

Ouvir os criadores, os artistas, pode ter uma pertinência resistente. Pertinência, se for um exercício continuado. Resistente se se propiciarem discursos alternativos, fora dos circuitos de legitimação, descentrados, e verdadeiramente críticos, sem interesses no teatro da arte contemporânea.

É possível descolonizar a arte? Entre a arte o poder estabelece-se ora oposições ora alianças, ambas construtoras de identidades e de discursos, no contexto da crise de descentramento em torno do etnocentrismo, do gênero, do pós-colonialismo. As imagens tornaram-se hoje mais letalmente políticas (as fakenews, os memes, as redes): são as 'imagens armadilha,' ou as 'imagens ofensivas.'

Ao museu, tingido de hibridação, sobra a desconfiança da sua gênese colonial: afinal o oriente foi lá imaginado primeiro.

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 10, número 25, janeiro–março 2019
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 10, número 25, janeiro-março 2019
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
Ver arquivo em > <http://estudio.fba.ul.pt>

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

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>
- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringsskanaler/erihplus/>
- 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 informação para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index >
<http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: A2 (artes/música) >
<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- 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, Cláudia Pauzeiro

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: Rick Rodrigues, 2016, *Tudo que não invento é falso*. Instalação. Da exposição com o mesmo título, Galeria Homero Massena, Vitória/ES- Brasil. Escadinha de madeira jacarandá e miniatura de cama. Fonte: cortesia do artista; <https://www.rickrodrigues.com/>

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316



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@belasartes.ulisboa.pt

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

JOÃO PAULO QUEIROZ
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ARTUR RAMOS
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ARMANDO JORGE CASEIRÃO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitetura)

ILÍDIO SALTEIRO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

Pares académicos externos:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento
de Ciências e Tecnologia)

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)

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

FÁTIMA CHINITA
Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa,
Escola Superior de Teatro e Cinema)

FRANCISCO PAIVA
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

HEITOR ALVELOS

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

INÉS ANDRADE MARQUES

(Portugal, Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias)

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)

LUÍS HERBERTO

(Portugal, Universidade da Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

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, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

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)

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

PAULO GOMES

(Brasil, Universidade Federal de Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

PEDRO ORTUÑO MENGUAL

(Espanha, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

(Brasil, Ceará, Universidad de Murcia, Facultad
de Bellas Artes)

ROSANA HORIO MONTEIRO

(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais)

SUSANA SARDO

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Artes, INET-MED)

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ

(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores
em Artes Plásticas, ANPAP)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-17
É possível descolonizar a arte? JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Is it possible to decolonize art?</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Artigos originais	2. Original articles	20-176
Solid Matter de Mónica Capucho MARGARIDA PRIETO	<i>Solid Matter by Mónica Capucho</i> MARGARIDA PRIETO	20-35
La mirada irónica de Kepa Garraza NAIARA HERRERA RUIZ DE EGUINO	<i>The ironic look of Kepa Garraza</i> NAIARA HERRERA RUIZ DE EGUINO	36-47
Un estudio breve sobre la apropiación de las obras canónicas en la pintura de Martin La Spina en clave de alegoría y simbolismo MARIA CRISTINA FUKELMAN	<i>A brief study on the appropriation of canonical works in the painting of Martin La Spina in the key of allegory and symbolism</i> MARIA CRISTINA FUKELMAN	48-55
Ilídio Salteiro y el proyecto curatorial Dinero-Dinheiro: un comisariado alternativo que da voz a los artistas ANTONIO GARCÍA LÓPEZ	<i>Ilídio Salteiro and the curatorial project Dinero-Dinheiro: an alternative curator who gives voice to artists</i> ANTONIO GARCÍA LÓPEZ	56-64
Os 'Diários Digitais' de Natacha Merritt: Verdade ou Consequência? LUÍS HERBERTO	<i>Natacha Merritt's Digital Diaries: Truth or Dare?</i> LUÍS HERBERTO	65-72
Rafael Luna: series para una vida OLGA DUARTE PIÑA & LAURO GANDUL VERDÚN	<i>Rafael Luna: series for a life</i> OLGA DUARTE PIÑA & LAURO GANDUL VERDÚN	73-82
Juan Zamora: adonde las palabras transportan JAVIER RODRÍGUEZ CASADO	<i>Juan Zamora: where words carry</i> JAVIER RODRÍGUEZ CASADO	83-90

<p>Ensaio sobre as paisagens de Lenir de Miranda PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES</p>	<p><i>Essay on the landscapes of Lenir de Miranda</i> PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES</p>	<p>91-97</p>
<p>O cheiro nas narrativas marginais de Teresa Margolles LUIZA PARAGUAI & BEATRIZ F. PINHEIRO DO AMARAL</p>	<p><i>The smells in Teresa Margolles's marginal narratives</i> LUIZA PARAGUAI & BEATRIZ F. PINHEIRO DO AMARAL</p>	<p>98-104</p>
<p>Le Madonne Trans de Carlos Alberto Negrini MARCOS RIZOLLI</p>	<p><i>Le Madonne Trans by Carlos Alberto Negrini</i> MARCOS RIZOLLI</p>	<p>105-112</p>
<p>La metáfora en la obra de Jorge Perianes: una investigación sobre conceptos transversales al Arte, la Ciencia y la Filosofía SARA FUENTES CID</p>	<p><i>The metaphor in the work of Jorge Perianes: a research on transversal concepts to Art, Science and Philosophy</i> SARA FUENTES CID</p>	<p>113-121</p>
<p>(Simulacros): Los imposibles del vocabulario expositivo a través de Jagna Ciuchta GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA</p>	<p><i>(Drills): The impossible of the exhibition vocabulary through Jagna Ciuchta</i> GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA</p>	<p>122-128</p>
<p>As tramas do corpo/cidade de Margarida Holler RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & CARLA JULIANA GALVÃO ALVES</p>	<p><i>The wefts of the body/city of Margarida Holler</i> RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & CARLA JULIANA GALVÃO ALVES</p>	<p>129-137</p>
<p>Tres mujeres para una O.R.G.I.A artística: Nuevos lenguajes didácticos para una educación en valores basados en el arte feminista y queer BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES & LETICIA FAYOS BOSCH</p>	<p><i>Three women for an artistic O.R.G.I.A: New didactic languages for an education in values based on feminist and queer art</i> BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES & LETICIA FAYOS BOSCH</p>	<p>138-148</p>
<p>Lo busco y no lo encuentro: dos films de Joaquim Jordà acerca de los trastornos cerebrales MARTA NEGRE BUSÓ</p>	<p><i>I seek, but cannot find: two films by Joaquim Jordà about brain disorders</i> MARTA NEGRE BUSÓ</p>	<p>149-156</p>

Memórias de uma mente com lembranças: o imaginário doméstico no trabalho de Rick Rodrigues LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER	<i>Memories of a mind with memories: the domestic imagination in the Rick Rodrigues's work</i> LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER	157-166
O processo de criação de Ricardo Basbaum quanto ao uso do diagrama e da voz GUSTAVO HENRIQUE TORREZAN	<i>The process of creating Ricardo Basbaum's use of diagram and voice</i> GUSTAVO HENRIQUE TORREZAN	167-176
3. :Estúdio, normas de publicação	:Estúdio, publishing directions	178-206
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	178-179
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	180-182
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	183-188
Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa	<i>Call for papers: 11th CSO'2020 in Lisbon</i>	189-191
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	194-206
Notas biográficas: conselho editorial / pares acadêmicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	194-204
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	205
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	206

1. Editorial

Editorial

É possível descolonizar a arte?

Is it possible to decolonize art?

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Artigo completo submetido a 10 de abril de 2019 e aprovado a 15 abril de 2019

*Portugal, artista visual e professor, coordenador 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: É possível descolonizar a arte? Entre a arte o poder estabelece-se ora oposições ora alianças, ambas construtoras de identidades e de discursos, no contexto da crise de descentramento em torno do etnocentrismo, do género, do pós-colonialismo. As imagens tornaram-se hoje mais letalmente políticas (as *fakenews*, os *memes*, as redes): são as 'imagens armadilha,' ou as 'imagens ofensivas.' Ao museu, tingido de hibridação, sobra a desconfiança da sua génese colonial: o oriente foi imaginado primeiro no museu, nos artefactos egípcios que o legitimaram.

Palavras chave: Revista *Estúdio* / descolonizar / género / imagem.

Abstract: *Is it possible to decolonize art? Between art and power, oppositions or alliances are established, both constructing of identities and discourses, in the context of the crisis of decentralization around ethnocentrism, around gender, and around post-colonialism. Images have now become more lethally political (the fakenews, the memes, the web): they are 'trap images,' or 'offensive images.'* The museum, dyed with hybridization, there remains the distrust of its colonial genesis: the East was first imagined in the museum, in the Egyptian artifacts that legitimized it.

Keywords: *Estudio journal / decolonization / gender / image.*

1. Arte e Poder

Um dos desafios contemporâneos advém do descentramento da subjetividade e do reconhecimento que as identidades se baseiam mais em discursos do que em espécies. Dito de outro modo, o sujeito não é já substantivo, como até há pouco se posicionava. Assim se coloca em perspectiva crítica o etnocentrismo (Bhabha, 1994), os problemas do género (Butler, 1992), ou a urgência pós-colonial (Said, 1993). Muitas das obras reconhecidas assentam em discursos de poder, ou reproduzem discursos de poder, desde Jane Austen, passando por Joseph Conrad, a Aida de Verdi, ou a autores tão recentes como Albert Camus, ou Hemingway. No campo das artes visuais obras tão inovadoras como a Olympia, de Manet, as séries de Gauguin, as mulheres de Picasso, a par com uma muito boa parte da pintura surrealista, neofigurativa, pop, ou mesmo os mais recentes trabalhos de autores como Jeff Koons ou Murakami, pode ter sérias dificuldades no escrutínio pós estrutural ou pós moderno.

2. Imagens armadilha

O problema é desconcertante: afinal a inflação pode chegar ao museu e desvalorizar as imagens ou tingir a arte pela desvalorização do consumo. É que a conviver com elas estão as ‘imagens armadilha’ (Queiroz, 2018) que tão rápido como armas de destruição maciça se encarregam de fazer novas vítimas no falso quotidiano das redes. São as imagens ofensivas, as imagens da ofensiva populista que agita o *pathos* das redes. Lado a lado, a arte existe enquanto ‘entidade económica’ nos diversos sentidos e momentos, como em qualquer outra mercadoria.

3. Realidade aumentada

A tecnologia pode robustecer os mecanismos que fazem reféns nos museus: a electrónica, as *black boxes*, os projetores LCD, os LEDs, mais do que serem meros suportes, transformaram-se em fins em si mesmos, numa lógica de inovação a todo o custo. Nos últimos anos as derivas electrónicas foram mais do que perguntas, respostas. Respostas à espetacularização do museu, ao apelo superficial, ao divertimento, ao hibridismo do parque temático em “realidade aumentada”.

4. Ouvir no Estúdio

Ouvir os criadores, os artistas, pode ter uma pertinência resistente. Pertinência, se for um exercício continuado. Resistente se se propiciarem discursos alternativos, fora dos circuitos de legitimação, descentrados, e verdadeiramente críticos, sem interesses no teatro da arte contemporânea (Rauscher, 2018; Nascimento, 2018; Viladomiu Canela, 2018; Venzon, 2018).

5. Ler os contributos

Margarida Prieto (Lisboa, Portugal) no artigo “Solid Matter de Mónica Capucho,” debate a contaminação disciplinar (desenho, texto, pintura e escultura) e a importância do espaço expositivo na relação que pode ser estabelecida e explorada em objetos pintura, aqui objetos específicos.

Em “La mirada irónica de Kepa Garraza,” Naiara Herrera Ruiz (Bilbao, Espanha) aborda a pintura metalinguística, que toma o próprio *art-world* como veículo de enredo, como justaposição de sentidos, como evidências irónicas de desvalorização ou de alerta.

Maria Cristina Fukelman (La Plata, Argentina) no artigo “Un estudio breve sobre la apropiación de las obras canónicas en la pintura de Martin La Spina en clave de alegoría y simbolismo” toma o discurso também metalinguístico de Martin La Spina, que convoca imagens eruditas e populares em pinturas dentro de uma substância estética algo neofigurativa informada pela inquietação da crítica da cultura visual, pelas ‘imagens ofensivas.’

Em “Ilídio Salteiro y el proyecto curatorial Dinero-Dinheiro: un comisariado alternativo que da voz a los artistas,” Antonio García López (Murcia, Espanha) visita as atividades curatoriais de Ilídio Salteiro, nomeadamente o seu projeto “Dinheiro”, projeto que provoca o debate, na arte, sobre o dinheiro, o mercado, a volatilidade, a credibilidade, o valor.

Luís Herberto (Lisboa, Portugal) no artigo “Os ‘Diários Digitais’ de Natacha Merritt: Verdade ou Consequência?” explora os trânsitos editoriais como o que sucedeu com os ‘Digital Diaries,’ um conjunto de fotografias em variadas cenas íntimas publicadas na internet e da projeção para o *art world* pela editora Taschen, na sua edição de 300.000 exemplares.

O artigo “Rafael Luna: series para una vida” de Olga Duarte Piña & Lauro Gandul Verdún (Sevilha, Espanha) revisita o imaginário pós movida, narrativo e irónico de Rafael Luna.

