona cuando está rezando.

Los motivos en blanco y negro no son módulos sino que forman parte de una misma pieza, han sido coloreados utilizando la técnica de cuerda seca para poder esmaltar sin que se mezclen los pigmentos. Esta técnica cerámica se desarrolló en Al-Ándalus en el siglo X y más tarde se introdujo en el azulejo industrial como alternativa al Zellige tradicional recortado en teselas, creando el mismo efecto en baldosas de forma cuadrada y de tamaño estándar.

Después de hablar de la parte material de la obra toca profundizar más en esa parte inmaterial que le aporta un sentido singular. El motivo que se repite en las dos piezas es extraído de la arquitectura islámica, “Nakhla” que significa palmera es una estilización de una palmera, pero aquí el artista le aporta un significado propio, para él este motivo representa también un hombre sentado, meditando (Figura 2). Al mismo tiempo es una forma geométrica con siete escalones. Younes suele introducir ciertos números en sus obras por los significados que pueden llegar a tener en nuestras vidas.

Los motivos blancos de una pieza se convierten en negros en la otra, y viceversa, una alusión al “yin” y el “yang”, a la dualidad y la complementariedad. Otra curiosidad es la disposición de las piezas, estas dos siluetas de cuerpos rezando están orientadas hacia la Meca, un acto fundamental en la oración en el islam, y elevadas un par de centímetros del suelo, haciendo alusión a la visión que se tiene de que cuando una persona está meditando se eleva, una intervención que suele utilizar mucho en sus obras [especialmente en “77” (2014) y en “Taqiya-Nor” (2016)] buscando una cierta elevación espiritual.

Tras este análisis de la obra vemos como el artista reinterpreta las simbologías y los significados del mosaico buscando una dimensión más espiritual y aportándoles una visión más profunda.

Fuera del contexto de la obra, para Younes Rahmoun el uso que se hace actualmente del Zellige y de cualquier otro elemento de la arquitectura islámica

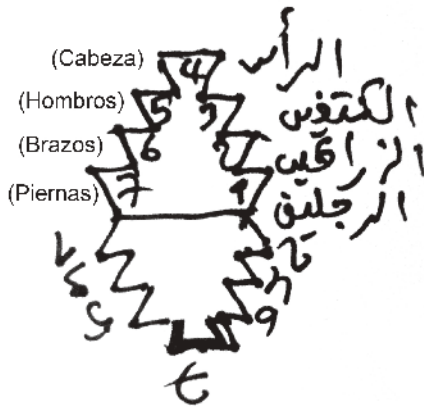


Figura 1 · Younes Rahmoun, *Nakhla-Khazaf*, 2006, Cerámica esmaltada. Fuente: http://en.younesrahmoun.com/wp-content/uploads/2015/11/IMG_5976-940x705.jpg?x39466

Figura 2 · Boceto explicativo hecho por Younes Rahmoun durante la entrevista para la presente investigación, Tetuán, Marruecos. Fuente: Propia

es en cierta manera inapropiado, ya que se marginan los cánones estéticos del arte islámico, las proporciones y sobre todo el porqué y el cómo de la disposición de estos elementos en un espacio.

3. TRANKAT. Dar Benjelloun

El amor de Younes Rahmoun por la artesanía le llevó a crear la residencia artística TRANKAT, que tuvo lugar en una casa andalusí, Dar Benjelloun (Saliou, 2013), situada en el casco histórico de su ciudad de origen y cuyo objetivo principal es que artistas de todo el mundo puedan interactuar con los artesanos de la zona.

Bajo su asistencia se desarrollaron trabajos muy interesantes, entre ellos el de Fouad Bouchoucha (1981) un artista franco-marroquí que vive y trabaja en Marsella, su lugar de nacimiento. Su obra está más orientada hacia las nuevas tecnologías y la industria pero su paso por la residencia "Trankat" le llevo a descubrir el Zellige, un elemento omnipresente en la arquitectura local. Impresionado por la conservación de esta técnica artesanal, para él, tan ligada a la geografía ya que, aparte de la arcilla, los pigmentos provienen de ciertas zonas concretas del país, el negro es algo marrón y el blanco es un blanco roto cosa que en los procesos industriales no se permite.

La forma elegida por Fouad es denominada entre artesanos como "la dueña y su esclava" (Figura 3 y 4). Escogió este nombre como título de la obra haciendo referencia al cuestionamiento planteado sobre la industria y el gesto tradicional. Al igual que Younes, se puso el reto de trabajar en gran formato, una decisión un poco arriesgada para un trabajo puramente artesanal, las mismas formas han sido reproducidas en Francia por procesos industriales, sin ninguna intervención manual, consiguiendo con ello ese contraste entre lo artesanal y lo industrial que el artista lo compara con lo oriental y lo occidental aludiendo también a su doble identidad.

Otro trabajo que se realizó en Dar Benjelloun, aunque en este caso fue en el marco de una residencia del Instituto Francés en la misma casa, es "Digital Arabesque" (Figura 5) del artista francés Miguel Chevalier (1959) pionero del arte virtual, una instalación interactiva inspirada en los mosaicos geométricos extraídos del Zellige. Se trata de una proyección en el suelo del patio central de la casa que, a través de unos sensores de movimientos, va cambiando con el movimiento del visitante, generando nuevas composiciones. Miguel encontró en la geometría del Zellige leyes matemáticas que los programas informáticos pueden enriquecer. Una fusión del arte islámico tradicional con el arte algorítmico digital.

Otra vez vemos como, en un mismo entorno, estos artistas de la misma

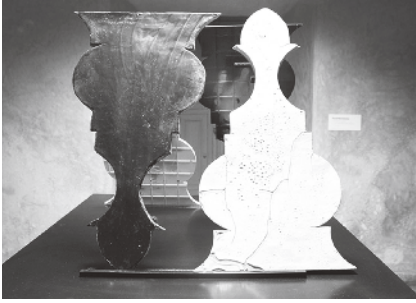


Figura 3 · Fouad Bouchoucha, *La maîtresse et son esclave*, 2013, Cerámica esmaltada. Fuente: http://www.sexantetplus.org/files/gimgs/125_mg6700.jpg

Figura 4 · Fouad Bouchoucha, *La maîtresse et son esclave*, 2013, Cerámica esmaltada. Fuente: http://www.paris-art.com/img_news/createur/g_Sextant15Trankat03bFouadBouchoucha.jpg

Figura 5 · Miguel Chevalier, *Digital Arabesque*, 2015, Instalación de realidad virtual, Dar Benjelloun, Tetuán, Marruecos. Fuente: <https://i.vimeocdn.com/video/514424353.jpg?mw=1920&mh=1080&q=70>

generación recurrieron al Zellige con enfoques muy diferentes. Fouad Bouchoucha nos aportó una visión técnica y material del proceso de fabricación, Miguel Chevalier nos acercó al mundo más visual y matemático del Zellige mientras que Younes Rahmoun nos deportó a una dimensión inmaterial y espiritual.

Conclusión

Vimos como este arte medieval tan cargado de significados se sigue imponiendo como un amplio campo de creación contemporánea. También vimos como los enfoques y las interpretaciones fueron cambiando con el tiempo y de un artista a otro.

Todos estos creadores nos hicieron viajar por varias dimensiones del Zellige. Desde una dimensión decorativa en las pinturas orientalistas a una dimensión matemática en las obras de M. C. Escher y Miguel Chevalier, también está la dimensión técnica que encontramos en las obras de Antoni Gaudí y Fouad Bouchoucha, la dimensión visual de François Morellet y Sean Scully; y la dimensión simbólica de Lalla Essaydi y Mehdi Georges Lahlou, hasta finalmente llegar a esa dimensión inmaterial de Younes Rahmoun.

Referencias

- Akalay Nasser, Mustafá (1991) "Gaudí el tangerino. Un proyecto inédito: las misiones franciscanas de Marruecos." *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*. ISSN 0213-7925, N.º. 16, 1991 [Ejemplar dedicado a: Melilla], págs. 27-36.
- De Barañano, Kosme (2012) *Scully. Luz del sur*. [Catálogo] Madrid: TF Editores. ISBN: 978-84-15253-44-0
- Ferrater, Borja & Doming Santos, Juan & Ferrater, Carlos (2011) *M.C. Escher. Universos Infinitos*. [Catálogo] Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife. ISBN: 97888493859015
- Martin, Jean-Hubert & El Aroussi, Moulim & Metalsi, Mohamed (2014) *Le Maroc Contemporain*. [Catálogo] Gante: Snoeck. ISBN: 9789461611765.
- Rieffel, Véronique (2010) *Islamania, De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*. Paris: Beaux Arts Magazine. ISBN: 978-2-842-78785-1
- Roudaby, Youssef (2016) "Pourquoi notre architecture est toujours plaquée de symboles arabo-musulmans?" *HuffPost Maroc* [En línea] Actualidad [Consultado el 04/11/2016]. Disponible en: http://www.huffpostmaghreb.com/2016/11/03/architecture-maroc_n_12781688.html
- Saliou, Bérénice (2013), "Trankat Street" *Nafas Art Magazine* [En línea] Universes in Universe [Consultado el 06/12/2016] Disponible en: <http://u-in-u.com/nafas/articles/2013/trankat-street/>
- Sebti, Meryem (2015) "Younès Rahmoun : Tout l'univers dans une graine." *Diptyk Magazine* [En línea] Blog [Consultado el 06/12/2016] Disponible en: <http://diptykblog.com/blog/2015/04/09/tout-lunivers-dans-une-graine/>

La zona limítrofe en la pintura de Rubén Guerrero

The bordering area in the painting of Rubén Guerrero

DAVID SERRANO LEÓN*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

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

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: dserrano2@us.es

Resumen: *La obra pictórica de Rubén Guerrero (Utrera, 1976) ofrece una revisión constante de los fundamentos esenciales de la pintura, prestando especial atención al proceso, la práctica de la pintura como motivo de reflexión. Plantea un enfrentamiento entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, la figuración y la abstracción, la negación del fondo y la figura y la realidad y la ficción. Tradicionalmente, dualidades antagónicas que dialogan y se complementan generando un nuevo espacio conceptual: la zona limítrofe.*

Palabras clave: Pintura / geometría / espacio / percepción y composición.

Abstract: *Rubén Guerrero's (Utrera, 1976) pictorial work offers a constant review of the essential fundamentals of the painting, paying special attention to the process, the practice of the painting as motive of reflection. It poses a dispute between two-dimensionality and three-dimensionality, figuration and abstraction, denial of the background and the figure, and reality and fiction. Traditionally, conflicting dualities that dialogue and support themselves create a new conceptual space: the bordering area.*

Keywords: *Painting / geometry / space / perception and composition.*

Introducción

En el año 1994 conocí al pintor Rubén Guerrero (Utrera, 1976), coincidiendo con el inicio de su formación artística en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Ya en aquel momento los trabajos de Guerrero destacaban por su nivel conceptual y procedimental, muy superior al resto de compañeros. Desde entonces ha ido cosechando numerosos premios y exponiendo en Galerías y Ferias de Arte Internacionales (Shanghái, Roma, México DF, San José, Sao Paulo y Miami, entre otros).

Como veremos, el discurso que plantea Guerrero es una revisión de los fundamentos básicos de la pintura (color, espacio, textura, composición, gestualidad, geometría, mimesis). A través de ellos construye su personal lenguaje y reflexiona sobre la importancia del proceso que conforma la obra.

Mediante esta aproximación analítica pretendemos extraer cuáles son las claves que definen la obra de Guerrero en el momento actual de madurez. A saber: qué discurso plantea, cómo concibe el proceso de creación, qué referentes conceptuales tiene y qué constantes permanecen. En definitiva, la búsqueda de la identidad del artista.

1. En la zona limítrofe de la pintura

Rubén Guerrero cuestiona las diferentes concepciones artísticas –espaciales, gramaticales y compositivas- que conforman la historia de la pintura. Su lenguaje es el resultado de una búsqueda incesante de los innumerables grados de apariencias de la representación –y de la imagen- que oscila entre la figuración y la abstracción. Según el artista:

[La dicotomía abstracción/figuración] es una dicotomía frecuente en la historia de la pintura desde Mondrian o Nicolas de Staël. En mi obra esa dualidad define perfectamente mi trabajo: no siento complejo al distanciarme de las formas hasta puntos en los que éstas dejan de ser inteligibles, me interesa ese territorio fronterizo y esa ambigüedad para provocar un estado de incertidumbre en el espectador. A pesar de ese distanciamiento con la figuración mi trabajo siempre hace referencia a formas concretas; es también una forma de distanciarme de la representación. A pesar de todo me siento más cercano a la figuración. (Torre, 2012: 573)

Existe también un diálogo entre las abstracciones geométrica o gestual y la representación de la realidad más objetiva (Figura 1). Guerrero incorpora “elementos geométricos dentro de la figuración, son como yuxtaposiciones pero que participan de los elementos figurativos” (Guerrero, entrevista, 2017). De este modo, se genera una “nueva dimensión” comprendida entre el plano físico del cuadro (las dos dimensiones), donde reside la geometría, y la negada profundidad espacial figurativa (las tres dimensiones).

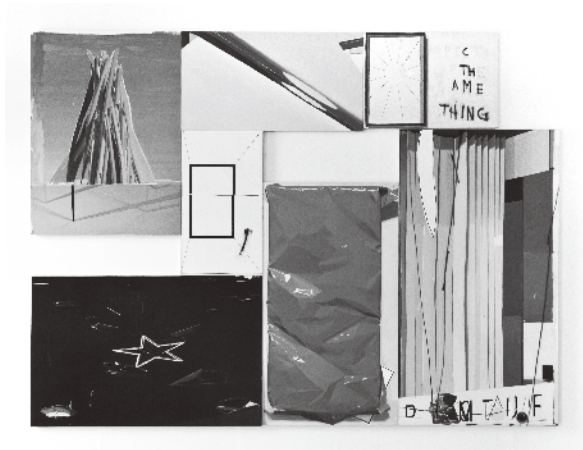
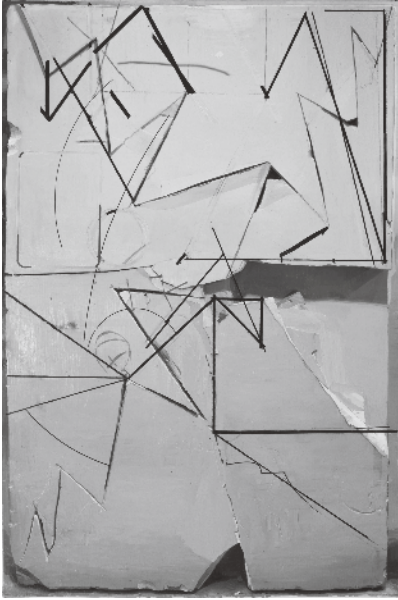


Figura 1 · *S/T, (línea de área)*, 2015. Óleo y esmalte sobre lienzo, 198x132 cm. Fuente: artista.

Figura 2 · *S/T*, 2012. Óleo y esmalte sobre madera (Políptico), 257x345,5 cm. Fuente: artista.

Según Arnheim la bidimensionalidad y la tridimensionalidad de la representación han sido una constante en la historia del arte pues:

Las composiciones pictóricas en que se pretende llenar un espacio tridimensional se sitúan en un punto medio entre dos concepciones espaciales extremas, con ambas de las cuales han de tener relación. Estas dos concepciones son las de constancia de cero por cien y constancia del cien por cien. En la constancia de cero por cien, la representación pictórica es una proyección total aplastada sobre un plano frontal; en la del cien por cien ocupa un escenario plenamente tridimensional. En la práctica ninguna representación ocupa una u otra de estas posiciones extremas. Lo que hay es una espacialidad intermedia, que según el estilo tiende a uno u otro extremo... (Arnheim, 1997: 148)

Extrapolando esta dualidad podemos advertir en la obra de nuestro protagonista "la constancia de cero por cien" en la geometría y "la del cien por cien" en el espacio figurativo que recrea. Pero este último nos plantea un nuevo conflicto; la profundidad existente es contrarrestada por la disposición y cualidades del objeto representado –posee una mayor dimensión en altura y anchura que en sentido ortogonal—, pues es paralelo o abatido al plano del cuadro. (Figura 1) Por tanto, las obras de Guerrero no son "cuadros ventana" sino superficies pictóricas que interrumpen la mirada. Para ello utiliza el recurso de *trompe l'oeil* haciendo coincidir "la propia representación figurativa y la propia realidad de la superficie del cuadro" (Canal Sur Televisión, Vídeo: 2016). En la mayoría de los casos existe un espacio comprendido entre el límite del cuadro y el límite del objeto que representa. De este modo hace más evidente la utilización del recurso del "engaño del ojo" que es la intención del artista.

Otra estrategia frecuente en la obra de Guerrero es el binomio realidad-ficción. La mimesis convive con otras apariencias diversas que intuimos o deducimos pero no identificamos:

Existe una ambigüedad intencionada entre realidad y ficción en mis trabajos, que responde a una necesidad de provocar un grado de desconcierto en el espectador. Me interesa mantener la posibilidad de distintas direcciones en la lectura de la obra, ya sea a nivel formal o argumental. (Torre, 2012: 572)

Detectamos leyes físicas, pero no reconocemos con exactitud lo que representan (Figura 2): en el panel superior izquierdo encontramos segmentos verticales que son iluminados y que arrojan sombras sobre una superficie y en el inferior derecho una cuña cuya cornisa arroja sombra sobre unas franjas verticales. Ambos elementos dialogan con objetos reales, explícitos, como un brillante papel arrugado.

Como vimos anteriormente, la "nueva dimensión" creada en la obra de

Rubén Guerrero se basa en la adecuación de la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. Pero también recurre el artista al tradicional concepto espacial del fondo y la figura, no obstante, negándolo. Desaparece esta disgregación en su obra con el fin de hacer confundir el motivo con el fondo (Figura 3 y Figura 4). En realidad, esta estrategia está apoyada en el discurso que el pintor Daniel Buren planteó en la década de los 60, cuando redujo la pintura a su “grado cero”.

Con todos estos dualismos conceptuales Guerrero construye su discurso, entendido como una reflexión sobre la pintura y su proceso. Así lo confirma el artista:

[Intento] reflexionar sobre la percepción, el consumo de la imagen y también de forma autorreferencial [sobre] la propia pintura. Cómo asimilamos una realidad fragmentada, virtual e inconexa. En nuestra civilización de la imagen, donde predomina lo prefabricado, lo diferido, lo reproducido, lo real se ha visto desplazado por la copia y la simulación. Mi pintura responde a esto alejándose de las nociones de realidad y reafirmando su condición de artificio, escenificando su propio espacio de representación. (Torre, 2012: 572)

A Guerrero no le interesa contar historias que estén supeditadas a un texto, incluso en los títulos de sus trabajos no explica nada, más bien orienta:

...no hay ningún argumento literario en mis trabajos, son bastante mudos. Siempre ha habido algo que no me ha convencido de la idea de cargar literariamente la obra y mucho menos que sea narrativa, no cuento nada. Aquello que cuento es lo que tú quieres creer que cuento, pero yo particularmente, no cuento nada... (Guerrero, entrevista, 2017)

Sin embargo sus trabajos, apoyados en el mundo real, aluden a través de objetos y formas a la figura humana. Casi siempre aparece algún elemento que alerta de su presencia (Figura 5) — en el centro la forma rectilínea de unas piernas, un arco de círculo girado que recuerda a una sonrisa y dos elementos circulares en la parte inferior derecha que representan unos ojos-. En otras ocasiones, la ausencia física humana es evocada a través de la proporción, de la escala: “no quiero que (las obras) sean miniaturas ampliadas, tienen como una cierta relación con el tamaño de la figura humana”. (Guerrero, entrevista, 2017)

Pese a su temprana madurez artística la obra de Rubén Guerrero posee unas constantes que definen su mundo: estructuras geométricas y volumétricas, sombras arrojadas, reflejos, brillos, perforaciones que abren nuevos espacios, ocultaciones y pliegues, entre otros. Así lo explica el pintor:

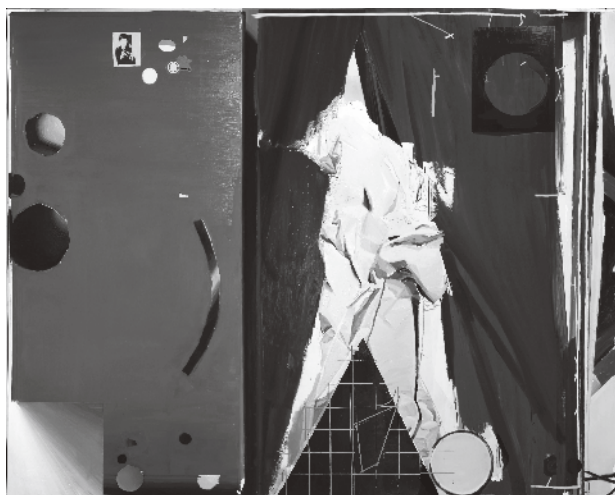


Figura 3 y 4 · S/T (*Ideé de peinture 1*). 2014 Óleo y esmalte sobre lienzo. 250x166 cm. Fuente: artista. S/T (*Ideé de peinture 2*). 2014 Óleo y esmalte sobre lienzo. 250x150 cm. Fuente: artista.

Figura 5 · S/T. 2014 Óleo y esmalte sobre lienzo. 200x250 cm. Fuente: artista.