Javier Rodríguez Casado (Madrid, Espanha) no artigo “Juan Zamora: adonde las palabras transportan” aborda os espaços vazios, os ocios, as porosidades, as anti-hierarquias exploradas pelas peças tridimensionais de Juan Zamora.

Em “Ensaio sobre as paisagens de Lenir de Miranda,” Paulo Gomes (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) aborda as paisagens multimateriais, brutalistas, concretas, do artista Lenir de Miranda.

Luisa Paraguai & Beatriz Amaral (Campinas, São Paulo, Brasil) no artigo “O cheiro nas narrativas marginais de Teresa Margolles” aborda as obras “Vaporización” (2001-2003) e “En el aire” (2002-2003) de Teresa Margolles numa

exploração do olfato como uma das vertentes da modernidade: a higienização parece ter uma vertente política.

No artigo “Le Madonne Trans de Carlos Alberto Negrini,” de Marcos Rizolli (São Paulo, Brasil) aborda-se a trans sexualidade e a sua representação iconoclasta e reivindicante.

Sara Fuentes Cid (Espanha, e Lisboa, Portugal) no artigo “La metáfora en la obra de Jorge Perianes: una investigación sobre conceptos transversales al Arte, la Ciencia y la Filosofía” estuda a metáfora substantiva de Jorge Perianes, em obras como “Categorías” (2011), em que os significantes se auto-referenciam numa narrativa meta descritiva de absurdos ou de analogias de mundividências ou de sistemas de pensamento, das próprias obras de arte.

Em “(Simulacros): Los imposibles del vocabulario expositivo a través de Jagna Ciuchta,” Gonzalo Rey (Pontevedra, Espanha) aborda-se a instalação de Jagna Ciuchta “When You See Me Again It Will not Be Me” (2011) explorando o conceito de simulacro e interrogando as matérias da obra de arte.

Ronaldo Oliveira & Carla Juliana Alves (Londrina, Paraná, Brasil) em “As tramas do corpo/cidade de Margarida Holler” estudam as diferentes dimensões criadoras e expansivas de Margarida Holler: o “Corpo-morada”, o “Corpo percepção”, “Corpo-Ciência”, como perspectivas para uma expressão de adentramento.

O artigo “Tres mujeres para una O.R.G.I.A artística: Nuevos lenguajes didácticos para una educación en valores basados en el arte feminista y *queer*” de Bartolomé Palazón & Leticia Fayos (Saragoça, Espanha) aborda o grupo artístico O.R.G.I.A formado por Beatriz Higón, Carmen Muriana e Tatiana Sentamans. O género e a sexualidade são convocados num posicionamento feminista e *queer*, numa expansão política e crítica.

Marta Negre (Barcelona, Espanha) no artigo “Lo busco y no lo encuentro: dos films de Joaquim Jordà acerca de los trastornos cerebrales” apresenta o realizador Joaquim Jordà, que em 1997, sofreu um transtorno cerebral que lhe provocou agnosia e alexia. Os medicamentos, os enredos em torno de sonhos e de ambientes hospitalares, a mordacidade, são objetivados através da doença, na forma documental. O corpo, a sua organicidade funcional, a sua continuidade narrativa, apresenta-se descontinuo, frágil, desde o seu interior, através do seu viver.

O artigo “Memórias de uma mente com lembranças: o imaginário doméstico no trabalho de Rick Rodrigues” de Luciane Bucksdricker (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) reflete sobre as ficções instalativas que tomam a domesticidade como pretexto plástico. É uma visita ao imaginário do lar, da casa, em

Rick Rodrigues (n. 1988, Espírito Santo, Brasil), que mitiga os meios expressivos em benefício de uma alusão poética e visual.

Gustavo Torrezan (São Paulo, Brasil) no artigo “O processo de criação de Ricardo Basbaum quanto ao uso do diagrama e da voz” aborda a obra de Ricardo Basbaum (n. 1961, Brasil), autor que explora as expansões na forma de “ARTISTA-ETC” nas suas atividades de professor, curador, crítico, escritor e músico. O projeto é emancipador, tanto do artista como do seu público.

6. Descolonizar a arte

É possível descolonizar a arte? Entre a arte o poder estabelece-se ora oposições ora alianças, ambas construtoras de identidades e de discursos, no contexto da crise de descentramento em torno do etnocentrismo, do género, do pós-colonialismo. As imagens tornaram-se hoje mais letalmente políticas (as *fakenews*, os *memes*, as redes): são as ‘imagens armadilha,’ ou as ‘imagens ofensivas.’ Ao museu, tingido de hibridação, sobra a desconfiança da sua génese colonial: afinal o oriente foi imaginado primeiro no museu, nos artefactos egípcios que o legitimaram, desde as campanhas de sábios que invadem o Egipto.

Referências

- Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge. ISBN:0-415-33639-2
- Butler, Judith. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge. ISBN 0-415-92499-5
- Butler, Judith. (1997) *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge. ISBN: 9780415915885
- Description de L'Egypte* (2002): *publiée par les ordres de Napoléon Bonaparte*. Koln: Benedikt Taschen. ISBN 3-8228-2168-3.
- Edward W., Said, (1993) *Culture and Imperialism*. London: Vintage books. ISBN: 9780099967507
- Nascimento, Cinthya Marques do (2018) "O retrato urbano do caboclo amazônico na obra de Eder Oliveira." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 70-77.
- Queiroz, João Paulo (2018) "As imagens e a inflação." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 12-17.
- Rauscher, Beatriz (2018) "O que eu como produz paisagem: arte e política na obra de Jorge Menna Barreto." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 54-62.
- Venzon, André (2018) "Xadalu, sobrenome Brasil: a questão indígena na arte urbana." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 111-120.
- Viladomiu Canela, Àngels (2018) 'Modelos de resistencia' de Daniel G. Andújar." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 84-93.

2. Artigos originais
Original Articles

Solid Matter de Mónica Capucho

Solid Matter by Mónica Capucho

MARGARIDA PRIETO*

Artigo completo submetido a 07 de Fevereiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

Resumo: Este artigo é sobre o trabalho artístico de Mónica Capucho apresentado sob o título *Solid Matter* onde é possível aferir a contaminação de disciplinar (desenho, texto, pintura e escultura) e a importância de um sentido de adequação ao espaço expositivo.

Palavras chave: instalação / matéria(s) / pintura / objectos-específicos / site-specific.

Abstract: *This article is about the artistic work of Monica Capucho presented under the title Solid Matter. In her work it possible to understand the contamination between disciplinary art fields, namely drawing, text, painting and sculpture, and the importance of concepts as adapt, and adjust to the exhibition space.*

Keywords: *installation / matter / painting / specific objects / site-specif.*

Introdução

Este artigo incide sobre a exposição da artista portuguesa Mónica Capucho intitulada *Solid Matter*. Nele são apreciadas as duas instalações que compõem esta exposição cujas características se harmonizam com os dois espaços que ocupam. As obras reflectem, num espelhamento de apropriações inteligentes, as matérias para dar a ver um pensamento criativo e artístico profundamente relacionado com a arquitectura, a natureza, a escrita e um certo sentido estético que contamina todo a experiência e percepção da obra.

Primeiro, é realizada uma apresentação da artista e do espaço expositivo analisado separadamente as duas salas que recebem esta exposição: a Sala Multiusos e a Galeria Municipal Vieira da Silva. Em cada uma delas, é investigado o modo como a artista pensa e dá forma ao seu trabalho considerando os conceitos de apropriação, adaptação e contaminação aplicados às matérias sólidas que enformam toda a sua obra exposta neste contexto. Depois é realizada uma apreciação global da exposição, relacionando cada instalação. Por fim é feita a conclusão relativamente à exposição em foco neste artigo.

1. *Solid Matter*

Mónica Capucho é uma artista portuguesa cuja obra se ancora nas práticas tradicionais da Pintura contaminadas pela exploração da objectualidade e da materialidade do suporte pictórico jogando, ainda, com os campos poéticos abertos através da apropriação literal e textual de termos da língua inglesa que se inscrevem na pintura como elemento figurar. Natural de Lisboa (1971), Mónica Capucho teve formação artística de nível universitário em Pintura. Na sua obra, a artista reflecte sobre questões de ordem instalativa (frequentemente com carácter *site-specific*) na medida em que considera o lugar que cada pintura/objecto ocupa em exposição. É frequente acrescentar matérias estranhas à Pintura, incorporando técnicas e *media* da escultura e construindo objectos pictóricos. *Solid Matter* é um exemplo de uma exposição onde se afere esta experimentação das matérias. A própria expressão escolhida pela artista para intitular a sua mais recente exposição, a que este artigo se dedica, vem sublinhar a importância que a matéria e os materiais assumem no seu projecto plástico.

Apresentada entre Julho de 2018 e Janeiro de 2019, *Solid Matter* é concebida para dois espaços expositivos, a saber: a Sala Multiusos (Figura 1) e a Galeria Municipal Vieira da Silva (Figura 2).

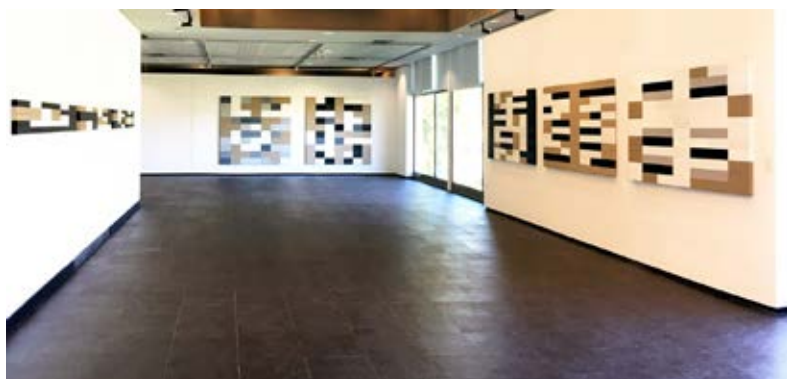


Figura 1 · Mónica Capucho, *Solid Matter*, 2018-19, instalação de "Specific-Objects" na Sala Multiusos em Loures, 19x120x6 cm cada objecto (a instalação adquire dimensões variáveis), técnicas mistas (silicone pigmentado) sobre pedra, tela, madeira, betão, vidro, metal. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 2 · Mónica Capucho, *Solid Matter*, 2018-19, vista parcial da instalação de pintura na Galeria Vieira da Silva em Loures. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Estes dois espaços são gémeos e situam-se no mesmo edifício. O edifício foi originalmente concebido como Pavilhão de Macau na Expo 98 (Lisboa, Portugal) e adquirido para uma reutilização de âmbito cultural. Pertence, actualmente, ao Parque Adão Barata sob a tutela da Câmara Municipal de Loures. O que caracteriza arquitetonicamente este edifício é tanto a simetria como o elevamento feito através de palafitas que sustentam os espaços dedicados às exposições. De um lado situa-se a Sala Multiusos, do outro a Galeria Vieira da Silva. Estes dois espaços comunicam através de um corredor coberto com aberturas laterais que acentuam o efeito de transparência do edifício na sua relação com o parque. As grandes janelas que o caracterizam lembram as tradicionais retículas das habitações japonesas (nomeadamente os biombos construídos com bambu e papel de arroz) e acentuam a implantação deste edifício na paisagem humanizada.

Mónica Capucho assume a exposição relacionando a sua obra com os dois espaços, ou seja, considerando as diferenças da sua aparência e estrutura arquitectónica. (Esta distinção tem permitido que cada um destes espaços albergue projectos culturais e artísticos radicalmente separados e diferentes.)

A Sala Multiusos (Figura 1) está em bruto, num inacabamento propositado que acentua as matérias e os materiais utilizados para a sua construção: o cimento, o tijolo vermelho, o ferro, o vidro, o alumínio, a madeira, os fios eléctricos e os focos. A luz natural, durante o dia, entra por enormes janelas que substituem quase inteiramente duas paredes. Através destas observa-se o parque infantil incorporado no território natural e uma outra parte do edifício.

Na Galeria Vieira da Silva (Figura 2), ao contrário, o acabamento impera. As paredes e o tecto estão revestidos por reboco liso e uniforme, a superfície está coberta por tinta branca e há um contraste entre o que é brilhantes e o que é baixo por comparação com o chão em pedra preta (Xisto), polido e cintilante. As janelas abertas permitem observar uma paisagem com relvado, árvores e céu. Se, aqui, toda a estrutura arquitectónica está camuflada pelo revestimento das matérias estruturais que constroem o edifício, na Sala Multiusos toda a estrutura está à vista. Poderia afirmar-se, numa livre associação de ideias, que um dos espaços se civilizou pela camuflagem e o outro se manteve em bruto dando a ver, por isso, a integridade estrutural e a solidez característica das matérias que o constituem.

Não é possível deixar de referir, ainda num exercício de associação livre de ideias e imagens, a pintura de Ticiano intitulada *Amor Sacro e Amor Profano* (Figura 3).