Procuro encontrar un motivo sencillo que me permita sugerir ciertas cuestiones de la pintura. La idea de ese capote triangular (Figura 6), lo que más me interesaba, en primer lugar, es que hay un elemento detrás que no vemos, luego que separa dos espacios y luego que divide el círculo y lo pliega hacia dentro, parte del círculo desaparece, entiendes que hay como un pliegue. Era una referencia a Guilles Deleuze sobre su libro “El pliegue”, era esa historia relacionada con la pintura, de los elementos que son importantes en la obra y que no están... (Guerrero, entrevista, 2017)

Una vez expuesta la gramática que define la pintura de Guerrero veamos de qué modo aborda el proceso de creación donde mantiene un equilibrio entre lo que quiere hacer y el tiempo que eso requiere. No pretende realizar obras que se eternizan en el proceso.

2. El proceso de la pintura

Rubén Guerrero presta especial atención al proceso, reflexiona sobre la práctica de la pintura y sus posibilidades. El artista distingue dos formas de resolver una obra: una muy certera y otra caprichosa. La primera se basa en un ejercicio de rigor figurativo, se centra en un motivo y profundiza en él hasta el límite:

Te planteas el cuadro de una forma muy clara, tienes la imagen en la cabeza y la llevas a cabo. Tienes la sensación de que debe suceder algo más en el proceso para que se justifique todo aquello, te sientes tranquilo porque sabes cuando acabó el cuadro. (Arte Contemporáneo en España, Video: 2014)

La segunda forma de plantear el trabajo es caprichosa pues *a priori* no tiene muy claro el resultado que pretende conseguir:

...el cuadro empieza a mutar, el propio cuadro te va pidiendo soluciones, [...], sientes la sensación de que es infinito. Mueves partes del cuadro, empieza a rotar, una imagen empuja a la otra y suceden cosas fortuitas, afortunadas, [...], se ensaya en el mismo cuadro. Nunca tienes la sensación de calma, de fin. (Arte Contemporáneo en España, Video: 2014)

Estas dos maneras no siempre caminan separadas, de hecho, en un gran número de obras conviven simultáneamente. Se trata de buscar un equilibrio entre el rigor y el capricho. Dicho proceso es muy intuitivo pues genera numerosas modificaciones, superposiciones de capas de pintura donde a veces puede quedar constancia de las anteriores:

Siempre dejo un testigo mínimo, no eliminar del todo lo que hice, ese testigo temporal me interesa mantenerlo, pero con cierta medida (el ordenador interviene en esa fase

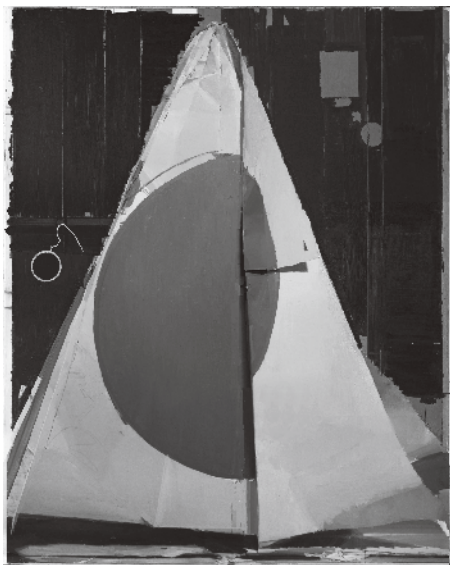


Figura 6 · S/T, (La mitad de lo que ves), 2016. Óleo sobre lienzo, 250x200 cm.

Fuente: artista

para descongestionar la carga a la que somete la obra). *No quiero que quede todo el testigo de que no fui tan certero, sino intento eliminar parte de esos errores pero no todos, [...] pretendo que sea una resolución feliz, con cierta claridad.* (Guerrero, entrevista, 2017).

En cualquier caso, las ideas llegan al cuadro muy depuradas -crea una especie de archivo en el ordenador, imágenes que hace con el móvil, la cámara de fotos e internet, las cuáles revisa constantemente y va eliminando aquellas que no le interesa-. Desde la maqueta escultórica inicial que se fabrica, pasando posteriormente por fases digitales donde la imagen es tratada y analizada hasta que es llevada al lienzo. Por otra parte, este no está delimitado en sus inicios, es decir, Guerrero trabaja sobre un soporte de grandes dimensiones que cuando está muy avanzado decide qué formato debe tener, recortando por alguno de sus lados.

A modo de resumen, decir que la actitud de Rubén Guerrero ante la pintura tiene un componente ético, cada decisión está muy meditada. Recordemos para finalizar sus propias palabras:

...mi intención no es complicarme la vida a la hora de plantear una obra, entre otras cosas porque luego queda pedante, si te pasas de rizos y pliegues se nota que te quieres lucir y eso es vanidoso. Entonces, hay que medir y equilibrar, no es necesario demostrar que tú sabes hacer eso... (Guerrero, entrevista, 2017).

Conclusiones

Rubén Guerrero se sitúa firmemente en una zona limítrofe de la pintura. Como hemos visto se mueve entre las habituales dualidades opuestas. Pero yendo más allá de estos binomios, la obra de nuestro protagonista ofrece una jerarquía de diferentes grados de representación de la imagen, en la cual explora sus múltiples lecturas: desde la mimesis más rigurosa a la abstracción más gestual y radical, pasando por estadios intermedios de ficción y abstracción geométrica.

Para concluir, Guerrero plantea diálogos conflictivos y equilibrados entre los elementos representados y la negación de la ilusión de profundidad. En definitiva, habla del espacio de la pintura desde el espacio físico del cuadro.

Referencias

Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.

Arte Contemporáneo en España. A10tv.

(2014). Rubén Guerrero. Nivel cero.

[Vídeo online]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=cgb_aJn039k [28 de diciembre 2016]

Canal Sur Televisión. (2016). Rubén Guerrero, estrategias para explorar el espacio.

[Vídeo online]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=vaaELHI_h1Y [26 de diciembre 2016]

Torre, F. de la. (2012) "Figuración postconceptual. Pintura española: de la nueva figuración madrileña a la neometafísica (1970-2010)". Tesis: Arte, producción e investigación. Director: David Pérez. Universidad Politécnica de Valencia.

Naturalezas vivas: un acercamiento a la idea de paisaje a través de la pintura de Carmelo Ortiz de Elgea

*Living natures: an approach to the idea
of landscape through the painting of Carmelo
Ortiz de Elgea*

GENOVEVA LINAZA VIVANCO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, pintora. Licenciada en Pintura, licenciada en Escultura. Doctora en Bellas Artes, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. UPV — Campus de Bizkaia, Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, Espanha. E-mail: veva.linaza@gmail.com

Resumen: *Naturalezas vivas*, título que acompaña a una de las exposiciones realizadas por Carmelo Ortiz de Elgea en 2015, nos sitúa ante una proposición activa del hacer paisaje. Se trata de un acercamiento afectivo a las entrañas de la tierra, a las tensiones y empujes generados por las fuerzas internas de la naturaleza. El pintor aborda el término paisaje desde la idea de materia tratando de superar el concepto sublime que lo envuelve en la grandiosidad natural, propiciando así la aproximación al terreno empático de la sinestesia.

Palabras clave: pintura / paisaje / naturaleza / empatía / sinestesia / materia.

Abstract: *Living natures* is the title of an exhibition made by Carmelo Ortiz de Elgea in 2015 that places us facing an active proposition of making landscape. It is about an affective approach to land's essence, to tensions and impulses generated by the internal forces of nature. Painter deals with the term of landscape using the idea of substance and trying to overcome the idea of sublime that covers it with the magnificence of nature, promoting the closeness of the emphatic domain of synesthesia.

Keywords: painting / landscape / nature / empathy / synesthesia / substance.

1. Introducción

Intentar establecer una definición de paisaje nos sitúa ineludiblemente ante la paradoja que supone asumir como ajeno lo que en realidad es parte de nuestra génesis orgánica. Es admitir lo extraño como parte de lo propio, aceptando nuestra condena de carácter físico y su entrecruzamiento con la también fisicidad del entorno que nos rodea.

Pese a todo aquel entramado que se construyó en los confines de la historia paisajística para observar el mundo desde una ventana o encerrar el espacio salvaje de la naturaleza en un jardín, fue imposible que este marco, clasificador de las miradas civilizadas, no tuviera fisuras. Supuso un desliz menospreciar el efecto que tuvo el teñir la mirada nostálgica de lo que estaba afuera, con los velos de la afectividad. La bondad de una naturaleza anunciada por J.J Rousseau asentó por vez primera las bases para estrechar los lazos entre ella y nuestra alma. La calificación de “romántico” en la descripción de un lago alpino fue el comienzo de una nueva actitud que entendía el mundo bajo los lazos sensibles de la naturaleza. Una capacidad de percepción y apreciación de los elementos naturales que dejaba abierto el camino del desplazamiento hacia el paisaje. (Saule Sorbé, 2002:22-4)

La noción de exploración y aventura que desencadena el desplazamiento hacia el paisaje permite poner en marcha el mecanismo experiencial que se concreta en la acción de contemplar y recorrer la naturaleza, proyectando sentimientos y vitalidad en las fuerzas y movimientos que la conforman. Estamos ante un término cuya idiosincrasia se fundamenta en el movimiento cíclico y constante que caracteriza al todo orgánico. Esta idea de paisaje se construye en base al entendimiento del mismo como materia, desde la propia tensión que se genera en lo más profundo de su configuración y que propicia un entramado tupido donde quedan anudados la emoción y una suerte de organicidad vital.

Abordar el término paisaje desde su materia permite aflorar la sinestesia como modo perceptivo, convirtiéndose dicha materia en elemento clave mediante el cual activar nuestra sensibilidad afectiva. Posibilita, como proponía J.F. Lyotard, clasificar el paisaje según su “mordisqueabilidad” poniendo a prueba la dentadura del aventurero. (Lyotard, 1998: 188)

2. Naturalezas vivas

Ante la pintura de Carmelo Ortiz de Elgea (Vitoria-Gasteiz, Álava, 1944), somos testigos de un desafío constante en donde el color, la abstracción y las figuras nos arrastran hasta introducirnos en un universo particular que se articula y rige por las leyes del saber hacer paisaje.

"*Naturalezas vivas*" da título a una exposición de Elgea que en 2015 tiene lugar en las Salas Araba y Luis de Ajuria en Vitoria-Gasteiz (Álava). El conjunto de obras expuestas son pintadas in-situ durante un período en el que el artista recorre diversos parajes como California, Guatemala, Canarias o el País Vasco, entre otros. Obras que posteriormente acaba en el taller y que, según sus palabras, son el germen de su trabajo y lo que conforma los cimientos de sus otras creaciones. "*Naturalezas vivas*" muestra paisajes que quedan atrapados bajo las pulsiones que genera el contacto directo con el lugar.

La expresión *naturalezas vivas* nos inspira una serie de reflexiones pertinentes por donde acercarnos a una proposición activa en el hacer paisaje. Dicha expresión resalta la importancia que se otorga a la palabra "viva". Viva en cuanto es capaz de devenir dinámica al organizarse en base a una mirada horizontal, que supera el marco o *veduta* que se origina en el interior del cuadro. Viva porque se sabe capaz de trascender la mera simplificación formalista que hace del objeto algo inanimado sin importancia. Nos situamos así ante la idea del "*paisaje — bodegón*", que subraya la presencia física del pintor y nos habla de los vínculos con el lugar que recorre y los objetos que habita. (Solana, 2014).

En este punto es inevitable no encontrarnos con los ecos de Cézanne y con todo ese tejido de sensaciones que intentan explicar algo que no corresponde a la palabra sino a la propia dimensión del acto creativo. Nos sitúa frente al lugar ante el cual se genera el impulso que a falta de palabras se transforma en materia.

Naturalezas vivas por contraposición a las muertas, acentúa aquello que se mueve, que se escurre y abre paso entre las fisuras descuidadas de nuestro entramado perceptivo. Están vivas porque de algún modo mágico y al mismo tiempo lógico, forman parte de la propia existencia del pintor en una suerte de encuentro entre dos sustancias lejanas, la tierra y la carne, que paradójicamente llegan a formar una.

Este encuentro es el mismo que se da cita en el taller de Cézanne cuando éste dispone cuidadosamente sus objetos para configurar sus bodegones. Objetos en principio inanimados (chaquetas, jarrones o manzanas), pero que cobran vida gracias a su asombrosa capacidad de penetrar en el universo de la naturaleza muerta. Elementos que, con la obstinación de su mirada, logra transformar en bellos paisajes de manteles nevados con rubios panecillos. (Merleau-Ponty, 2012:44)

No parece poética casual el hecho de titular de este modo la muestra. Quizás estemos ante ese cálculo preciso de intenciones que expone como posible la extensión corporal del verbo en las entrañas de la tierra. Se trata de una quimera que se asienta en la encrucijada que concierne a los límites de la materia, a su anamnesis o a lo que queda al otro lado del recuerdo cósmico. (Lyotard, 1988:139-47)

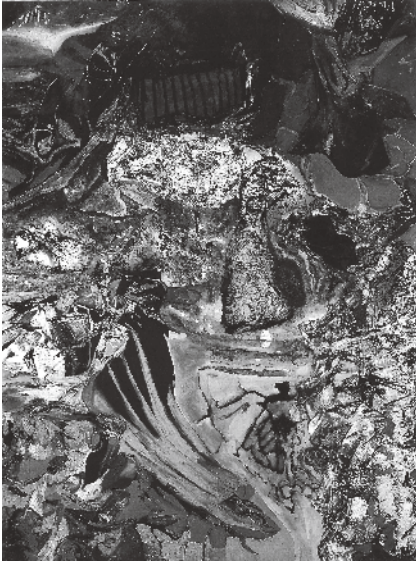


Figura 1 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Paisaje Asturiano*, 2003. Óleo sobre lienzo. 250x180 cm. Colección del artista.

Figura 2 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Sin título*, 2008. Óleo sobre lienzo. 200x180 cm. Fuente: <http://carmeloortizdeelgea.com/obra-de-carmelo-ortiz-de-elgea/nggallery/page/1>

Figura 3 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Sin título*, 2007. Óleo sobre lienzo. 250x200 cm.

Pero, ¿cómo es posible llegar a esa esencia del paisaje? ¿Cómo alcanzar esa habilidad maravillosa para penetrar en el universo del objeto? Cézanne quedó prendado del episodio de la novela *La piel de Zapa* de Balzac. De su obsesión trascendió la naturaleza muerta. Se dio cuenta de la necesidad de entender el objeto para hacerlo desaparecer y que en su lugar surgiera aquel paisaje nevado o la Sainte — Victoire.

Para Elgea todo empieza en el mundo de las sugerencias. Comienza el cuadro a partir de manchas, borrando y ensuciando el lienzo. Su estrategia inicial genera núcleos, ejes desde donde empezar a construir, a poner y a quitar rascando. La ardua tarea del pintor. Con maletín de médico y todo lo necesario en el maletero de su coche, afirma acercarse al paisaje sin saber muy bien lo que va a encontrar. Junto al maletín, siempre hay lienzos no muy grandes para que entren en el coche y poder pintar frente al motivo. También una cámara de fotos por si resulta encontrar alguna veta en la roca que requiere atención posterior en el taller; alguna de esas piedras nervudas, de esas que son capaces de desenmascarar mundos ocultos de por si tupidos e inaccesibles. Elgea trasciende la piedra, penetra y comprende desde el interior.

A Elgea le interesan los paisajes de carácter informe, maltratados y disueltos en la gravilla de la piedra demasiado pisoteada. Se aprovecha de los caminos que, agredidos por las condiciones climatológicas, dejan entrever de algún modo las huellas del paso del tiempo. Quizás así sea más fácil colarse por las fisuras y grietas del cuerpo de la tierra y poner en marcha el mecanismo empático de la sinestesia.

3. La escisión del camino: la bifurcación

Ortiz de Elgea es uno de esos pintores que arrastra los pies al andar. Con esto quiero decir que va dejando un surco por el camino que transita, llevándose a su paso parte de la tierra, hierbas y demás elementos que se sedimentan en los senderos. Si algo caracteriza a la pintura de Elgea es la continuidad pictórica que ha ido dando coherencia a su discurso. Su recorrido pictórico retoma y renueva sus obsesiones de pintor, rompiendo la barrera cronológica que separa sus diferentes etapas. A pesar de distanciarse en décadas, dos pinturas pertenecientes a diferentes épocas tienen mucho en común al compartir el poso de los lugares que recorren. Si bien sitúa a cada una en un estrato diferente, todas forman parte de la misma turba que configura el terreno.

Cuando Sorger, el científico protagonista del libro *Lento regreso* de Peter Handke, parte hacia su lugar de origen en un largo viaje que le lleva por diferentes paisajes, deja claro el desajuste que se genera entre

imaginación y entendimiento evidenciando la limitación lingüística a la que estamos condenados. Por más que intenta expresar sus pequeños y diarios descubrimientos sobre el terreno, deja claro ese desajuste entre dos reinos y dos tiempos distintos: el humano y el geológico.

(...) las fórmulas lingüísticas de su propio idioma, por muy convencido que estuviera de ellas, se le aparecían siempre como una alegre estafa; los ritos con los que aprehendía el paisaje, sus convenciones de descripción y nomenclatura, su representación del tiempo y de los espacios se le antojaban como algo cuestionable: el hecho de que en una lengua que se había formado a partir de la historia de la humanidad hubiera que pensar la historia, incomparablemente distinta, de los movimientos y de las formaciones del globo terráqueo le provocaba una sensación repentina de vértigo, y a menudo le resultaba literalmente imposible aprehender mentalmente el tiempo junto con los lugares que tenía que investigar. (Handke, 1985:18)

Es interesante observar los paisajes de Elgea desde la encrucijada que se produce en la bifurcación del camino que nos separa y distingue como entes independientes (ser humano/naturaleza), y ser testigos del empeño del artista por hacerlos confluir nuevamente. Esta escisión queda a la vista en muchas de sus pinturas, las cuales son atravesadas por fantasmagóricas figuras que parecen eternos testigos de su desarrollo pictórico. Pudieran ser personajes que al igual que en el relato de Peter Handke, se echan a andar por los paisajes, o mejor, por un todo entramado y profundo que parece atraerles de manera irreversible hacia el interior de la pintura. Se tratan de figuras, que bien pudieran evocar la presencia del propio artista, las cuales adoptan extrañas posturas y dirigen sus miradas ensimismadas hacia puntos de vista inalcanzables para el espectador (Viar, 2016: 22). Son figuras que se dejan llevar por los ritmos de un trazo enérgico y decidido. Hay momentos en el camino de estos personajes que sin embargo desaparecen entre las amplias masas de color, entre los planos que conforman superficies evocadoras de grandes dimensiones naturales. Cuando de nuevo emergen, estas figuras ya no son las mismas al estar cubiertas por la poderosa veladura de la configuración paisajística.

La figura aparece y desaparece dejándose atrapar por el ritmo del camino, mostrándose empática y proyectando imaginativamente la propia conciencia en las tensiones y fuerzas subyacentes en la naturaleza. Podemos decir que son ellas mismas parte de la actitud activa en el hacer paisaje.

En el proceso de creación se aprecia un juego de contrastes o pugnas entre elementos en donde se exalta y se pone de manifiesto la gran energía y sentimientos extremos que pueden llegar a originarse en un enfrentamiento con la naturaleza. La tensión formada en el lienzo desde la primera pincelada,



Figura 4 - Carmelo Ortiz de Elgea, *Un día en el campo*, 1993-1994. Óleo sobre lienzo. 200x210 cm. Colección particular, Vitoria-Gasteiz



Figura 5 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Caminantes*. Óleo sobre lienzo. 200x200 cm. 2000. Colección del artista, Vitoria Gasteiz

Figura 6 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Cabañas de pastor en California*. Óleo sobre lienzo. 200x200 cm. 2012. Fuente: <http://carmeloortizdeelgea.com/obra-de-carmelo-ortiz-de-elgea/nggallery/page/2>

desde donde se originan los empujes, tiene como objetivo final alcanzar el equilibrio entre todas las fuerzas o elementos opuestos.

4. Reflexiones finales

El hacer paisaje de Elgea nos traslada al extrañamiento de lo cotidiano, al otro lado desde donde construir la metáfora de la imaginación material. Recuperando ciertos rasgos característicos de la figura del pintor romántico, como pueden ser lo pintoresco o el sentimiento de lo sublime, se puede reflexionar sobre el recuerdo que conforman los espacios, sobre su evocación inscrita más allá de lo visible o entendible a simple vista en un determinado lugar. Acciones como el propio ensimismamiento hacen que el pintor se sienta capaz de intuir ciertos indicios de conocimiento en el desajuste del entendimiento que este provoca.

Ante tales incertidumbres es necesaria una reflexión sobre lo incierto y oculto en el fenómeno de la naturaleza y en el modo en que podemos llegar a percibirla. La interrogación del sentimiento de lo sublime tal y como se plantea en los albores de la posmodernidad puede ayudar a liberarnos de la urgencia que provoca la gravedad de una naturaleza abisal y establecer el camino inverso, que nos permita rastrear la huellas substanciales de lo observable. (Lyotard, 1988:139-47)

El hacer paisaje de Elgea nos sitúa ante una visión y acción de carácter topográfico. En sus pinturas, la pérdida de la línea del horizonte le ayuda a establecer unos vínculos con el suelo y con todo aquello que se desploma huyendo de la verticalidad. En su desplazamiento hacia el paisaje, podemos intuir un cierto aire de cazador que atrapa a su presa. Frente al motivo marca la tela para posteriormente llevarla a su terreno y terminarla en el taller. No obstante, cabría preguntarse si no se trata de un doble juego; aquel del cazador cazado. Elgea siempre vuelve, presa él mismo de su destino, como aquel que nunca acaba de terminar la faena envuelto en un bucle sin fin. El pintor engullido por el paisaje.