A alusão a esta pintura deve-se à seguinte ideia: a camuflagem, a maquiagem, o tratamento estético que se aplica como máscara sobre um corpo



Figura 3 · Tiziano Vecellio (1490-1576), *Amor Sacro e Amor Profano*, c. 1515-16, óleo s/ tela, 118x278 cm, Galleria Borghese, Coleção do Cardinal Scipione Borghese (1608), Sala XX — Sala de Psiche. Fonte: <http://www.galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/amor-sacro-e-amor-profano>

Figura 4 · Mónica Capucho, *Solid Matter: BROKEN | REALITY | FICTION*, 2018-19, técnica mista (silicone pigmentado) s/ rectângulos de madeira, cimento e tela s/ betão, 19x120x6 cm. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 5 · Mónica Capucho, *Solid Matter: BREAK | THROUGH*, 2018-19, técnica mista (silicone pigmentado) s/ rectângulos de vidro s/ betão, 19x120x6 cm. Fonte da imagem: cortesia da artista.

(humano e arquitectónico) permite identificar tanto o Amor Profano como o espaço da Galeria Vieira da Silva (por afinidade conceptual). Por outro lado, o Amor Sacro associa-se ao corpo nu, estrutural e sem acessórios, ou seja, ao corpo a descoberto, desvelado, tal como se mostra a Sala Multiusos.

A partir desta distinção caracterizadora dos dois espaços expositivos, a artista apresenta duas instalações diferentes, numa inteligente adequação das obras a cada caso pondo em evidência quer os materiais quer o ambiente.

2. A Sala Multiusos

Neste espaço, a artista coloca uma sequência de objectos pictóricos no chão de cimento cinzento cru desenhando duas filas convergentes, numa perspectiva forçada para um ponto de fuga ao fundo da sala (uma parede cega construída com tijolo vermelho) (Figura 1).

É necessário caminhar ao longo deste alinhamento de objectos pictóricos para os experimentar esteticamente, para os observar e para ler o que têm inscrito: “OPEN | SPACE”, “ORDER | EMOTION”, “ABUSE | PEACE | MIND”, “BREAK | THROUGH”, “OVER | MYSELF | MYSELF”, “BROKEN | REALITY | FICTION”, “FRAGILE | PIECE”, “DREAM | AWAY”, “SMOOTH | SUBTLE | SILENCE”, “LOVE | PAINT”, “LOGIC | GRID”, “LEARN | CLEAN | REALITY”, “IDEAL | BLACK | GLOSSY”, “NEUTRAL | PURE | SIMPLE”, “NAKED | LOVE”, “START | JUSTICE”, “WORD | OBJECT”, “THOUGHT | NEED | PEOPLE”, “SHARE | TRUTH” e “GLASS | STONE” são os termos legíveis em cada peça (exemplos nas Figura 4 e Figura 5).

O grupo de duas palavras (Figura 5) ou três (Figura 4) que cada objecto comporta é usado como título da respectiva obra, acentuando a importância que a escrita adquire neste projecto de trabalho. Assim, compreende-se, de imediato, que não se trata de um jogo casual (ou seja, de palavras escolhidas e escritas ao acaso) mas de uma intenção da artista. Os termos inscritos permitem criar campos poéticos (e imagéticos) por associação e a sua percepção visual exige simultaneamente um leitor e um observador, num desafio duplo — o da legibilidade e o da visibilidade.

Cada objecto é estruturalmente similar aos restantes e está separado por interrupções de vazio, em intervalos equidistantes. Cada objecto é constituído por duas vigotas que sustentam até três rectângulos idênticos em dimensão e formato, mas variáveis na matéria que os enforma e, também, no que têm inscrito. A inscrição — que é, neste caso, o rasto pictórico que se mantém nestes objectos — está feita com um silicone que espessa o pigmento e se agarra a matérias frágeis e transparentes como o vidro, ou a matérias sólidas e resistentes



Figura 6 - Mónica Capucho, *Solid Matter: NEUTRAL | PURE | SIMPLE*, 2018-19, (detalhe) técnica mista (silicone pigmentado) s/ rectângulos de madeira, cimento e tela s/ betão, 19x120x6 cm. Fonte da imagem: cortesia da artista.

como o cimento e o metal, ou a matérias coloridas como o tijolo e a madeira. As características inerentes às matérias utilizadas associam-se a cada termo nelas inscrito (e que, por isso, lhes está afeto) abrindo ao sentido (da percepção, da interpretação, do raciocínio), numa amplificação do jogo perceptivo e estético. O espessamento do silicone sobre o pigmento permite que cada letra esteja em alto-relevo — abrindo o óptico ao háptico e, neste movimento, acentuando a contaminação entre a tri e a bi dimensão, entre a volumetria objectual da escultura e a planificação ou lisura da pintura. Por vezes, em vez do silicone, a artista opta por fazer um desbaste sobre a matéria do suporte, criando um baixo-relevo. Esta possibilidade em nada altera a percepção háptica do termo inscrito no centro do rectângulo. Donald Judd nomearia a hibridez da tipologia destes objectos com a expressão “*Specific Objects*” (Judd, 1965:74-62).

Por outro lado, há uma ordem implícita na organização das obras em dois alinhamentos, como se fossem linhas de um texto que se escreve quase sobre o chão de cimento cinzento — “quase” porque os rectângulos que comportam cada inscrição e que são tomados, efetivamente, como suporte pictórico, estão elevados por duas vigotas que, por sua vez, acentuam uma dupla linha alusiva ao caderno onde se aprende a escrever. Esta elevação, embora mínima (cerca de 6 cm), produz um exercício reflexo relativamente às palafitas que sustentam o edifício que alberga a exposição. Mas existe, igualmente, um efeito de relação em sistema que implica tanto os suportes de escrita como os suportes de pintura e, ainda as estruturas para construir edifícios. A dimensão e formato dos suportes pictóricos é tomada do lado maior dos tijolos utilizados na construção deste edifício. Este rectângulo é assumido quer como objecto, dimensionando todas as matérias utilizadas como suporte pictórico (também elas em bruto, ou seja, com a aparência e coloração naturais), quer como unidade de media para a subdivisão de um território visual (a composição de pinturas de grande formato que são expostas na Galeria Vieira da Silva). Se as matérias do suporte mantêm a cor natural, os pigmentos utilizados nas inscrições de silicone mimetizam essa paleta: cinzentos, pretos, brancos e vermelho cor de tijolo numa harmoniza visual com um cariz e sensibilidade totalmente da ordem do pictórico. A luz é fundamental na compreensão do conjunto.

Durante o dia, o sol incide sobre as superfícies e, quando estas são transparentes, reflecte ou projecta as sombras das letras sobre o chão, duplicando e invertendo os caracteres que as inscrevem (Figura 9). Quando o dia termina (a exposição esteve patente durante os meses de Inverno, quando os dias são mais curtos), há uma iluminação artificial gerada por focos de luz que estão dispostos no tecto, seguindo a mesma prumada das linhas de objectos colocadas sobre o

chão. Com os focos nesta posição relativamente às obras (imediatamente sobre elas), e com as sombras expressivas do sol já desaparecidas, cria-se um ambiente museológico de anulação de interferências, com o mínimo de teatralidade, ou seja, com uma dispersão de luz que aniquila as sombras ou as projecta de tal modo que se tornam coincidentes com os objectos (Figura 7). Apenas nos retângulos de vidro pode ainda ver-se (como um eco), uma duplicação visual, a sombra projectada no chão repete uma ou outra palavra.

A percepção geral desta instalação neste local remete para uma caverna de ressonância onde as obras parecem fazer ecoar, duplicar, reflectir, todo o ambiente arquitectónico que as mostra e guarda. Ouvem-se os pássaros e os gritos felizes das crianças a brincar no parque, ao mesmo tempo que se ouve uma voz metal (quase um sussurro inaudível) a duplicar o que se lê em cada rectângulo. Podem identificar-se termos que são referências directas ao trabalho da artista, à sua obra, às suas escolhas, nomeadamente *space, order, mind, paint, logic, grid, glossy, smoth, neutral, pure, object, glass, stone, black*. Outras estão relacionadas com sensações da percepção, com sentimentos, com afectos e com experiências, por exemplo: *emotion, abuse, peace, fragile, dream, fiction, reality, subtje, love, ideal, naked, share, truth, people*.

3. A Galeria Vieira da Silva

Quando passamos para a Galeria Vieira da Silva, outras palavras ecoam no espaço através de oito obras de carácter assumidamente pictórico colocadas à entrada (Figura 2). Neste espaço reconhece-se, de imediato, o ambiente de uma galeria convencional na medida em que a sua esteticização se aproxima do conceito de *White Cube*. Não se trata de um cubo branco, mas de uma articulação entre três paralelepípedos rectangulares com algumas janelas panorâmicas e materiais de revestimentos claros e luminosos (não integralmente brancos). Nas paredes brancas estão conjuntos de pinturas colocadas de modo convencional, isto é, à altura do olhar de um observador-tipo, agrupadas por afinidade formal (dimensões e estrutura de composição). As pinturas têm uma estrutura convencional (óleo s/ tela) e os termos nelas inscritos são quase invisíveis na medida em que se materializam pelo relevo (Figura 10). É absolutamente fundamental o modo como a luz incide sobre estas pinturas para que se possa ler o que nelas está inscrito. A composição é uma grelha cujas dimensões de cada quadricula são idênticas às da face maior de um tijolo de argila vermelha. Como tecido suporte foi escolhida uma tela com a cor natural do linho rústico que se mantém visível e, pontualmente, colabora na paleta de cinzas, de pretos e de brancos que a artista seleccionou. O desenho da grelha é produzido com a

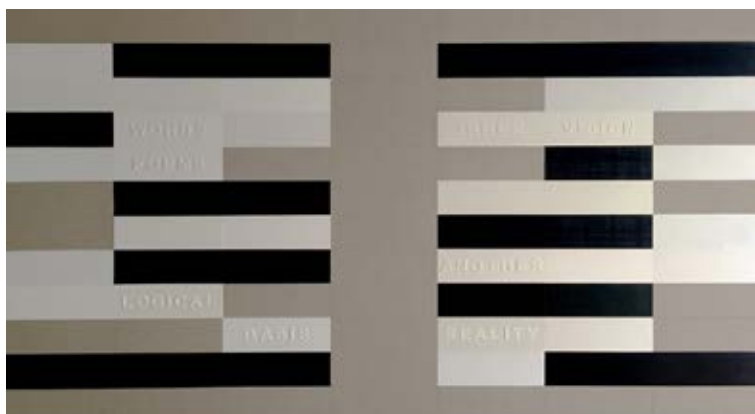


Figura 7 · Mónica Capucho, *Solid Matter: Words. Forms*, 2018-19, técnica mista s/ tela crua, 110x200x4 cm. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 8 · Mónica Capucho, *Solid Matter*, 2018-19, vista parcial da instalação de pintura na Galeria Vieira da Silva em Loures. Fonte da imagem: cortesia da artista.

marca de um pó azul que impregna os fios de prumo usado pelos construtores. O preenchimento desta grelha reticular parece aleatório e lembra os jogos de encaixe infantis. É pela pintura de uma inscrição — um termo isolado em cada quadrícula — que o texto, como elemento visual, adere à composição pictórica geométrica mas, como elemento de linguagem, vai condicionar o ballet ocular sobre a pintura (o movimento que os olhos fazem sobre a superfície pictórica tanto para ver a composição como para ler as inscrições).

A sobreposição de esquemas conceptuais entre imagem e linguagem, entre o visual pictórico e o textual, entre a figura (de cada letra, de cada forma geométrica) e a textura (do textual, e do háptico), entre a visibilidade e a legibilidade, entre a presença e a ausência (no sentido em que, para compreender o que se lê, há um efeito de desaparecimento do signo escrito), entre a opacidade (do sem-sentido do texto ou da sua i-legibilidade como forma visual) e a transparência (a qualidade gráfica da inscrição que, por isso, permite ler e compreender o que é lido) permite construir estas imagens relacionando o desenho com a pintura e a geometria. Contudo, não se trata aqui de pensar a Pintura como um texto, como fundamenta a tese da semiótica de primeira geração — segundo os termos de Louis Marin (MARIN, 1991) –, mas de tomar o signo linguístico como signo figurável na pintura onde, se a sua boa forma for preservada, ostenta a sua condição de signo e a sua condição de figura, sem perder a sua função indicativa representacional, o seu estatuto de substituição, de estar «em vez de» ou a «remeter para» relativamente ao objecto que enuncia.

Um outro conjunto (Figura 11) está montado ao fundo da sala, contribuindo para um total de 27 peças a ocupar a Galeria.

Este segundo conjunto tem objectos onde se podem ler as seguintes palavras e sequências de palavras: "WRITE | REWRITE", "NATURAL | FEELING", "RATIONAL | INSTINCT", "SOLID | MATTER, MENTAL | PROCESS", "RANDOM | ORDER, HONEST | SCHEME", "NEW | ORDER, BLACK | WHITE", "PURE | FORCE, POSITIVE | ENERGY", "WORDS | FORMS", "INNER | VISION", "LOGIC | BASIS, ANOTHER | REALITY", "INNATE | SENSE", "TRUE | NATURE", "SINCERE | DIALOGUE", "ABSTRACT | IMPULSE", "PURE | FEELING", "INSIDE | MYSELF", "OPEN | MIND", "REAL | IDENTITY", "CLEAR | VISION", "THINK | MORE | WANT | LESS", "REAL | SPECIFIC | RANDOM | FEEL", "BASIC | WHITE | DREAM | WALL", "LOOK | LOVE | FEEL | TOUCH", "TRUE | PURE | DARK | IDEIA", "EMPTY | NEUTRAL | SPACE | MATTERS", "BLACK | WORD | ANOTHER | OBJECT", "LOST | MIND | NEVER | AGAIN".