Referencias

- Handke, Peter (1985). *Lento regreso*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 84-206-3152-3
- Lyotard, Jean François (1998). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Ed. Manantial SRL. ISBN: 987-500-018-3
- Merleau-Ponty, Maurice (2015). *La duda de Cézanne*. Madrid: Ed. Casimiro libros. Artículo original publicado en la revista *Fontaine*, vol. 8, num.47, diciembre de 1945. ISBN: 978-84-15715-00-9
- Saule Sorbé, Hélène (2002). *Pyrénées: Voyage par les images*. Bourdeaux: Editions de Faucompret.
- Solana, Guillermo (2014). *Cézanne. Site/non-site*. Cat Exp. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. Del 4 de febrero al 18 de mayo de 2014. ISBN: 978-84-15113-49-2
- Viar, Javier (2016). *Carmelo Ortiz de Elgea. Retrospectiva (1963-2016)*. Cat. Exp. Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao. Del 18 de octubre de 2016 al 16 de enero de 2017. ISBN: 978-84-96763-69-2

El proceso creativo de Sol Abadi en la obra Nómades

Creative process of Sol Abadi in her work Nómades

LILA T. NEMIROVSKY* & REGINA LARA SILVEIRA MELLO**

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Argentina, artista visual. Especialista em Design de Vidro na Escola Vetroricerca (EV), Bolzano, Italia. Bacharel em Historia da Arte na Universidad Autónoma de Madrid (FF-UAM), Espanha.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930 São Paulo SP CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: lilanemirovsky@gmail.com

**Brasil, artista visual. Doutorado em Psicologia como Profissão e Ciência, Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCAMP). Mestrado em Arte, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bacharelado em Design, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 930 São Paulo SP CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: regina.mello@mackenzie.br

Resumen: El artículo presenta algunas reflexiones a partir del análisis de la obra y el proceso creativo de la artista argentina, naturalizada brasilera, Sol Abadi quien ha realizado exposiciones en Argentina, Uruguay y Brasil y ha sido ganadora del 2º Salón Nacional del Vidrio de Argentina. Presentamos aquí una reflexión sobre su proceso creativo en la obra “Nómades”, tomando como referencia a Mihaly Csikszentmihalyi y su concepto de fluidez, a la vez que identificamos motivaciones centradas en la creación y junto con una temática vinculada a la migración.

Palabras clave: Proceso creativo / fluir / obras modulares / vidrio / sustentabilidad.

Abstract: *The article presents some reflections from the analysis of the work and the creative process of the Argentine artist, naturalized Brazilian, Sol Abadi who has made exhibitions in Argentina, Uruguay and Brazil and has been the winner of the 2nd National Glass Show of Argentina. We present here a reflection on her creative process in the work Nomads, taking Mihaly Csikszentmihalyi and his concept of flow as a reference, while identifying motivations centered on creation with a theme linked to migration.*

Keywords: *Creative process / flow / modules / glass / sustainability.*

Introducción

El tema propuesto en el siguiente trabajo se basa en el trabajo de la artista argentina, naturalizada brasilera, Sol Abadi, quien trabaja fundamentalmente con vidrio, que dialogan por diversos otros elementos. Sol Abadi se ha dedicado al arte en vidrio desde los años 90' primero en su Buenos Aires natal donde ha sido ganadora del 2º Salón Nacional del Vidrio de Argentina, entre otros premios y posteriormente en la ciudad de San Pablo, Brasil, donde reside actualmente.

Presentamos aquí una reflexión sobre su proceso creativo en la obra "Nómades", observando el fluir de sus ideas, identificando motivaciones centradas en la creación y la organización del espacio junto con una temática vinculada a la migración.

Se trata de una obra compuesta de pequeños módulos que no exceden los 30cm, realizados en cemento y vidrio que, intercambiables y dinámicos se arman de diferentes maneras y se acomodan a diversos lugares.

Lo cual resulta ciertamente paradójico debido a la materialidad con la que se asume esta flexibilidad: cemento opaco, pesado y denso en conjunto con el vidrio frágil y luminoso, amalgamado en un vínculo de metamorfosis espacial, y diáfana.

A través de la obra de Sol, nos es posible vislumbrar el concepto de flow de Mihaly Csikszentmihalyi, que aparece a lo largo del proceso creativo de la artista, quien mediante la entrevista a las autoras, les ha brindado de valiosa información.

1. Una artista albañil

Sol Abadi no siempre estuvo ligada al vidrio, éste fue un encuentro que se dio durante su adultez; una vez establecida en la ciudad de San Pablo, Brasil. Porque Sol Abadi emigró y fue esa migración la que luego marcaría el paso de su trayectoria, el fluir de su creatividad y la huella de sus hazañas, reconociendo que sus piezas son una suerte de marcas alojadas en la memoria creativa de esta artista nómade, quien a pesar de utilizar un material conceptualmente frágil y rígido como el vidrio, lo convierte en todo un símbolo de contención emocional, una especie de abrigo constante, una casa rodante.

Sol, nació en 1958 y a sus 17 años emigra de su Buenos Aires natal hacia la megalópolis de San Pablo, Brasil donde la curiosidad la impulsó hacia la facultad de periodismo. Posteriormente trabajaría en publicidad y cine documental antes de adentrarse en el terreno vítreo.

A lo largo de la entrevista concedida a las autoras, Sol Abadi nos comenta que:

Tenía ganas de buscar un lugar personal, que no tuviera nada que ver con la venta de nada, donde pudiera desarrollar mi cabeza y que el material me ayudara a desarrollarla. Y en ese sentido, el vidrio es perfecto porque si caminas dos cuadras alrededor de tu

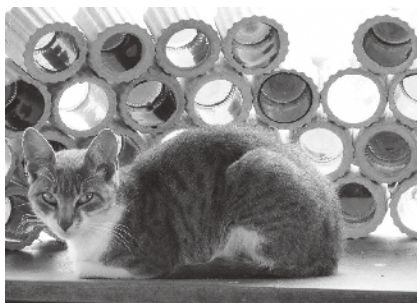
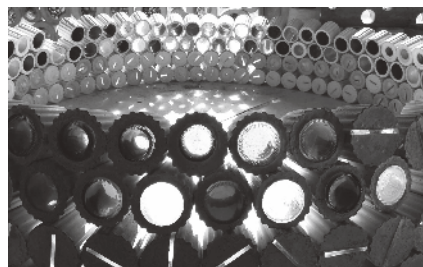
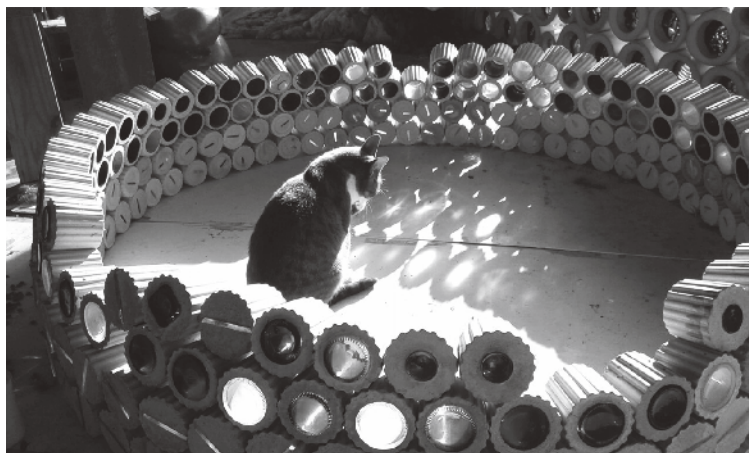


Figura 1 · Sol Abadi, *Nómades*, 2015. Vidrio de botella cortada enmarcada en material cemento. Colección particular, Montevideo, Uruguay. Fuente: propia

Figura 2 · Sol Abadi, detalle de *Nómades*, 2015. Vidrio de botella cortada enmarcada en material cemento. Colección particular, San Pablo, Brasil. Fuente: Sol Abadi

Figura 3 · Sol Abadi, detalle de *Nómades*, 2015. Vidrio de botella cortada enmarcada en material cemento. Colección particular, Montevideo, Uruguay. Fuente: Sol Abadi

atelier vas encontrar vidrios rotos, botellas, muchas cosas de vidrio. Cosas para volver al taller y experimentar. Me gusta la huella que dejas a través del vidrio (entrevista a las autoras, 2016).

De esta forma, observamos que las obras de Sol no sólo son lúdicas sino que también cuentan con un fuerte concepto de sustentabilidad y regeneración de aquello que va a la basura. En la calle, ella rescata aquello fútil y olvidado para reasignarle un lugar en el campo del arte. La basura se reinventa y renace en las obras Nómades de Sol.

Sol, encuentra cosas para jugar. Y tal como nos transmite Csikszentmihalyi en sus ideas sobre el *flow*; el momento en el que se comienza a crear es el momento de éxtasis en el que se ingresa en una realidad paralela. Y es en esa realidad paralela en la que ingresa Sol Abadi: ella pasea, salta, se divierte, juega y experimenta. Ella arranca su éxtasis jugando.

Según Csikszentmihalyi (2012), La información en aquel momento es tanta que el cerebro no puede procesarla y se tiene la sensación de que el cuerpo desaparece, que la existencia se suspende. Es una especie de *flow* espontáneo, en la que la experiencia de *flow* que se da en aquel sentimiento de pseudo espontaneidad que logras cuando entras en el estado de éxtasis.

Resulta paradójico observar que aquella fascinación inicial por ver la realidad a través de un vidrio –como la lente de las cámaras de filmación– atravesaría más tarde una metamorfosis hacia la visualización mediante la lente en vidrio, ahora construida por la propia artista. Una lente-refugio, porque aquel cristal modelado y trabajado pasaría ésta vez a formar parte de una serie de módulos-ladrillo que construirían espacios, como una casa, su lugar de contención. Diáfano y móvil, pierde aquella materialidad inicial y nos retrotrae a la pregunta que Csikszentmihalyi se hacía: ¿Cómo se construye y dónde empieza la felicidad? ¿Está relacionada con la materialidad? La respuesta es no. Está relacionada a aquella fascinación, impulsora del hacer creativo (2012).

A Sol se le iluminan los ojos cuando nos cuenta que le gustan las cosas transparentes, le maravilla la posibilidad de que de un lado, el objeto sea cristalino y que del lado de atrás se pueda avanzar sobre un sólido y nos comenta:

Me parece fascinante que puedas trabajar con el relieve de un lado del vidrio y que del otro lado se transforme en una especie de pantalla. Es como una lente. Es como colocarle una lente a la vida, porque todo lo magnifica, todo lo amplifica (entrevista a las autoras, 2016).