Os títulos de cada peça duplicam estas inscrições, repetindo, num exercício de ensimesmamento, provocando um eco. Consoante o que está inscrito e onde



Figura 9 · Mónica Capucho, *Solid Matter*:
EMPTY | NEUTRAL | SPACE | MATTER, 2018-19,
técnica mista s/ pedra e cimento, 24x100 cm.
Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 10 · Mónica Capucho, *Solid Matter*:
LOST | MIND | NEVER | AGAIN, 2018-19,
técnica mista s/ pedra e cimento, 24x100 cm.
Fonte da imagem: cortesia da artista.

(as matérias que suportam cada palavra) dá-se um efeito de afinidade (maior ou menor) por identificação e *pathos*. É a experiência de reconhecer, na obra (feita por outros), um reflexo ou um desdobramento daquilo que somos. A instalação permite ler todas as palavras inscritas (quer por desbaste ou subtração, quer por acréscimo ou adição) de forma clara e contrastada, como se cada rectângulo fosse a capa de um livro. Na verdade, a harmonia cromática destes objectos permite pensar numa colecção de livros e, ainda, na organização visual com que nos são mostrado.

A coerência cromática, as formas modulares e repetitivas mostram (insistentemente) que nada é por acaso. E, também aqui, a artista escolhe as palavras que utiliza (para gravar e pintar) seguindo critérios que, ora se prendem com a experiência da obra (com a sua fruição estética), ora se ancoram à experiência de a fazer (processos e métodos que permitem por em prática, que dão forma às ideias de acordo com regras de execução e construção). Há, ainda, a acrescentar que cada conjunto de palavras, inevitavelmente, potencia o campo de significações possíveis na medida em que, juntos, parecem uma frase agramatical. Nesta agramaticalidade transparece abertamente, como uma mensagem encriptada, significados e sentidos abertos no domínio do possível — e cabe a cada um compreender (ou não) algum sentido que perpassa no que lê e no que vê.

Há que referir que as letras desenhadas por Mónica Capucho são maiúsculas e sem serifas (da família do *typo* helvética) acentuando a sua boa forma e, com este rigor gráfico, potenciando a sua maior legibilidade e consequente transparência. Transparente é todo o texto inscrito que se deixa ler, na medida em que os signos da sua inscrição tendem a desaparecer com a leitura e, a partir desta in-visibility, acede-se os seus conteúdos. Por contraste, opaco é todo o signo que impede a leitura: ou porque não é para ser lido (é figuração propriamente figural) ou porque a boa forma dos seus caracteres alfabéticos está em falta e impossibilita o reconhecimento indispensável. Opacidade e transparência dependem exclusivamente da in-visibility dos signos da escrita que revém da boa ou má forma do seu traçado figural (Lyotard, 1971:9-24). (Há que esclarecer que o termo "figural" é tomado de Lyotard, tal como o autor o delimita em *Discours Figure*. Embora este termo seja aplicado, sistematicamente, para referir qualquer elemento que participa na composição de uma pintura — à excepção da inscrição, ou seja, do texto pintado —, é possível utilizar o conceito excepcionalmente, como acontece neste caso, quando se refere à forma dos caracteres — as letras — implicando apenas o seu desenho.)

4. Considerações e livres interpretações por associação livre para uma possível conclusão.

Sérgio Rodrigues, no seu texto curatorial dedicado à exposição termina com este parágrafo:

Em ambos os casos [Sala Multiusos e Galeria Vieira da Silva] Mónica Capucho procede à elaboração de um sistema, de uma norma ou gramática visual, que é depois alterada (contradita e reforçada) pela inserção da palavra escrita. Algo que, numa abordagem sensível e inteligente, gere a parcimónia e a assertividade, encontrando sentido na singularidade que as obras emanam. Entre a regra e a exceção, entre o conjunto e o individual, entre o raciocínio e a sensibilidade. (Rodrigues, 2018:8)

Na Sala Multiusos pode-se entender as 20 pinturas-objeto segundo o conceito “*specific objects*” determinado por Donald Judd e, como consequência, inseri-los na estética minimalista. Mas, na medida em que estão posicionados como se depositados e alinhados sobre um chão cinzento sem tratamento, numa relação directa com os materiais e o espaço oco do edifício que os alberga, podem ter uma outra interpretação. Justamente, o seu formato rectangular e as inscrições em alto e baixo relevo lembram as campas fúnebres de um cemitério organizado.

Etimologicamente, o termo latino *mater* significa “matéria” e, também, “mãe”. Por isso, o inglês “matter”, que a artista utiliza no título da exposição, remete para “matéria-prima” ou “matéria primeira”, quer dizer, simbolicamente, para a mãe-natureza que é a terra como chão fértil. A partir de Aristóteles, da palavra grega *physis*, o termo “natureza” é traduzido para o latim por Averróis (século XII) que a divide em dois conceitos (indivisíveis na língua grega): *natura naturans* e *natura naturata*. *Natura naturans* significa o nascer ou a natureza enquanto acção, verbo, força produtiva. *Natura naturata* significa o nascido ou o conjunto dos seres e das leis criadas por aquela mesma força. Ou seja, há uma relação vital entre a vida e a morte, entre viver e morrer implicada no termo “matter”; uma relação que está latente nesta instalação através da sua dimensão simbólica que se acentua se se associar a escala e rudez do edifício ao arquétipo arquitectónico de uma igreja salão. Também aqui existem janelas, muros altos e um espaço aberto que é concebido para fazer ecoar uma voz invisível e inaudível (a voz de Deus ou, a voz do Criador). Esta voz só se pode escutar através da leitura das escrituras, do texto bíblico porque, por definição, é através da inscrição que se representa a palavra dita, que se retém-se o efémero da plena voz. Mas enquanto criadora da sua obra, Mónica Capucho assume aqui uma voz através das palavras que escolhe representar nos seus “*specific objects*”. O observador olha (e lê) estas obras e:

(...) é o olho que, portanto, separa a legibilidade e a plasticidade; no primeiro caso, só necessita de perceber os sinais; estes sinais estão associados a significações: são poucos (estes sinais), e a riqueza dos significados resulta da combinação dos elementos distintos. A economia de tempo na leitura corrente deve-se ao princípio económico que rege o uso da comunicação linguística (...).

Ler é escutar e não ver. O olho apenas varre os sinais escritos, o leitor nem sequer regista as unidades gráficas distintivas (ele não vê gralhas), ele apreende as unidades significativas, e a sua actividade começa, para lá da inscrição, quando combina estas unidades para construir o sentido do discurso. Ele não vê aquilo que lê, ele procura ouvir o significado do que 'quis dizer' esse orador ausente que é autor do escrito. A este respeito, a escrita não oferece mais resistência à inteligibilidade do discurso do que aquela que oferece a palavra" Lyotard, 1971:217) (tradução livre).

As duas instalações de Mónica Capucho que compõem *Solid Matter* são, de algum modo, complementares.

Se, portanto, o espaço da Sala Multiusos se converte numa caverna ressonante, tal como as igrejas, há ainda uma outra dimensão que lhes é comum (entre esta Sala e as Igrejas), a saber: a função de guardiãs do corpo jacente. Justamente, as Igrejas começam por ser, também, cemitérios onde os corpos (mortos) são depositados por baixo do chão e identificados com inscrições gravadas na pedra. As lajes rectangulares de pedra que forram o chão das Igrejas têm — e é possível aferir, ainda hoje, esta coincidência — um texto escrito com letras maiúsculas e centrado na superfície plana. Esta é a opção estética de inscrição que Mónica Capucho utiliza nos seus sólidos rectângulos que servem de suporte pictórico à sua escrita.

Na Galeria Vieira da Silva, o chão está desocupado e são as paredes que sustentam as obras. O espaço reclama a convencionalidade da montagem musealizada com os seus critérios específicos porque também ele foi edificado à semelhança de um arquétipo museológico (o *White Cube*).

No último conjunto de objectos desta sala (excluindo as pinturas) pensa-se novamente no conceito de "*Specific Objects*". Cada objecto é constituído por 5 peças (uma vigota e quatro rectângulos de matérias diferentes com palavras inscritas) e imediatamente há uma associação formal com a instalação patente na Sala Multiusos. Esta associação deve-se à afinidade entre as matérias usadas e à inscrição que contrasta em alto-relevo e cor com o suporte ou que se recorta (em baixo relevo). Os quatro rectângulos assumem a mesma dimensão da face maior de um tijolo de argila vermelha ou encurtam-no para metade. E a sucessão de (no máximo) quatro palavras inscritas (as mesmas que dão título a cada peça) sobre a pedra, o cimento, a madeira, o vidro sussurram ao ouvido de quem ali está. Novamente, o modo como são posicionados os rectângulos remete, por um lado, para as lajes das pedreiras, colocadas sobre uma base

horizontal e apoiadas na vertical e, por outro, parecem livros sobre prateleiras, colocados de frente. A posição centralizada da inscrição mostra o domínio técnico da artista a utilizar o silicone pigmentado: no desenho da escrita alfabética como exercício gráfico conjugam-se e organizam-se os *graphos* que distinguem cada letra — seu traçado distintivo. Este jogo organizado inclui a qualidade sígnica do texto e exige, simultaneamente, duas modalidades do olhar: a visualização e a legibilidade. Da caligrafia (“*calii-*” do grego *kallos* que significa beleza, e “*grafia*” que significa escrita) à garatuja, ou seja, da escrita legível, que resulta da boa forma do *grapho*, à escrita ilegível, que é consequência de um mau desenho até ao limite da sua irreconhecibilidade –, está o auto-grapho (no sentido da marca do autor) e o manuscrito. Ambos admitem uma qualidade i-legível que advém da marca da mão que escreve, do gesto de quem redige. Neste caso, a marca da artista cinge-se ao total controlo do desenho que caracteriza cada letra (abdicando, conseqüentemente, da expressividade do desenhar). Cada objecto repete um modelo: a prateleira fina adossada à parede onde três ou quatro rectângulos ostentam uma palavra bem legível e inscrita com o memo typo, com a mesma, dimensão e variando apenas na cor, por contraste com as matérias do suporte. Como se cada retângulo fosse um livro. Como se o conjunto fosse uma biblioteca. Como se cada palavra fosse um cemitério.

Ambas as instalações celebram, de modo subtil, as ideias de arquivo, de colecção, de série. São estas ideias que atravessam o enformar das matérias sólidas que a artista elege para suporte pictórico e que lhe permitem oferecer uma experiência estética plena de significações e ressonâncias.

Referências

Judd, Donald (1965), “*Specific Objects*”, in *Arts Yearbook*, 8, New York, pp. 74-82.
Lyotard, Jean-François, *Discours Figure*, Paris, Klincksieck, (1ª ed., 1971), 2002. ISBN 10: 2252033681 e ISBN 13: 9782252033685
Marin, Louis, “*Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura*”, in: *Revista de Comunicação e Linguagem — a*

experiência estética, coord. Emídio Rosa de Oliveira e Maria Teresa Cruz, trad. Maria Luísa Alves Lopes, nº 12/13, Lisboa, ed. Cosmos, 1991.
Rodrigues, Sergio Fazenda (2018), “*Solid Matter*”, in *Solid Matter Mónica Capucho* (Catálogo da exposição), Loures, CMLoures / Departamento de Cultura, Desporto e Juventude / Divisão de Cultura, ISBN 978-972-9142-55.

La mirada irónica de Kepa Garraza

The ironic look of Kepa Garraza

NAIARA HERRERA RUIZ DE EGUINO*

Artigo completo submetido a 26 de Dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Profesora en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Facultad de Educación y Facultad de Bellas Artes. Departamento: «Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal». Facultad de Bellas Artes de Bilbao, Barrio Sarriena s/n, 48940, Leioa, Bizkaia, España. E-mail: naiara.herrera@ehu.es

Resumen: Kepa Garraza (Berango, 1979) es un artista en cuya obra subyace una fuerte carga irónica, eje central del presente artículo, en el que se abordan las características esenciales de las expresiones irónicas para realizar, a partir de ahí, una revisión de las series pictóricas del artista vizcaíno. Con ello, se hará patente que la ironía es uno de los nexos de unión entre sus series, y se subrayará la capacidad de las imágenes para adoptar un carácter crítico e irónico.

Palabras clave: Kepa Garraza / pintura / ironía.

Abstract: *Kepa Garraza (Berango, 1979) is an artist in whose artworks lies a very ironical charge, which is the central axis of these article. It approaches the essential characteristics of the ironic expressions, and from there it revises the pictorial series of Garraza. As a result, it will become apparent that the irony is one of the links between his series and it will also emphasize the ability of the pictorial images to take a critical and ironical character.*

Keywords: *Kepa Garraza / painting / irony.*

Introducción

Este artículo aborda el trabajo del artista Kepa Garraza, nacido en Berango (Vizcaya) en 1979 y licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Su carrera expositiva comenzó en 2004; desde entonces se ha movido en circuitos nacionales e internacionales, y su obra está presente en diversas colecciones, tanto públicas como privadas.