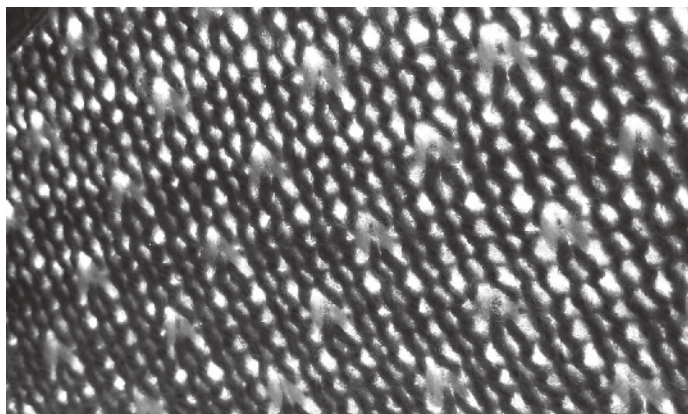


Figura 4 · Sol Abadi, detalle de su sweater de lana personal que le ha servido de inspiración para su obra *Nómades*, 2015.

Colección particular, San Pablo, Brasil. Fuente: Sol Abadi

Figura 5 · Sol Abadi, ejercicios escultóricos 2014. Vidrio reciclado de botellas fundidas, enmarcada en material cemento. Colección particular, Montevideo, Uruguay. Fuente: Sol Abadi

Finalmente sus inicios detrás de la cámara de cine, se transforman en la lente que magnificaba el juego de su vida.

Cuando te gusta ese juego del vidrio, de la transparencia, los relieves y las texturas formadas con el fuego, descubris que no hay otro material que te de ese juego, para mí este juego me lo da el vidrio, no hay otro material (entrevista a las autoras, 2016).

Sol Abadi regresa a Buenos Aires en 1991 y allí comienza a tomar cursos de escultura con el reconocido artista plástico argentino J. C. Distéfano, quien recibe al año siguiente el Premio Konex de Brillante como la personalidad más relevante de las Artes Visuales en la última década en Argentina. Distéfano trata a sus esculturas en tres etapas: modela primero en barro, obtiene el molde en yeso y luego lo pasa a polyester pintándolo con esmalte epóxi.

Estos pasos son enseñados a Sol, quien los incorporará a lo largo de su trabajo artístico. Ella también modelará el barro con sus manos, formará su contra molde en algún material refractario como el yeso o el cuarzo y luego de limpiarlo y vaciarlo de barro, lo llenará de vidrio para así llevarlo a temperaturas arriba de los 900 grados centígrados. Muchas veces también tomará elementos de la propia naturaleza tales como hojas, relieves en madera, trazos en arena, entre otros y les sacará un molde preciso que luego será relleno de vidrio para su posterior horneada.

A medida que pasa el tiempo, Sol se encuentra con ciertos rituales que ella misma sin darse cuenta ha hecho perdurar; lava con detalle cada botella de vidrio que lleva a su atelier y el proceso de limpiarlas se vuelve una gran ceremonia. Nos cuenta que al lavar las botellas y secarlas es como si las rescataras de algo devastado, pasándolas por un baño, dejándonos en claro que nada se inicia en el taller sin que estas botellas no estén lavadas con anterioridad.

Como si fuera una suerte de resurgimiento, de volver a empezar, limpiando la lente de la vida, de su juego. Del mismo modo que Sol recomienza con cada migración entre Argentina y Brasil, porque en el 2003 vuelve a vivir a la cosmopolita San Pablo, donde reside actualmente. Así es como Sol, vive su vida personal sobre sus obras, ellas son su vida y como tal, las siente como una extensión de su cuerpo, su piel, su contención.

Es por ello que Sol construye sus obras-casa "Nómades", que fueron expuestas en la Fundación Unión de Montevideo, Uruguay en el 2013. Son obras de arte ambulantes, porque puede reinventarse y trasladarse — tal como ella misma hizo con su propia vida personal- La apariencia pesada y fuerte da obra contradice su carácter diáfano; acompañando esta misma contraposición en la utilización del material vítreo: visiblemente frágil y sin embargo capaz de albergar todo un refugio.

Lo curioso es que Sol afirma que su proceso de creación es ahora azaroso. Ella nos cuenta que los materiales utilizados son aquellas botellas encontradas casualmente en la vereda de su barrio; reciclando de esta manera el vidrio encontrado y otorgándole a su obra el carácter sustentable que la caracteriza.

E incluso el lenguaje plástico que ha construido en *Nómades* está fundado en el acaso de su pullover, que podemos ver a continuación.

Así ve Sol la trama de su sweater cuando esconde su cabeza entre sus ropas (ella se acurruca dentro de éstas durante la entrevista a las autoras). Buscando refugio encuentra el inicio del entramado que la llevará a recorrer su proceso creativo, en el que ahora ya han dejado de haber bocetos y rígida planificación, para que el protagonista sean los conceptos incorporados en el quehacer cotidiano. Ella recorre una larga travesía hasta dar con el juego modular que actualmente la caracteriza. Son obras compuestas de otras obras, que siguen cierto patrón de construcción y armado como si se tratara de un engranaje de “Lego” (juego infantil) que se articula para dar lugar a lo que Sol llama *Nómades*: su refugio móvil, versátil, desmontable y diáfano.

Sol realmente encuentra azaroso su proceso de creación y nos cuenta a continuación lo siguiente:

Yo participaba de una galería de arte en Uruguay donde una vez la dueña me ofreció llevarme unos potecitos; y a raíz de este material nuevo yo empecé a crear nuevas obras. No hay nada más lindo que el proceso de cortar una botella y que se derrita en el molde de forma feliz. Encuentra su grosura exacta y lee el relieve del carácter que sea. Tienes un modo de dibujar con el vidrio y el relieve abajo que no te lo da ningún otro material. El propio vidrio se pone los oscuros, los claros, los medios tonos y las sombras, es un modo de dibujar (entrevista a las autoras, 2016).

El dibujo, su boceto, es la obra en escultura tridimensional, realidad sustentable reaprovechada cuya forma se da en su mente y se dibuja en el espacio. Ella afirma que nunca piensa como una escultora sino que lo hace como un albañil, un buen obrero de la construcción. Se concentra e investiga maneras para construir aquel refugio contenedor e imagina paulatinamente su obra en pie ya resuelta. Sol va experimentando, va creando y sobre todo, va divirtiéndose en el transcurso del hacer, va sintiendo el éxtasis de su juego a medida que progresa (Csikszentmihalyi, 2012).

Durante nuestra conversación, Sol destaca que si bien es importante la verticalidad de su obra, lo fundamental es en realidad que su obra alcance la esencia contenedora que ella persigue.

Durante años empecé a entender que lo que yo quería era que el vidrio estuviera en pie, pero especialmente que me sirviera para construir ese contenedor. Me fui dando cuenta entonces que ya no me interesaba que estuviera en pie, sino que fuera un ladrillo para construir mi contenedor, los pedazos de la obra fueron como los primeros ladrillos para construir mi nido (entrevista a las autoras, 2016).

Este refugio formal integra también parte de su propia tautología. El refugio se compone de vidrios albergados en cemento. Por un lado es importante proteger al vidrio para que no se rompa y consecuencia de ello es el marco de material cimenticio que la artista le brinda. Otorgándole de esta manera, fortaleza y el carácter de ladrillo articulador del módulo en donde Sol, siguiendo las premisas de Csikszentmihalyi alcanza su serenidad y el sentido del tiempo desaparece.

Conclusión

Sol Abadi es una artista de lentes, ha utilizado éstos al comienzo de su carrera profesional en el ámbito cinematográfico y paulatinamente los ha ido convirtiendo en cristales que, trabajados artesanalmente, magnifican la realidad al mismo tiempo que la reducen a un infinito conjunto de colores reflejados en y alrededor de su obra *Nómades*, que simboliza en cierta forma el enorme recorrido de su vida profesional como artista plástica. Sol ya no boceta, lo ha hecho durante mucho tiempo hasta conseguir incorporar los conceptos a su obra, lo cual la habilita ahora a entretenerse más libremente y atravesar la experiencia artística en el más íntimo ámbito de su juego.

Es así como da comienzo al éxtasis que la artista nos relata como el fluir de una aventura que genera una revolución de felicidad en su organismo, de forma que el proceso creativo de Sol Abadi demuestra los conceptos desenvueltos por Mihaly Csikszentmihalyi.

Referencias

Csikszentmihalyi, Mihaly (2012) "Aprender

a fluir." Editorial Kairós. ISBN-1-: 84-7245-412-6.

O feminino entre a imagem e o texto na obra de Alice Geirinhas

The feminine between the image and the text in the work of Alice Geirinhas

HALISSON JÚNIOR DA SILVA*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Visuais, Centro Universitário de Maringá (Uni-Cesumar). Mestrado em Comunicação, Universidade Estadual de Londrina (UEL) Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA).

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra; Colégio das Artes; Doutoramento em Arte Contemporânea Colégio das Artes, Apartado 3066, 3001 — 401 Coimbra, Portugal. E-mail: halissonjuniorasilva@gmail.com

Resumo: O artigo discorre sobre o trabalho da artista Alice Geirinhas a partir de três pontos interrelacionados: texto escrito e imagem desenhada; a abordagem do feminino por meio destes elementos em diferentes momentos de seu trabalho; e a pesquisa em arte autobiográfica desenvolvida em sua tese de doutoramento. O que se percebe é uma convergência de fatores distintos que encontra em seu livro de artista Visual Manifesto (2016) expressão singular da relação entre a imagem e o texto.

Palavras-chave: desenho / texto / feminino.

Abstract: *This paper discusses the work of the artist Alice Geirinhas from three interrelated points: written text and drawn image; the approach of the feminine through these elements at different moments of her work; and the autobiographical art research developed in her PhD thesis. What is perceived is a convergence of distinct factors that find in her artist's book Visual Manifesto (2016) a singular expression of the relation between image and text.*

Keywords: *drawing / text / feminine.*

Introdução

Alice Geirinhas, nascida em Évora, se licenciou em Artes Plásticas-Escultura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa durante a segunda metade da década de 1980. Desde então, traça uma trajetória artística que contempla ilustrações editoriais e bandas desenhadas, assim como exposições em galerias e museus de arte contemporânea. O desenho, enquanto prática artística, assume papel central em sua produção. A linguagem do desenho, por sua vez, pode ser compreendida como instrumento primevo na relação de significação entre o ser humano e o mundo. Por meio do desenho, o ser se reconhece e se define como tal.

Nesse sentido, a produção de Geirinhas caracteriza-se principalmente pela identificação, afirmação e crítica do sujeito feminino português do final do século XX e início do século XXI. Ademais, o contexto social e político português no quarto final do século XX, com a restauração democrática após o 25 de abril de 1974, deu origem a uma geração com liberdades e responsabilidades que não correspondiam às de seus pais. O tema é ainda mais sensível no caso da mulher, cujo papel na cultura ocidental tem sido frequentemente definido por homens. Uma geração que não encontra sua identidade em seus progenitores, precisa criar a sua própria.

1. A desenhar

Nesse contexto, Alice trabalha tais questões em sua obra articulando imagem e texto na criação de ficções a partir da apropriação da vivência do outro como se fosse a sua própria e simulando, assim, uma autobiografia por meio de recursos como a narração em primeira pessoa e a localização de determinado tempo e espaço específicos (Figura 1). Por sua vez, tão significativo quanto o conteúdo comunicado por Alice, é a forma que utiliza, o desenho.

Anteriormente compreendido somente como fazer mecânico em etapas preliminares de diferentes atividades — artísticas ou não — o desenho passou a ser paulatinamente reconhecido como arte autônoma no contexto da produção artística contemporânea. Tal emergência do desenho, até então tido como procedimento intermediário, se deve principalmente à problematização das noções conclusivas e das hierarquias técnicas na arte contemporânea (Rayck, 2009: 28). Dentre outras qualidades do desenho, destacamos o potencial anedótico/narrativo e sua inclinação para o popular e vernacular, presentes no trabalho de Alice e identificadas por Emma Dexter (2005: 008-009) como algumas das razões do estabelecimento de sua autonomia artística nos anos 1990.

Tanto a mulher portuguesa quanto o desenho passavam por uma profunda redefinição no final do século passado. Não por acaso, tal linguagem parece ter sido a escolha mais natural para a expressão artística de Geirinhas. Como



Figura 1 · Alice Geirinhas. *A Minha Mãe*, 1995, serigrafia s/ tela, 9 telas de 88 x 79 cm. Fonte: Cortesia da artista.

Figura 2 · Alice Geirinhas. Páginas do livro *The Cabinet of Dr. Alice*, 2014. Fonte: Cortesia da artista.

referido, o desenho atua não só na mediação entre os seres humanos e destes com o mundo, mas também na própria identificação do ser como humano. Não obstante, além do desenho, Alice utiliza em conjunto com ele uma linguagem dele derivada: o texto escrito.

O texto é uma linguagem linear, unidirecional; enquanto o desenho forma uma imagem cuja leitura é circular, permitindo um nível maior de ambiguidade. Entretanto, quando juntos, intercambiam suas qualidades entre si (Flusser, 2009: 10). Não por isso, o texto de Alice (figura 1) possui por si só qualidades imagéticas; seja por sua estética de rabisco manual, seja pela repetição insistente de “*A minha mãe não*” a criar uma espécie de refrão (Geirinhas, 2013: 75) e consequente circularidade.

1. A escrever

Ao realizar o doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2010-2013), Alice desenvolveu uma pesquisa em arte que resultou na tese autobiográfica *Como Eu Sou Assim, mapeamento visual em primeira pessoa: documento e índice*. A abordagem metodológica da pesquisa em arte envolve uma produção teórico-prática. A componente prática é compreendida pelo processo de instauração de um trabalho artístico, enquanto a vertente teórica diz respeito ao texto escrito que apresenta e perscrutina tal processo. Esse diálogo entre teoria e prática deixa o artista-pesquisador sujeito àquilo que se propõe a pesquisar. Segundo Lancri (2002: 20-21) no intercâmbio deliberado entre razão e sensibilidade, consciente e inconsciente, inerente à pesquisa, ocorre um distanciamento crítico do pesquisador de si mesmo para consigo mesmo, permitindo uma objetificação progressiva do sujeito. Nas palavras de Rey (1996: 87) “o artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar a si mesmo, colocando-se em processo de descoberta.”

No caso da tese autobiográfica de Geirinhas, a artista assume os papéis de autora, narradora e protagonista, interseccionando o público e o privado na coincidência entre estas três posturas. Em vez da ambiguidade da imagem com que trabalhara até então, Alice reflete sobre seu ser principalmente por meio da linearidade da escrita.

A linguagem escrita é aquela que deu origem à noção de tempo histórico. Ao escrever sobre sua própria história, a percepção de Alice como sujeito que é simultaneamente resultado/responsável de/por processos históricos parece ter se tornado mais patente e relevante. Tal consideração é verificada no trabalho artístico que compõe a vertente prática da tese, *O Gabinete da Doutora*, presente na primeira exposição do Motel Coimbra (composto pelos artistas-pesquisadores do doutoramento em Arte Contemporânea frequentado pela artista), no Colégio das Artes, em 2012.

O trabalho reúne objetos e documentos de livros e revistas do século XX,

como *ABC*, *Revista Portuguesa* e *Crónica Feminina*, assim como recortes de jornais e desenhos do arquivo pessoal de Geirinhas. Estes elementos são dispostos em uma vitrine a compor uma espécie de *Museu da Mulher*, como referido pela autora (Geirinhas, 2013: 309). Complementa a instalação o autorretrato *Alice, Camila e Clara* posicionando Alice e suas filhas como espectadoras do passado das mulheres de sua árvore genealógica.

Em um segundo momento deste trabalho, Alice produziu o livro de artista *The Cabinet of Dr. Alice* (2014). Nele, a artista coloca em diálogo algumas das imagens coletadas a partir da instalação *O gabinete da doutora* com desenhos de sua autoria. A disposição lado a lado das imagens suscita a percepção de sentidos latentes que elas carregam, assim como sugere novos significados possíveis (Figura 2).

A imagem à esquerda servia como capa e índice de uma publicação de contos e novelas em seu contexto original. Nas páginas do livro de Alice, a ideia subjacente de “romance” associado à aflição feminina é explicitada e questionada quando ao lado se apresenta um desenho onde uma mulher e um homem se encaram como se se perguntassem: “o que devemos fazer com esse algo amorfo que existe entre nós?” A atenção dispensada a um relacionamento amoroso — ou “romance” — entre pessoas de sexos opostos é desfeminizada na proposta de Geirinhas e sua responsabilidade é afirmada como sendo de ambas as partes.

2. Manifesto visual

O desenho de Alice presente na Figura 2 reaparece em nova configuração no seu livro de artista seguinte, *Visual Manifesto*, de 2016 (figura 3). Nesta obra, a artista se utiliza de alguns de seus desenhos preexistentes como módulos para a criação de padrões imagéticos. Estes padrões se relacionam com outros, monocromáticos, assim como com determinada palavra.

A multiplicação do desenho do casal compõe um padrão que é maior que a soma de suas partes. Se antes, sozinho, o desenho se afirmava como uma união vacilante diante da palavra “Romance” e da representação taxativa da mulher nesse contexto; agora exponencia as ondas amorfas daquilo que existe entre os sujeitos representados, sendo, os próprios sujeitos, ondas. Tais ondas, se por um lado tem sua sugestão antecipada pelas ondas violetas da página anterior, por outro tem sua singularidade reafirmada pela palavra “dual”. O diálogo entre o universal e o particular, presente na tese de Geirinhas no cruzamento entre investigação autobiográfica e criação artística, compõe e apresenta aqui uma nova expressão estética.

É sensível a diferença das potencialidades de fruição no que tange a relação entre texto e imagem construída por Alice em *Visual Manifesto* quando comparada

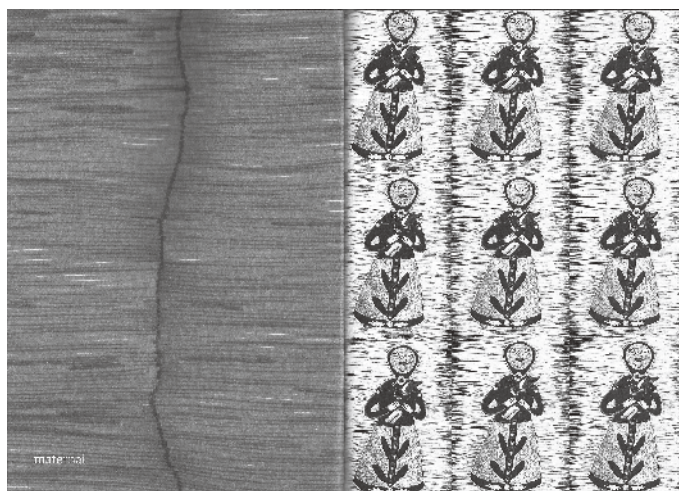
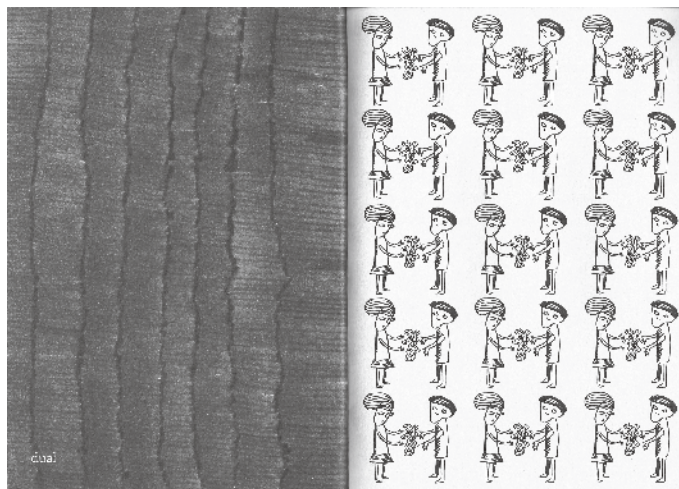


Figura 3 · Alice Geirinhas. Páginas do livro *Visual Manifesto*, 2016. Fonte: Cortesia da artista.

Figura 4 · Alice Geirinhas. Páginas do livro *Visual Manifesto*, 2016. Fonte: Cortesia da artista.

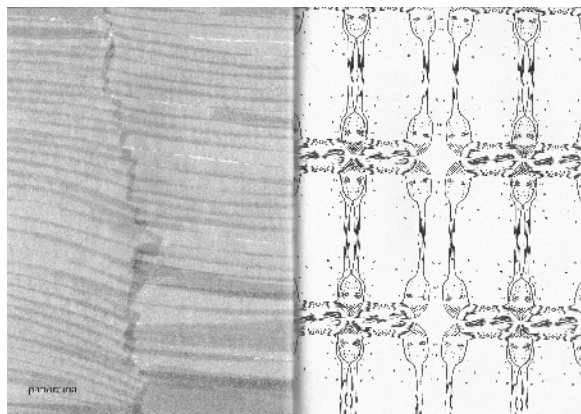


Figura 5 · Alice Geirinhas. Páginas do livro *Visual Manifesto*, 2016. Fonte: Cortesia da artista.

a um trabalho pré-tese como, por exemplo, *A minha mãe* (Figura 1). Tal contraste torna-se ainda mais evidente ao considerarmos uma temática semelhante, como a figura da mãe (Figura 4).

Em uma trajetória artística, transformações na maneira de abordar elementos habitualmente trabalhados por determinado artista é uma ocorrência comum. No caso de Alice, entretanto, observa-se que os condicionantes de tais mudanças se devem não só à sua própria transição enquanto mulher (a filha tornada mãe) em um contexto social em rápida transformação, mas também à experiência proporcionada por sua investigação autobiográfica quando doutoranda. A necessidade de escrever sobre o próprio trabalho, aproximou texto e imagem de uma maneira não habitual até então.

O deslocamento do sujeito artista-pesquisador em relação a si mesmo e à própria produção artística ocorrido durante a pesquisa da tese, parece ter provocado uma espécie de paralaxe que dispôs os elementos usualmente trabalhados por Alice — desenho e texto — em novas posições, a compor um panorama novo no contexto de sua obra. Em termos conceituais, tal panorama não é estático e induz a mesma paralaxe que o deu origem (Figura 5).