En las siguientes líneas se hará un repaso del trabajo artístico de Garraza, prestando especial atención a su capacidad para promover ironía. Para ello se revisarán las características básicas de las expresiones irónicas, entendiendo la ironía como actitud, como forma crítica de reflexión. A través de dicha perspectiva se desarrollará una revisión de las series pictóricas del pintor vizcaíno, lo cual nos llevará a captar los nexos de unión existentes entre ellas y nos permitirá, al mismo tiempo, observar cómo sucede lo irónico en pintura.

1. Ironía: la puerta para una reflexión crítica

La ironía es sobre todo conocida como parte de la retórica, pero es, además, una forma de expresión figurada que nos invita a la reflexión.

Antes, o a la vez que retórica, la ironía es actitud vital y filosófica respecto del otro y de nosotros mismos, forma de pensamiento que araña buscando la naturaleza del hombre y el universo, instrumento de comunicación vinculado a los aspectos pragmáticos que escapan al sistema del lenguaje (Carrere y Saborit, 2000:428).

Surge en nuestra mirada, en nuestra percepción, en nuestra forma de aprehender lo que nos rodea. No podemos tratar de ajustarla a una razón o lógica precisa, apoderarnos de ella ni imponerla. Es una forma de entendimiento, de reflexión, de interrogación. Pone en duda aquello que en algún momento cobra un valor de verdad, aspecto que la dota de un carácter crítico. Y cuando surge, cuando comprendemos algo de manera irónica, es porque nuestro conocimiento previo sobre el tema que se está tratando nos alerta de que se nos está invitando a ir más allá del significado directo y a ponerlo en duda. De manera que es compartible, especialmente en comunidades o grupos de personas que poseen un imaginario similar, un saber o unas experiencias comunes. Por tanto, para captar una ironía no es tan importante un conocimiento intelectual como poseer un saber contextual o una experiencia previa acerca de aquello sobre lo que trata la obra (Schoentjes, 2001:182). Mas es necesario, al mismo tiempo, tener la capacidad para distanciarse de dichos conocimientos y ponerlos en duda. Así, la ironía nos vuelve “*atentos a lo real*” y nos inmuniza contra las limitaciones

y las desfiguraciones de un pathos intransigente, contra la intolerancia de un fanatismo exclusivista" (Jankélévitch, 1964:35).

Ese poner en duda hace que la ironía se presente como una forma de expresión transgresora. No obstante, no implica un posicionamiento o una crítica directa respecto a algo, sino que es una forma de expresión *transideológica* (Hutcheon, 1994), y ahí mismo reside la fuerza de su transgresión: va más allá de cualquier ideología; su esencia es la relatividad, la multiplicidad de sentidos, de posibilidades, de significados. Su arma es invitarnos a descubrir, a desvelar, a reordenar, a releer. Tal vez por ello sea incómoda para quien prefiere mantener un orden preestablecido o para quien desea asirse a un conjunto de normas. Así, el rasgo principal de la ironía, el que le permite ser una forma de interrogación y transgredir lo legitimado, es que se trata de una forma de expresión figurada en la que se genera un conflicto entre lo aparente y lo real, que es el que nos impulsa a realizar una relectura.

La pintura, por su parte, es una forma de expresión que posee los rasgos necesarios para que la ironía pueda darse, ya que es esencialmente polisémica y ofrece un plano de significación abierto que facilita el surgimiento de contrastes entre apariencia y realidad (Herrera, 2014: 595). Tal y como se verá a continuación, estas características son más que evidentes en las series de Kepa Garraza.

2. Las series pictóricas de Kepa Garraza: un juego entre realidad y ficción

Las series pictóricas de Kepa Garraza funcionan por medio de un mecanismo similar: recrean una historia ficticia donde pueden encontrarse escenas representadas de manera hiperrealista, para proponernos un conflicto entre ficción y realidad que nos obliga a adoptar una mirada incrédula y a reconstruir cada historia desde un enfoque personal. A través de esta estrategia, el artista cuestiona continuamente la fragilidad de una sociedad en permanente crisis (Abadía, 2017).

En algunos casos nos impulsa a ser críticos con ciertos valores propios del mundo del arte; para ello hace referencia tanto al mercado y al sistema museístico como a la idolatría de artistas con renombre. En otros casos pone en tela de juicio los sistemas de poder, lanzando una interrogación sobre el grado de veracidad de las imágenes y de la información que retransmiten los medios de comunicación, o ficcionando el catastrófico porvenir de la sociedad actual. Ha realizado también una serie de obras en las que se subraya la relación que han tenido entre sí el arte y el poder a lo largo de la historia, y en su último proyecto nos impulsa a reflexionar sobre el apocalíptico fin del mundo que inunda el



Figura 1 · Kepa Garraza, *Amadeo Modigliani, París, 1920*, 2006. Óleo sobre lienzo, 150x200 cm. Serie *Fallen Angels*. Fuente: kepagarraza.com

Figura 2 · K. Garraza, *Action of Assault on Art 12*, New York, 2009. Óleo sobre lienzo, 150x200 cm. Serie *IBDA*. Fuente: kepagarraza.com

imaginario colectivo. A continuación, abordaremos brevemente cada una de las series, para poder observarlas de manera más concreta.

En la primera de ellas, *Fallen Angels* ("Ángeles caídos", 2006-2007), recrea la muerte de diversos artistas reconocidos (Figura 1). Su propósito es que el espectador reflexione sobre los mitos provenientes del mundo del arte, sobre el nivel de veracidad de los relatos que giran en torno a artistas legitimados. Las obras están planteadas como si fueran grandes pinturas de la tradición clásica, pero en lugar de mostrar las grandes hazañas de pintores famosos se retrata su dramática muerte como reflejo de sus fracasos y frustraciones. Se ponen en duda las historias que se narran sobre los grandes artistas, y nos induce a reconsiderar el papel que cumplen en la sociedad. Con ello, Garraza denuncia el modo en que dichos relatos pasan a la historia llegando a mitificarse e incluso a consolidarse como tópicos.

La serie *IBDA* ["BIDA (Brigada Internacional para la Destrucción del Arte)" 2007-2010] también está ligada al arte, pero en este caso Garraza llama la atención sobre el funcionamiento del sistema artístico en relación con el mercado y el entramado museístico. Para ello crea un grupo terrorista imaginario que se dedica a generar terror en el mundo del arte. Cada acción de BIDA es un simulacro, una situación fingida donde obras artísticas legitimadas son atacadas con violencia (Figura 2). Según Garraza, el objetivo de dichas acciones es la destrucción del sistema del arte tal y como era comprendido por la sociedad moderna, y la introducción del nuevo sistema de valores que promueve la sociedad actual (Garraza).

Estas obras también ponen en entredicho a las instituciones museísticas, pero al mismo tiempo han sido creadas para ser expuestas, lo cual genera un doble sentido que obliga a pensar en el valor del arte en la sociedad actual y en su estatus como objeto de consumo. Tras ellas reside, por tanto, una clara intención crítica que requiere el compromiso del espectador, quien deberá reflexionar respecto al funcionamiento del sistema mercantil ligado al arte. El artista vizcaíno vuelve a esta serie entre 2015 y 2016 con *IBDA strikes again* ("BIDA golpea de nuevo"), una serie de pinturas en las que el grupo terrorista ataca obras de arte de los últimos veinte años (Figura 3).

Siguiendo dentro del mundo del arte, la siguiente serie lleva por título su propio nombre, *Kepa Garraza* (2010-2012). En ella se representa a sí mismo en una vida ficticia; figura su alter ego, simulando el transcurso de la vida de un artista que alcanza la fama. Las obras siguen un orden cronológico, y muchas de ellas muestran a Garraza retratado con diversas personalidades de la política, el arte y la sociedad (Figura 4 y Figura 5). Otras representan portadas de diarios y revistas que hablan sobre su suceso en el mundo del arte y que muestran su estatus de artista reconocido.



Figura 3 · K. Garraza. *Aggression 4*, Frieze London, 2015. Óleo sobre lienzo, 100x140 cm. Serie *IBDA strikes again*. Fuente: kepagarraza.com

Figura 4 · K. Garraza, *Kepa Garraza, Cindy Sherman*. Los Ángeles, 2000, 2011. Óleo sobre lienzo, 55x41 cm. Serie *Kepa Garraza*. Fuente: kepagarraza.com



Figura 5 - K. Garraza, *Margaret Thatcher*. London, 1988, 2011. Óleo sobre lienzo, 65x50 cm. Serie *Kepa Garraza*. Fuente: kepagarraza.com

Figura 6 - K. Garraza, *The execution*, 2013. Óleo sobre lienzo, 200x300 cm. Serie: *Osama*. Fuente: kepagarraza.com



Figura 7 · K. Garraza, *The Times*, 2013. Acuarela y gouache sobre papel, 55x35 cm. Serie: *Osama*.
Fuente: kepagarraza.com



Figura 8 - K. Garraza, *TF1 NEWS*, June 2014, 2014. Gouache sobre papel, 43x74 cm. Serie *This is the end of the world as you know it*. Fuente: kepagarraza.com

Figura 9 - K. Garraza, *Julius Caesar*, 2016. Pastel sobre papel, 100x100 cm. Serie *Power*. Fuente: kepagarraza.com

A partir de aquí Garraza se inclina hacia temas de corte más socio-político. En *Osama* (2012-2013), por ejemplo, idea una reconstrucción visual de la operación militar que terminó con la vida de Osama Bin Laden en 2011 (Figura 6). En base a dicho suceso, su intención es “desarrollar una cronología visual de los momentos claves de esta operación militar y analizar las reacciones y consecuencias que la muerte de Bin Laden tuvo a escala mundial” (Garraza). Los medios de comunicación procuraron una gran cantidad de material visual sobre la muerte del terrorista, y Garraza lo fusiona con escenarios imaginarios, recreando el caso desde un punto de vista personal.

En este caso, gracias a la fusión entre imágenes traídas de los medios de comunicación y escenas imaginadas, se genera una tensión entre apariencia y realidad que nos incita a observar las obras con una mirada crítica y atenta (Figura 7). Se pone en tela de juicio la veracidad atribuida a las imágenes de los medios de comunicación, lo cual se acentúa por encontrarnos ante obras pictóricas, un modo de expresión que conlleva una distancia respecto a la realidad, lo cual favorece el surgimiento de la ironía. Con ello, nos vemos inducidos a reflexionar acerca de la censura que utilizan las altas esferas del poder para relatar la realidad de una manera manipuladora que consigue dirigir nuestro pensamiento. Al mismo tiempo, se abre un discurso referente a la pintura histórica como modo de expresión que refleja la sociedad y la cultura donde vivimos.

En su siguiente proyecto, *This is the end of the world as you know it* (“Este es el fin del mundo tal y como lo conoces”, 2013-2016), Garraza nos ofrece una cronología de ficción inspirada en la actualidad, en la que plantea las posibles consecuencias del sistema social actual, recreando un futuro cercano catastrofista y plagado de sucesos negativos. La serie está compuesta por obras de gran formato que muestran escenas de los sucesos más espectaculares de cada episodio, y por obras de pequeño formato que representan imágenes propias de los medios de comunicación (Figura 8). Según Garraza, “este proyecto está dirigido para pensar en la crisis económica y en sus consecuencias sociales. También trata de mostrar el sentimiento constante de la falta de futuro que surge en las sociedades contemporáneas” (Garraza).

Con *Power* (“Poder”, 2016-2017), Garraza propone una reflexión acerca de la forma en que las esferas del poder se sirven del arte para enaltecer su posición. Alude a las formas de representación del poder a través de imágenes que retratan a líderes políticos y militares que han usado el arte como propaganda para sus propios intereses, plasmando la relación entre arte y poder a lo largo de la historia, desde la Grecia clásica hasta la actualidad. Para ello crea unas pinturas en blanco y negro que resultan casi teatrales, con un trazo duro y unos focos de



Figura 10 · K. Garraza, *30 Days of Night* (David Slade, 2008), 2018. Óleo sobre lienzo, 42x100 cm. Serie *Apocalypse*. Fuente: kepagarraza.com

luz acentuados, volviendo a plasmar una tensión entre ficción y realidad que nos lleva a pensar en el poder de las imágenes, un tema de gran actualidad en la sociedad de nuestros días (Figura 9).

En su última serie, *Apocalypse* (“Apocalipsis”, 2017-2018), Garraza lanza una mirada hacia el cine apocalíptico, cuyas imágenes forman parte de la cultura visual occidental, para plantear una reflexión acerca de la inevitabilidad del fin del mundo. Lo hace, sin embargo, a través del tratamiento del paisaje, creando unas escenas que, si bien pertenecen a un contexto apocalíptico, nos trasladan, a su vez, a la pintura romántica (Figura 10). Así, Garraza pretende “analizar el potencial simbólico de esas imágenes apocalípticas y su significado dentro de la cultura contemporánea” (Garraza). En este caso se hace evidente un contraste entre el tema que nos plantea (ligado al desastre y la destrucción) y la forma que tiene de tratarlo (unos paisajes armónicos con una composición muy cuidada). Un contraste habitual en las obras pictóricas capaces de generar ironía (Herrera, 2014: 370 ss.), a través del que Garraza consigue transmitir cierta inquietud y nos obliga a estar alerta, impulsándonos a reflexionar sobre el estado actual del entorno que habitamos.