As multiplicações e sobreposições espelhadas do rosto feminino compõem um padrão — ou um panorama, como sugerido — cujas interpretações parecem ser infinitas. O mais evidente, entretanto, é a transformação da expressão facial quando sobreposta: o rosto triste, embora pouco expressivo, adquire uma ferocidade notável que se destaca na composição.

De modo geral, o que se observa em comum neste e nos outros padrões compostos pelos desenhos de Geirinhas (Figura 3, Figura 4 e Figura 5) é uma forma

de lidar com a imagem que se aproxima da maneira de se trabalhar com o texto escrito. Da mesma maneira que utilizamos letras e palavras preexistentes para criar um texto novo, Alice utiliza o repertório imagético criado por ela própria como um vocabulário donde incontáveis novas composições podem surgir.

Conclusão

No trabalho com diferentes linguagens, a contaminação entre elas é frequente e frutífera. Não obstante, na obra de Alice, a hibridização entre texto e imagem ocorre de forma natural. Ao utilizar o desenho e a escrita para afirmar a mulher portuguesa do fim do século XX, Alice acabou por definir a si mesma em uma trajetória que combina produção artística e acadêmica. A pesquisa em arte autobiográfica desenvolvida em sua tese de doutoramento possibilitou-lhe a percepção de seu fazer artístico a partir de ângulos desconhecidos até então. Tal consideração é perceptível em *Visual Manifesto*, onde é a imagem que faz, também, as vezes de texto — diversamente do texto imagético de seus trabalhos anteriores — enriquecendo o campo da arte contemporânea no que toca a produções que mesclam texto e imagem.

Referências

- Dexter, Emma (2005) *Vitamin D*. London: Phaidon. ISBN: 978-0-7148-5713-8
- Flusser, Vilém (2009) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará. 3ª ed. ISBN: 978-856-25409-5-0
- Geirinhas, Alice (2013) *Como Eu Sou Assim, mapeamento visual em primeira pessoa: documento e índice*. 380 f. Tese (Doutoramento em Arte Contemporânea) — Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Geirinhas, Alice (2014) *The Cabinet of Dr. Alice*. Lisboa: Stolen Books. ISBN: 978-989-99001-2-7
- Geirinhas, Alice (2016) *Visual Manifesto*. Lisboa: Stolen Books. ISBN: 978-989-99538-0-2
- Lancri, Jean (2002) "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". Tradução: Sônia Tabora, In: Brites, Blanca; Tessler, Elida (org). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora da UFRGS. ISBN 978-857-02562-4-9
- Rayck, Diego (2009) *Locus suspectus: o desenho no espaço e os espaços do desenho*. 220 f. Tese (Mestrado em Artes Visuais) — Centro de Artes Visuais, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis.
- Rey, Sandra (1996) "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais." *Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. ISSN 0103-7269 e-ISSN 2179-8001. Vol. 7 (13): 81-95.

Agradecimentos

Halisson Júnior da Silva é bolsista CAPES — Proc. Nº 1171/15-1.

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

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

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

Autores

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

Editores

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

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

:Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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

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

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

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

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

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

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

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

for aprovado pelos pares académicos.

- 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 (eliminar 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 (eliminar 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 referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A *Revista Estúdio* requer aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à *Revista Estúdio*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *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: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa

*Call for papers:
IX CSO'2018 in Lisbon*

VIII Congresso Internacional CSO'2018 — “Criadores Sobre outras Obras”
23 a 28 março 2018, 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: 30 novembro 2017.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 15 dezembro 2017.

Data limite de envio da comunicação completa: 2 janeiro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2018.

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'2018. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do IX 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

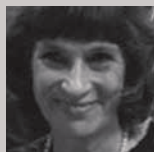
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

:Estúdio, um local de criadores

:Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do 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). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporâneas do Consello de Cultura Galega.



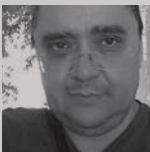
ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou em 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, Doutorou-se em 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 GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université 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 colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, do qual é coordenador geral. É professor Associado na Universidade Federal de Espírito Santo (UFES), sendo docente permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação — UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004), e pós-doutoramento em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Portugal). Tem experiência na área de Artes, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes

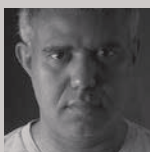
temas: processos criativos nas mídias contemporâneas, com ênfase no campo das artes, cultura, e paisagem e arte pública. Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ, CAPES e FAPES.



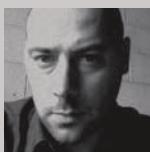
ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes 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). 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 espacio-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). A par do labor académico integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social, onde tem desenvolvido actividade artística comunitária.



EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



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. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (mandato de 2016, membro 2010-2016). 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. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o welschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org



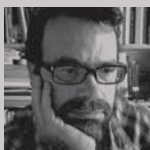
ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Recentemente a sua atividade caracteriza-se como professor, artista-plástico e curador: professor de Pintura, coordenador da licenciatura de Pintura na FBAUL e vice-presidente do CIEBA; trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulada *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa em 2013; curadoria dos projetos GABA, Galeria Abertas das Belas-Artes (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (2015, Casa das Artes de Tavira), e *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa).



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.



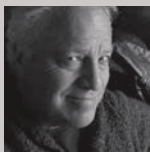
J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica 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 maioria 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 (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 Universidad 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. 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. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Realiza obras que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos. Además trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Estas sinestesias entre el color, el sonido y el tiempo son la esencia del filme realizado en 2010 por el compositor y musicólogo Jean-Marc Chouvel: *Joaquín Escuder — Todo son rayas*.



JOSEP MONTOYA HORTELANO (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca* ProDart (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colección 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).



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 video, 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 Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



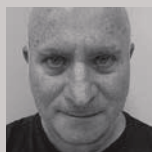
JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e distinções. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015.



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.

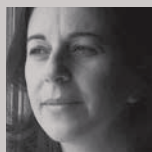


LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). é curadora independente e Professora Gulbenkian na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, em Lisboa, desde 2016. Doutorada em Estudos de Cultura pela Humboldt-Viadrina School of Governance, Berlim (2015), com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), Mestre em Curadoria de Arte Contemporânea pela Royal College of Art, Londres (2008), com Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, e licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), tendo também feito investigação em Práticas Curatoriais na Konstfack University College of Arts, Crafts and Design, Estocolmo (2012). Com uma atividade que combina investigação com prática curatorial, os seus projetos mais recentes incluem "There's no knife without roses", no Tensta Konsthall, Estocolmo (2012); "Daqui parece uma montanha", no Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2014); "Græsset er altid grønner", no Museet for Samtidskunst, Roskilde (2014-15); a curadoria executiva da primeira edição da *Anozero: Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra* (2015); e a curadoria geral da exposição Europeia da rede CreArt, *Notes on Tomorrow*, em



Kaunas, Kristiansand e Aveiro (2016-17). Desde 2015, é membro do Comitê Científico do Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras (CSO), e dos Comitês Científicos e Editoriais das Revistas Acadêmicas *Estúdio*, *Gama* e *Croma*. Desde 2016, é membro do Comitê Editorial do *Yearbook of Moving Image Studies* (YoMIS), publicado pela Büchner-Verlag. Áreas de investigação: Arte Contemporânea; Estudos de Curadoria; Estudos de Cultura; Empreendedorismo Cultural; Arte e Gestão; Sistemas Sociais. Website: luisa-santos.weebly.com

MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStudium); Poéticas Visuais (UNESP); *Estúdio*, *Croma* e *Gama* (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasil.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Vive e trabalha em Lisboa. Doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (com Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Dirige a Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudônimo *Ena M* tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura.



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 e, atualmente, coordena a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art 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, Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



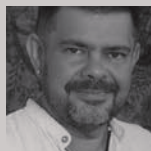
MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doutorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinário de licenciatura, assim como prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes atividades (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. Prémio de gravura no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente, e por três anos, trabalhando em uma escola secundária, James Callis em Vic.



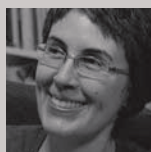
NEIDE MARCONDES (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, análises de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, 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. Com estágio pós-doutoral no *Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes* da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* (UFPA/CNPq). É articulador do *Mirante — Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Curador da *Coleção Amazoniana de Arte* da UFPA. Foi um dos cinco finalista do *Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI*, 2015, em curadoria. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Algures, ou o Primeiro Beijo*, 35º Arte Pará, Artista Convidado, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; *Outra Natureza*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; *Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará*, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; *Transborda*, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU - Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pararoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. 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; *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, dentre outras.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Bacharel e licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) e do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Recebeu em 2014 o *Prêmio Brasil Fotografia*, categoria *Desenvolvimento de Projetos com pesquisa sobre a ruptura das noções de reprodutibilidade técnica com experimentações em fotografia analógica*. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares. Desde 2006 realiza pesquisa artística sobre processos gráficos, fotografia e vídeo.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Doutorada e Mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Especialista em Curadoria e Educação em Museu de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pesquisadora, artista visual com exposições dentro e fora do Brasil e professora adjunta na Universidade Regional do Cariri do setor de Teoria da Arte.

Sobre a :Estúdio

About :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 33 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Uma número temático

A *Revista :Estúdio* é publicada quatro vezes por ano. Os números pares são temáticos e não são adstritos ao Congresso CSO. Os números ímpares acompanham o Congresso anual CSO, Criadores Sobre outras Obras, resultando das comunicações que a Comissão Científica do Congresso selecionou como mais qualificadas.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

Preço de venda ao público:
10€ + portes de envio

Assinatura anual (quatro números):
36€

Pode adquirir os exemplares da Revista :Estúdio na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/estudio>

Contactos

Loja da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone: +351 213 252 115
encomendas@belasartes.ulisboa.pt

Alternativas

A perspetiva sobre a produção artística tem vindo a ganhar nitidez, contornos e ao mesmo tempo novas difusões, desde que em 2010 a revista *Estúdio* começou a sua publicação. Abre-se um campo de contactos e de autorias que se afirma como um circuito alternativo aos mecanismos hegemónicos de legitimação. Tem-se vindo a afirmar uma produção ensaística sobre artistas emergentes, oriundos das novas potências criativas. A proposta tem sido conseqüente e perseguida de modo sustentado; surgem novas ligações, ano após ano. Os autores dos países de língua portuguesa e espanhola tomam conhecimento alargado, não do convencionalismo eurocêntrico do grande mercado, mas das alternativas discursivas no mundo.

Esta é uma alternativa, uma instância de afirmação, uma concretização para uma perspetiva inovadora e criadora, congregadora e geradora de pensamento crítico.

ISBN 978-989-8771-60-5



9 789898 771605 >

Crédito da capa: Lauren Kalman, *Devices for filling a void*, 3, 2014. Cortesia da artista.
<http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html>