Conclusiones

En suma, las series de Garraza plantean historias ficticias narradas por medio de personajes, escenarios y elementos propios de la realidad en la que vivimos. De esta manera, en todas ellas se hace patente un contraste entre apariencia y realidad, entre lo ficticio y lo real, que pone en cuestión diversos convencionalismos y que hace posible una lectura irónica. Un contraste que se ve incrementado a causa del hiperrealismo de las imágenes, y que invita al espectador a dudar acerca de lo que se le muestra y acerca de la realidad a la que se hace referencia. De esta forma, Garraza lanza preguntas y pone en tela de juicio diversas cuestiones propias de la sociedad en la que vivimos, invitando al espectador a desarrollar su propio discurso personal.

Referencias

- Abadia, Mila (2017) *El fiel vínculo entre arte y poder según Kepa Garraza*. Arte a un click. URL: <http://arteaunclick.es/2017/11/14/kepa-garraza-power/>
- Carrere, Alberto y Saborit, José (2000) *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-1820-7.
- Garraza, Kepa (2014-2018). *Kepa Garraza*. URL: www.kepagarraza.com
- Herrera Ruiz de Eguino, Naiara (2014). *Pintura e ironía. La interrogación irónica en la expresión pictórica* [Tesis Doctoral]. Universidad del País Vasco. ISBN: 978-84-9082-158-9.
- Hutcheon, Linda (1994). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge. ISBN: 978-0415054539.
- Jankélévitch, Vladimir (1964) *L'ironie*. Paris: Flammarion, 2011. ISBN: 978-2-0812-5236-3
- Schoentjes, Pierre (2001) *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil. ISBN: 948-20-2041-483-8

Un estudio breve sobre la apropiación de las obras canónicas en la pintura de Martín La Spina en clave de alegoría y simbolismo

A brief study on the appropriation of canonical works in the painting of Martín La Spina in the key of allegory and symbolism

MARIA CRISTINA FUKELMAN*

Artigo completo submetido a 26 de Dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Argentina, Historiadora del arte y ceramista.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata (UNLP) Facultad de Bellas Artes (FBA), Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAYA). E-mail: mcfukelman@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es explorar las diversas significaciones en el proceso creativo del artista argentino Martín La Spina, dentro de un contexto específico: el campo artístico platense. Se indaga la praxis del artista en su búsqueda de una iconografía particular en una selección de pinturas, que parten de diversas apropiaciones de los maestros del renacimiento europeo configurando nuevas obras que aluden a un mundo onírico y simbólico. Sus producciones inauguran una travesía hacia los mundos posibles mediante un conjunto de motivos presentes en la composición; la exploración de diversos códigos, el encuentro de fantasía y realidad, de sueños y de transmutación de naturalezas.

Palabras clave: apropiación / contemporaneidad / simbolismo / naturaleza / alegoría.

Abstract: *The purpose of this article is to explore the significances in the creative process of Martín La Spina, an Argentinian artist, in the specific context of La Plata's artistic field. The artist's work consists of a series of paintings with a particular iconography that appropriates the works of artists from the European renaissance, creating new pieces that evoke a symbolic and oneiric world. La Spina's work embarks on a journey into different worlds by the means of a series of motives in its composition, the exploration of different codes, the relationship between fantasy and reality, the representation of dreams and the transmutation of nature.*

Keywords: *Appropriation / contemporaneity / Symbolism / Nature / Painting.*

Introducción

Esta presentación se centra en una selección de pinturas del artista Martin La Spina, quien desde su juventud ha generado una vasta producción en diversas disciplinas que incluyen tanto la pintura, el mosaiquismo, el vitral y el dibujo. Este artista nace en La Plata, Argentina, en 1973 y se gradúa como Profesor y Licenciado en Bellas Artes (orientación pintura) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en el año 1999, recibe la distinción J. V. González, para los mejores promedios de la citada universidad. Ha realizado numerosas exposiciones, participado de salones de dibujo, pintura y arte en vidrio desde 1989 y ha recibido premios por su labor. Ha completado estudios sus estudios en realización escenográfica en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón en la ciudad de Buenos Aires y en vitral en la ciudad de Barcelona. Actualmente se desempeña como profesor en la cátedra de Pintura Mural en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, ejerce como docente y produce en su taller particular en Villa Elisa, La Plata. Este artículo se produce tras la revisión de diversas publicaciones, el análisis de una selección de sus obras, la entrevista al artista quien ha revelado su modo de trabajo, así como el imaginario personal y colectivo en el cual se inspira. En su extensa producción, disponible en su página web, se destaca la originalidad de su obra en el contexto actual, el sorprendente dominio del dibujo y del color así como diferentes técnicas expresivas referidas a la calidad en el acabado de su pintura que no sólo proporcionan en el espectador goce estético, sino que exigen la indagación sobre nuestra propia cultura a partir de la cita de las obras canónicas del arte europeo desde el siglo XV.

1. Imaginario, lecturas y apropiaciones

Martin La Spina despliega una técnica perfeccionada que se sostiene en la práctica del dibujo de larga data acentuada en la realización de alguna serie de ilustración científica, destacándose el trabajo de línea, el modelado de la luz y el estudio de la representación de las texturas. Su ideología y formación se sustentan por un exhaustivo conocimiento de la historia del arte y de los mitos tanto clásicos como americanos; su concepción y practica pictórica abreva en las teorías del simbolismo, las teorías sobre el inconsciente junguiano y la interpretación de la existencia inmersa en una naturaleza que incluye tanto el macro como el microcosmos y las polaridades pertinentes de la filosofía oriental. Es preciso destacar que sus intereses no se encuentran aislados de la realidad circundante dado que ha realizado obras referidas a las luchas de supervivencia de los pueblos originarios americanos y la defensa de los derechos humanos en Argentina a través de la utilización de metáforas, en diversos soportes. La alusión

al mundo metafísico se manifiesta en la presencia del mandala, las ciudades proyectadas, la pura esencia de la naturaleza, las alegorías, la recuperación de los signos y símbolos propios de la cultura de los pueblos originarios del territorio americano y en las efigies y siluetas políticas de la historia argentina reciente. Reivindica todas esas claves de los maestros de la pintura y las reinterpreta en la contemporaneidad, de modo que se puede entender como un homenaje pictórico y una excepcional recuperación de la pintura en tanto artificio. Específicamente en su producción se hallan apropiaciones de las obras de los maestros de la pintura flamenca particularmente en Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Hugo Van der Goes, revisita a los artistas del renacimiento Domenico Ghirlandaio, Antonello Da Messina, Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci y Durero mientras que elige del barroco a Velázquez, Murillo y Caravaggio, del neoclasicismo y realismo a Ingres y Bouguerau, mientras que del siglo XX selecciona a Magritte, Escher en la constitución de la realidad circundante y en el juego de la representación ilusoria y utópica. El interés por Hundertwasser se sustenta en el uso de la geometría de la vanguardia rusa y en el sentido místico de la cultura oriental en clave contemporánea, generando estas hibridaciones que constituyen una impronta de la imagen de La Spina.

El tratamiento del espacio incluye una alusión al tiempo que se sucede en las citas al pasado, en los intertextos de algunas pinturas que se recortan sobre aquellas imágenes configuradas como temas de encuadre de la historia del arte, (Bialostocki, 1973:111ss.) las cuales han ingresado en nuestro presente como objetos de cultura; un tiempo que además se expresa, narrativamente, por la idea de transformación o metamorfosis de las sustancias. La materia pierde su densidad y los objetos flotan en agua y aire, manifiestan una cualidad ilusoria.

En *Naturaleza muerta con Darth Vader y la señora Arnolfini* (Figura 1) se resignifica el sentido inicial mediante el uso de metáforas y sustituciones (Barthes, 1964). La figura de Darth Vader –en reemplazo de Giovanni Arnolfini, comerciante adinerado de Lucca, (Panofsky, 1934) se construye mediante transparencias y elipsis y se manifiesta un juego con los opuestos desde la cultura visual cinematográfica. El orden de lo siniestro fue atribuido al mercader, como opuesto a la señora Arnolfini — Giovanna de Cenami como portadora de luz. Un candelabro con alcauciles surgiendo de las torres del castillo, refuerza el sentido otorgado a la vestimenta en la representación femenina de Giovanna, aludiendo a la función procreadora esencial de la mujer mediante el vientre abultado. De La cesta de Frutas — cita de la obra de Caravaggio- invertida sobre la cabeza de Darth Vader — cae una serie de manzanas, en una posible sugerencia al pecado en la religión judío cristiana o de la discordia en la mitología griega. El lecho nup-



Figura 1 · Naturaleza muerta con Dar Vader y la señora Arnolfini, óleo s/ lienzo, 120 x 100 cm, 2005, Fuente: <http://www.martinlaspina.com.ar/images/pintura/matrimonioarnolfini-laspina.jpg>

Figura 2 · Ginevra Benzi desde su mundo en rojo. Oleo s/lienzo, 120 x 100 cm, 2015. Fuente: <http://www.martinlaspina.com.ar/images/pintura/GinevraBenci-laspina.jpg>

Figura 3 · Giovanna Tornabuoni con camaleones, óleo s/ lienzo, 100 x 70 cm, 2006. Fuente propia.



Figura 4 · La dama del pangolín. Oleo s/ lienzo, 120 x 80 cm, 2017. Fuente propiamartinlaspina.com.ar/images/pintura/matrimonioarnolfini-laspina.jpg

Figura 5 · Homenaje a Hundertwasser, óleo s/ lienzo, 100 x 70 cm, 2000. Fuente: www.martinlaspina.com.ar/images/pintura/hundertwasser-laspina.jpg

cial ha sido reemplazado por el fuego mientras que el espejo por un espiral — otra constante en la obra de La Spina — como cita de la sacralidad de la naturaleza en perpetua transmutación. La obra original donde los objetos materiales actúan como signos de índole cultural, fue modificada por una serie de sustituciones repletas de símbolos donde los personajes flotan sobre nubes y agua, en un ambiente ficticio reforzado por la desmaterialización del cuerpo de Darth. Si bien La Spina trabaja de modo riguroso, a través de la técnica de reproducción de las obras mediante el uso de la cuadrícula, trasladando cuadro a cuadro la ubicación de objetos y personajes y en la construcción del espacio compositivo, juega libremente con la sustitución y adición de textura, y entidades mediante colores saturados gusto derivado de su práctica del vitral. La elegancia de la línea, el dominio del dibujo y el amor al detalle le llevan a realizar minuciosas descripciones de escenarios idealizadas donde se integran a la perfección las figuras y el paisaje, la humanidad y la naturaleza. La exploración con el color, la textura y las diferentes técnicas y materiales crean ricas y suntuosas superficies que acentúan la calidad plástica y que, junto al tratamiento de la luz, benefician a una volumetría que logra que las construcciones adquieran alma.

En un orden de sustituciones similares a las descritas se encuentra la obra Ginevra Benzi (Figura 2) y Giovanna Tornabuoni con camaleones (Figura 3) donde los rostros cumplen en verosimilitud con los retratos originales, mientras que los entornos se han sustituido, en la primera el entorno — en tonalidades del rojo — está constituido por una serie de las alusiones a la naturaleza submarina y acuática — peces y batracios — que se transmuta hacia árboles, flores y pájaros en referencia metonímica de la tierra y el aire. La presencia de los pájaros, otra constante en la obra del artista, enlazan los diferentes ámbitos de la naturaleza, en sus diversas posibilidades. En la Figura 3, los camaleones se citan como signo de versatilidad y mutación, conforman el torso mediante transparencias que junto al entorno arbóreo de Giovanna degli Albizzi, manifiesta una antítesis en el rostro de una belleza etérea, casi marmórea. El retrato póstumo de Doménico Ghirlandaio fue realizado para Lorenzo Tornabuoni ante la muerte prematura de Giovanna. Los retratos descriptos se relacionan por su construcción y verosimilitud de los rostros con la obra La dama del Pangolín (Figura 4) cita de La dama del armiño de Leonardo de Vinci. En la obra de La Spina se ha reemplazado el armiño, símbolo de la pureza y también por su etimología en similitud con el apellido de Cecilia Gallerani (Pope Henessy, 1985) por un pangolín, mamífero nocturno, actualmente en extinción. En el paisaje vuelan los tardígrados, una de las criaturas más resistentes de la naturaleza que junto a las anémonas que semejan flores de mar por sus tentáculos semejantes a pétalos.

La presencia del mundo acuático y terrestre en sus posibilidades de supervivencia remiten a la necesidad del artista de visitar estas obras de los maestros del renacimiento, conformando una iconografía de lo utópico, de la magia, a partir de configuraciones reconocibles. Esta es la síntesis entre el tratamiento "realista de la superficie" y la disposición por integración "fantástica" de la escena. La cita de las obras de los clásicos tanto del renacimiento italiano como de otros estilos es una de las elecciones del artista, entre sus obras se encuentran series de ciudades imaginadas, las ciudades de la historia, mandalas, bestiaros, los símbolos de diversas culturas como los árboles de la vida y los homenajes a los artistas que admira en los cuales se imbuje para su producción. El Homenaje a Hundertwasser (Figura 5) pertenece a una serie de obras con pájaros que llevan ciudades y árboles, en este caso la ciudad es una cita de los proyectos arquitectónicos con las cúpulas distintivas de la casa del arquitecto en Viena, cuyas terrazas y balcones contienen árboles. Los pájaros parten de una diversidad de modelos, desde la verosimilitud de las aves hasta aquellos constituidos por figuras sintéticas utilizadas como signos en el arte de los pueblos originarios americanos; el color a través de la mancha se expande en la superficie donde se entrecruzan las figuras destacando la arquitectura.

Así como cada ave entabla una correspondencia semántica con cada ciudad que transporta, entre puentes que enlazan "culturas", o espacios naturales que reúnen otros seres, cada figura establece un encuentro o una continuidad por forma, por significación, por textura. Las superficies mediante la riqueza plástica connotan estas transformaciones. Las figuras y objetos agregados a las apropiaciones tienen una doble lectura tanto una alusión a la naturaleza como diversos significados en tanto símbolo.

Consideraciones finales

Aves, peces, árboles, mariposas, constelaciones, agua, tierra, cielo, rocas, ciudad: una serie de motivos que funcionan simbólicamente para establecer una de las significaciones que emanan de la obra: la mutación y la reunión de los elementos básicos, el descubrimiento de lo esencial a través del encuentro de la naturaleza y la cultura. Tiempo y espacio, puesto que cada viaje representa además un cruce histórico, un tiempo que se sucede en las citas al pasado, en los intertextos de aquellas pinturas que se recortan sobre imágenes arquetípicas de la historia del arte; un tiempo que además se expresa, narrativamente, por la idea de transformación o metamorfosis de las sustancias. Martín La Spina retrotrae al espectador a un pasado admirado en el campo de la historia del arte y la cultura, acerca los mundos posibles en una cadena de significaciones

tanto propias como colectivas para que el espectador participe en la recreación de la ilusión figurativa y logra mediante el uso de diferentes motivos que su obra adquiera identidad propia.

Referencias

- Barthes, Roland, (1964) "Rhétorique de l'image", *Communications*, N° 4.
- Bialostocki, Jan, (1973) *Estilo e iconografía. Contribución a la ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores.
- Berger, J. (2000), *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Charbonnier, G. (1971), *Arte, lenguaje, etnología: entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss*. México: Georges Charbonnier.
- La Spina, Martin. (2017) *Martín La Spina: artista plástico* [Consult. 2018-12-18] Disponible en URL: <http://www.martinlaspina.com.ar/>
- Panofsky, Erwin, (1934), "Jan van Eyck's Arnolfini' Portrait." *The Burlington Magazine*, N° 64, pp. 112-127.
- Panofsky, Erwin, (1980) *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pope Henessy, John, (1985) *El retrato en el renacimiento*. Madrid: Akal.
- Revilla, Federico. (1990), *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.

Ilídio Salteiro y el proyecto curatorial Dinero-Dinheiro: Un comisariado alternativo que da voz a los artistas

Ilídio Salteiro and the curatorial project Dinero-Dinheiro: An alternative curator who gives voice to artists

ANTONIO GARCÍA LÓPEZ*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 a 21 janeiro de 2019

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Murcia; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Bellas Artes; Grupo de investigación Zeus. Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes, España. E-mail: antoniog@um.es

Resumo: El objetivo del presente trabajo, aborda el proceso de curatoría colaborativa presente en el proyecto Dinero-Dinheiro, al tiempo que persigue ofrecer una visión de la faceta menos conocida como comisario, del también profesor y artista Ilídio Salteiro. En general no es habitual que los artistas se preocupen por realizar labores de comisariado. En ese sentido podemos decir que se trata de un tipo de práctica menos arraigada pero no por ello, despreciable para la investigación artística. Ponemos el acento en el caso concreto de colaboración llevado a cabo en el proyecto Dinero-Dinheiro.

Palavras chave: X

Abstract: *The objective of this work, addresses the process of collaborative curatoria present in the project Dinero-Dinheiro, while seeking to offer a vision of the facet less known as curator, also Professor and artist Ilídio Salteiro. In general, it is not usual for artists to worry about performing curating tasks. In that sense we can say that it is a type of practice less rooted but not for that, despicable for artistic research. We put the accent in the concrete case of collaboration carried out in the project Dinero-Dinheiro.*

Keywords: *Alternative curatorship / art / money / participatory project.*

Introducción

El proyecto curatorial *Dinero-Dinheiro* fue adquiriendo forma en la primera exposición comisariada en el ISEG de Lisboa por Ilídio Salteiro (n. Alcobaça, 1953), y presentada en octubre de 2016. Hoy, el proyecto ha crecido, internacionalizándose, estableciendo sinergias enriquecedoras capaces de construir un discurso estético y conceptual que partiendo de la palabra clave “Dinero/Dinheiro”, nos ofrece el punto de vista de una treintena de artistas y profesores procedentes de instituciones universitarias de Lisboa, Oporto, Beira Interior, Valencia y Murcia. Este proyecto tiene una serie de particularidades que lo hacen singular, permitiendo un modelo de comisariado poco convencional. En primer lugar, los comisarios son artistas, al tiempo que también son docentes universitarios. Esto ya marca una diferencia respecto al perfil de los *curators* más tradicionales, generalmente procedentes exclusivamente de la teoría y estética del arte. Podemos decir que eso ha supuesto un planteamiento que atiende más a la investigación artística, que a las necesidades del circuito de galerías, crítica de arte y museos. Es por ello, que la prioridad en la selección, no ha atendido a cuestiones asociadas al mercado del arte, si no a la capacidad para la creación y la reflexión artística. Esa circunstancia se ha materializado otorgando un verdadero protagonismo a cada uno de los artistas seleccionados, fomentando la libertad tanto de pensamiento, como de lenguajes creativos.

Na arte, integrada nos domínios dos sentidos e das sensibilidades, nao podem existir dogmas. Estés, quando existem, transforman-na em mera tecnologia. O dogma existe na religiao, mas nao pode existir na arte. Aceitar doutrinas pré-estabelecida e utilizar os modelos oficialmente difundidos, é recusar a arte como modo de investigar a vida e a humanidade, é aceitar a arte como ornamento forma e social. (Salteiro, 2018:11)

Pintura, escultura, instalación, dialogan junto a los textos solicitados a los artistas-investigadores, dando respuestas al asunto de la cultura y el dinero. Una de las directrices a destacar reside precisamente en asumir más allá del propio acto expositivo, la importancia del “debate y la reflexión artística”. Blog, catálogo y finalmente una publicación en formato libro (López & Salteiro, 2018), recogen las valiosas opiniones de cada uno de los participantes que conformar este proyecto internacional y que además son en su mayoría artistas, y profesores universitarios.

1. Ilídio Salteiro como artista-curator.

Ilídio Salteiro, cuenta con una sólida trayectoria como artista que ya ha sido abordada con solvencia por autores como Queiroz (2013) o Pereira (2018). Sin

embargo, este artículo pretende indagar en su faceta menos conocida como comisario, y que a nuestro entender es inseparable tanto de su quehacer artístico desde inicios de los 80, como de su rol de profesor de pintura en la FBAUL. Salteiro como artista pertenece a una generación portuguesa neo-figurativa que tiene sus referentes en:

... movimentos espontâneos como a trans-vanguardia, ou o neo-expressionismo oitentista. Em pano de fundo, um optimismo gerado pela queda das ditaduras ibéricas e pela integração europeia (Queiroz, 2017:22).

Como artista portugués, de la post-dictadura, estaba ilusionado con los nuevos aires de libertad que se respiraban. Por cierto, en una visita realizada a la Universidad de Lisboa en el año 2014, pudimos presenciar la exposición: *40 anos da reuniao conspirativa de 5 de fevereiro anos do 25 de abril*, donde se mostraba un panel realizado en 1982 por pintores y escultores portugueses. Salteiro y su pareja Dora, formaban parte de esa muestra que homenajeaba el papel activo de los intelectuales y artistas de la Revolución de los claveles. Con la perspectiva que solo el tiempo puede dar, podemos decir, que todo ha cambiado bastante, hoy el mundo se ha globalizado y se ha llevado muchos ideales por delante. Sin embargo, ese espíritu de libertad asociada a los procesos de creación artística sigue vivo en Salteiro; se trata de una actitud vital que le ha llevado a no sucumbir a las prisiones decorativas y a los caminos trazados por los nuevos circuitos de la industria cultural entendida como maquinaria del entretenimiento, o como otros han definido con la expresión: "turismo rápido" (Queiroz, 2017: 22).

Es cierto que el arte no tiene por qué ser ético ni moral, al fin y al cabo siempre ha estado al servicio del poder.

A arte é um instrumento do poder, que a usa, que a abusa e que a maltrata. Dizemos maltrata pelo cerceamento à investigação, à prospecção, à experimentação e à exposição, como é verificável pelos privilégios dados ao museu como imóvel em desfavor do museu como coleção. (Salteiro, 2018:65)

Pero a veces, el artista siente la necesidad de darse un capricho, de hacer uso de su libertad de pensamiento. Es en esos momentos cuando el compromiso artístico es con uno mismo y se convierte en un canal para transmitir emociones, pensamientos, ideas, realidades, y no solo las exigencias del orden preestablecido. Es por ello que el planteamiento de Salteiro como *curator* difiere del comisariado convencional mucho más sujeto a una disciplina llena de

condicionantes marcados por las directrices repetitivas propias de la llamada “industria cultural” (Horkheimer & Adorno, 1998:180). Somos conscientes de que no es sencillo encasillar ni la obra artística ni los proyectos curatoriales llevados a cabo por Salteiro, pero sin duda muestran como denominador común un pensamiento simbólico que liga con la utopía.

La gran misión de la Utopía no es sino la de hacer posible una oposición a la aceptación pasiva del estado actual de los asuntos humanos. Este pensamiento simbólico supera la inercia natural del hombre y lo dota de una nueva capacidad: la de reajustar constantemente su universo. (Cassier, 2003:98)

Entre 1982 y 1992 bajo el título: *Fragata do Tajo, Salteiro comisarió un proyecto colaborativo* que llevaba consigo la creación de una Cooperativa de Dinamización Cultural denominada *A Barca CRL* en la que participaron otros artistas jóvenes como Pedro Saraiva, Dora Iva Rita, Manuel Vilarinho, Manuel Rosa, Ilda David. El objetivo principal consistía en “mantener y dinamizar culturalmente el río Tajo” (Salteiro, 2018: 33), utilizando precisamente una embarcación tradicional como la fragata. Lógicamente la globalización se encargó de hacerla zozobrar, pero sin duda ese espíritu utópico, esa idea de que otro mundo era posible, ya quedaba patente en este primer proyecto curatorial.

Entre 2005 y el 2008 bajo el nombre *CSBN — contemporary art*. abordó otro proyecto con guiños “quijotescos”. En esta ocasión se trataba de poner en valor el espacio rural de la Casa de Santa Barbara de Nexe, en el Algarve. Un proyecto que se apoyaba en las nuevas posibilidades de la red para dar visibilidad a acciones artísticas realizadas en la periferia, y alejadas de los grandes núcleos urbanos y culturales.

En el 2011 comenzó a encargarse del proyecto *GAB-A Galerías Abiertas de las Bellas Artes*, involucrando a otros profesores de la FBAUL, como: (João Castro Silva, João Paulo Queiroz, Jorge dos Reis, Manuel Gantes, Cristovão Pereira) y estableciendo redes con otros espacios expositivos y galerías. Esta tarea, supone un esfuerzo adicional, pero el profesor Ilidio la realiza con gusto, sabedor de que es necesario dar la oportunidad a los más jóvenes. Este interés por lo emergente, y por los artistas del futuro, es otra de sus constantes en los proyectos curatoriales, por lo que también acabará siendo un signo distintivo del proyecto *Dinero-Dinheiro*.

Otra de las constantes de Salteiro tiene que ver con su interés por la Historia, y su visión del artista como sujeto activo capaz de interpretar el mundo que le rodea. En ese sentido se enmarca el proyecto *Evocação — arte contemporânea*, desarrollado entre 2016-2018 para el Museo Militar de Lisboa. Hasta

el momento, se han realizado nueve exposiciones con obras de profesores de la FBAUL como: João Castro Silva, Isabel Sabino. Rocha de Sousa, João Paulo Queiroz, José Teixeira, António Trindade, Hugo Ferrão y Artur Ramos.

2. El proyecto curatorial dinero-dinheiro como proceso creativo.

El proyecto *Dinero-Dinheiro*, ha contado paradójicamente con escasos medios económicos que han sido compensados con una gran aportación de capital humano. Los artistas-investigadores españoles y portugueses participantes han sido: Álvaro Alonso, Antonio García, Carmen Grau, Carolina Maestro, Concha M. Montalvo, Cristóvão V. Pereira, Diogo da Cruz, Domingos Loureiro, Dora Iva Rita, Francisca Núñez, Francisco Berenguer, Francisco J. Guillén, Ilídio Salteiro, João Castro Silva, João Paulo Queiroz, Jorge dos Reis, José M. Iborra, Juan J. Águeda, Luís Herberto, Luis Izquierdo, Manuel Gantes, Manuel Páez, Mariano Maestro, Maribel Pleguezuelos, Olga R. Pomares, Pedro A. Ureña, Román Gil, Salvador Conesa, Torregar, Victoria S. Godos, Virtoc. Quizás lo primero que llama la atención, es la diversidad de edades y localizaciones de estos artistas; circunstancia perseguida por sus comisarios, dada la pluralidad de respuestas pretendida.

Otra característica es que se trata de un proyecto itinerante, de tal forma que a la primera muestra presentada en Lisboa en 2016, le han sucedido entre el 2018 y 2019 cinco localizaciones en la Región de Murcia, tales como: Museo de la Universidad de Murcia (Figura 1), Museo de Archena (Figura 2), Universidad Politécnica de Cartagena (Figura 3), Facultad de Economía y Empresa (UMU), y Universidad Popular de Mazarrón. Pero más allá del impacto y la visibilidad alcanzada, Salteiro, estaba preocupado por el propio proceso creativo.

A forma, não é o facto essencial porque ela é somente o resultado de um processo criativo em permanente actualização através de investigação. Esse processo, fundamentado em pesquisas e análises, concretiza-se numa parte formal inevitável. No final será toda essa informação decorrente ao processo — matérias, processo e forma — que permitirá ao observador uma compreensão da globalidade da obra e desse modo retirar as suas conclusões (Salteiro, 2011: 6)

Es por ello, que el proyecto *Dinero-Dinheiro* fué pensado como proceso colaborativo, un lugar común donde compartir la experiencia de la investigación artística, su reflexión y su puesta en común, aprovechando la inmediatez que otorgan los nuevos medios digitales y la comunicación en la red. Y es que Salteiro concibe el arte como un modo de conexión.

Para o artista, o termo Religare é um “ligar novamente”, “religar” “conectar o que se encontra desconectado”, sem vínculo com a ideia de culto. Ilídio Salteiro se preocupa fundamentalmente com questões atuais, como a globalização e a multiculturalidade. Estamos conectados full time em rede, mas muitas vezes desconectados de nós mesmos e do indivíduo que está ao lado. A arte é conexão. É tempo de religar. (Pereira, 2018:159)

Por otro lado “La imaginación es instrumento de contrapoder porque nos permite pensar en alternativas, poner en entredicho el mundo, subvertir lo real” (Velazquez, 2016). Bajo este contexto el proyecto *Dinero-Dinheiro* es un sincero ejercicio de utopía artística, entendida como una resistencia crítica a la utopía hegemónica que mueve el capitalismo. Es por ello, que el proyecto hace pensar al espectador no solo en la relectura de las obras, si no en su propio papel de productor-consumidor impuesto peligrosamente por la sociedad que nos rodea. De este modo, autores como João Castro Silva, Luis Herberto, Concha Martínez, o Antonio García, han optado por lenguajes más directos y críticos, apelando a noticias de actualidad y a nuestro posicionamiento como espectadores de una realidad plagada de casos de corrupción y prácticas ilícitas en pos del enriquecimiento rápido. Otros, como Dora Iva, Diogo da Cruz, Juan José Águeda, Mariano Maestro o José Mayor, plantean metáforas del poder del dinero y su influencia sobre la voluntad y el pensamiento de las personas y su cosificación, traducidos en fenómenos como la post-verdad, la explotación laboral y sexual, e incluso el adoctrinamiento religioso. Tampoco han faltado alusiones al dinero desde una óptica auto-referencial, así Joao Paulo Queiroz, Domingos Loureiro, Manuel Gantes, Manuel Páez o Salvador Conesa, han mostrado discursos inscritos en la tradición artística, en sus modelos de exhibición y explotación, donde no han faltado guiños a géneros como la figura, el paisaje, o la naturaleza muerta, pero también a la ironía más contemporánea. Algunos como Torregar, Francisco Guillén, Olga Rodríguez, Francisca Núñez o Pedro Alonso, han optado por abordar los fenómenos artísticos de la abundancia y del exceso como reinterpretación contemporánea de la cornucopia o de la vanitas, por lo que sus discursos enlazan con “la estética de la exuberancia” (Mandoki, 2013:299). También hay fórmulas más abstractas, como las de Cristóvão Valente, Ilídio Salteiro, Álvaro Alonso, o Jorge dos Reis, capaces de sugerir en su premeditada ambigüedad, la plena implicación del espectador en la reconstrucción del relato, lo azaroso y volátil de la riqueza, o la situación del artista al margen del sistema. Finalmente cabe subrayar que el proyecto ha aglutinado todo tipo de lenguajes, pintura, fotografía, escultura, instalación, video-creación, collage, se han dado cita como fruto de esa diversidad y libertad creativa.



Figura 1 · *Dinero-Dinheiro*, 9 mayo — 4 junio 2018. Sala de exposiciones José Nicolás Almansa del Museo de la Universidad de Murcia., Murcia (España). Fuente: propia.

Figura 2 · *Dinero-Dinheiro*, 8 junio — 31 agosto 2018. Museo de Archena., Murcia (España). Fuente: propia.

Figura 3 · *Dinero-Dinheiro*. 14 septiembre — 24 octubre 2018. Sala de exposiciones UPCT. Antiguo CIM. Cartagena (España). Fuente: propia.

Conclusión

El proyecto *Dinero-Dinheiro*, ha generado un debate académico sobre la creación, sobre sus modos de enseñanza y exhibición, y sobre las relaciones entre el arte y el dinero. Ese anclaje temático y expositivo, ha permitido llevar un poco más lejos, experiencias que han servido de inspiración como el proyecto *Fazer falar a pintura* (Ferreira, 2011), y que también otorgaba peso específico a los artistas y sus reflexiones escritas. La muestra resultante es fiel por tanto al interés por la pluralidad de sus comisarios, ya que se ha hecho efectiva la máxima libertad de lenguajes y de técnicas, y el diálogo constructivo entre generaciones y localizaciones muy diversas. Podemos concluir que se ha alcanzado el objetivo planteado inicialmente:

O objetivo é estabelecer confrontos visuais entre as diversas formas e soluções estéticas encontradas à volta deste assunto e expô-las, motivando interrogações e interpretações, aparentemente inconclusiva mas sempre subliminarmente enriquecedoras porque passíveis de proporcionar muitas e diferentes sinergias. (Salteiro, 2016:7)

En su conjunto el proyecto, ha supuesto metafóricamente una radiografía aproximada de lo que directa o indirectamente afecta el dinero, a los sujetos creadores de una época, abriendo nuevas vías de proyectos curatoriales alternativos, que incidan en la viabilidad del diálogo creativo entre artistas de generaciones y entornos geográficos diversos.

Referencias

- Cassirer, Ernst (2003) *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-968-1603-00-7.
- CSBN — contemporary art (2008) [Consult. 2018-12-17] Disponible en URL: <http://csbn.arte.com.pt/index.html>
- Evocação: Projecto de arte contemporânea para Evocação da Grande Guerra (2018) Museo Militar de Lisboa 2014/18. [Consult. 2018-12-27] Disponible en URL: <https://evocacao14-18.blogspot.com/>
- Ferreira, Antonio Quadros Org. (2011) *Fazer Falar a Pintura*. Porto: U. Porto Editoria. ISBN: 978-989-8265-48-7.
- GAB-A Galerias Abertas das Belas-Artes [Consult. 2018-12-27] Disponible en URL: <http://galeriasabertas-belasartes.blogspot.com/>
- Horkheimer, Marx & Adorno, W. Theodor (1998) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta. ISBN: 84-87699-97-9.
- López, Antonio García & Salteiro, Ilídio (2018) *Dinero-Dinheiro: Projeto internacional de investigação artística*. Lisboa: CIEBA, Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. ISBN: 978-989-8944-08-5.
- Mandoki, Katya (2013) *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI Editores. ISBN: 978-607-03-0470-5
- Pereira, Cláudia Matos (2018). "Ilídio Salteiro: pensamento, Partilha e Comunicação Visual, a pintura contemporânea como ato de religare" *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN: 1647-6158 e-ISSN: 1647-7316. Vol. 9 (22): 148-159.
- Queiroz, João Paulo (2013) "Propostas para

- "o centro do mundo: as pinturas de Ilídio Salteiro" *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN: 1647-6158, e-ISSN:1647-7316. Vol 4 (8): 310-319.
- Queiroz, João Paulo (2017) "Mundus novus: algumas cartas para Ilídio Salteiro" In Salteiro, Ilídio. *Faróis e Tempestades, anotações sobre um processo artístico*. Lisboa: FBAUL-CIEBA, ISBN: 978-989-8771-92-6. pp.21-26, [Consult. 2018-12-16] Disponible en URL: https://issuu.com/i.salt/docs/farois_e_tempestades_anota_oes
- Queiroz, João Paulo (2018) "Uma Viagem na minha Terra" In Salteiro, Ilídio. *Uma Viagem na Minha Terra*. Covilhã: Museu de Lanifícios, Universidade da Beira Interior, ISBN: 978-989-654-444-7. pp. 5-8, [Consult. 2018-12-16] Disponible en URL: https://issuu.com/i.salt/docs/catalogo_ilidio_salteiro
- Salteiro, Ilídio (2011) "A Pintura na relação Artes, Ciências & Humanidades" [Consult. 2018-12-17] Disponible en URL:<http://www.arte.com.pt/text/salteiro/pinturaciencia.pdf>
- Salteiro, Ilídio (2016) In *Dinheiro*, Lisboa: FBAUL-ISEG, ISBN: 978-989-8771-54-4.
- Salteiro, Ilídio (2018) "No acto de pintar" In *Uma Viagem na Minha Terra*, Covilhã: Museu de Lanifícios, Universidade da Beira Interior, ISBN: 978-989-654-444-7. pp.9-12, [Consult. 2018-12-16] Disponible en URL: https://issuu.com/i.salt/docs/catalogo_ilidio_salteiro
- Salteiro, Ilídio (2018) "El último barco del Tajo" In García, Juan; Rodríguez, Olga; García, Antonio (Ed.) *Preactas del I Congreso Arte, Naturaleza y Paisaje en el Mediterraneo*. Murcia: Editorial OXOX. 56 pp. ISBN 978-84-09-05477-0 [Consult. 2018-12-17] Disponible en URL: <https://www.artenaturalezapaisaje.com/schedule>
- Salteiro, Ilídio (2018) "Antonio García López: Colagem e Política como processo de Pintura." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN: 1647-6158 e-ISSN: 1647-7316. Vol. 9 (21): 60-66.
- Velazquez, Yunuen Díaz (2016) "El arte de imaginar — Seis reflexiones en torno a la utopía en el arte actual" *Reflexiones Marginales*. ISSN: 2007-8501 Vol.34 (6) [Consult. 2018-12-17] Disponible en URL: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/el-arte-de-imaginar-seis-reflexiones-en-torno-a-la-utopia-en-el-arte-actual/>

Os ‘Diários Digitais’ de Natacha Merritt: Verdade ou Consequência?

*Natacha Merritt’s Digital Diaries:
Truth or Dare?*

LUÍS HERBERTO*

Artigo completo submetido a 2 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, LABCOM.IFP. Convento de Sto. António, 6201-001 Covilhã. Portugal. E-mail: lh@ubi.pt

Resumo: Natacha Merritt produziu uma das mais assertivas obras no domínio do sexualmente explícito, representando uma incontornável ruptura no meio artístico. Os ‘Digital Diaries’ são um expressivo conjunto de fotografias digitais autorrepresentativas, em variadas cenas íntimas e disponibilizadas publicamente na internet. Deste registo paradoxalmente incógnito, foi catapultada para a esfera restrita da “high-art”, através do gigante editorial Taschen, com uma elegante edição de 300 000 exemplares, reacendendo a discussão no binómio arte/ pornografia.

Palavras chave: Porno-Art / erótico / pornográfico / transgressão / público / privado.

Abstract: *Natacha Merritt produced one of the most assertive works in the sexually explicit domain, representing an inescapable rupture in the artistic environment. ‘Digital Diaries’ are an expressive set of self-representative digital photographs, in various intimate scenes and made publicly available on the Internet. From this paradoxically incognito record, she was thrown to the restricted sphere of “high-art”, through the editorial giant Taschen, with a graceful edition of 300 000 copies, reigniting the discussion in the binomial art/ pornography.*

Keywords: *Porno-Art / erotic / pornographic / transgression / public / private.*

Questões introdutórias.

Existe uma arte declaradamente pornográfica ou esta fusão entre arte e pornografia não tem lugar nos meios artísticos e académicos? Quem são os seus autores e quais os contextos da sua presença nos espaços públicos de intervenção?

Apresento aqui o conjunto de fotografias com o título *Digital Diaries*, de Natacha Merritt (n.1977), obra controversa, não apenas pela temática sexualmente explícita, condição suficiente para uma forte oposição à sua presença, mas sobretudo pela metamorfose intencional que provoca, do anonimato formal à categorização 'high-art.'

Porno-Art: uma categoria indeterminada?

No abrangente território das Artes Visuais, configuram-se de modo paradoxal, os palcos para as representações sexualmente explícitas. Vistas como um género particularmente transgressor, cujos conteúdos permitem uma reflexão instável e igualmente a sua inclusão numa categoria de 'Porno-Art', também esta discutível, estas representações são frequentemente remetidas para a exclusão característica ao obsceno. Para ampliar ainda mais a discussão, há ainda a hipótese de algumas produções pornográficas possibilitarem características de contemplação comuns com a arte (Maes, 2012), mas o debate ético/ filosófico é relutante a esta combinação pouco consensual e que intensifica a objectificação da mulher, resultando igualmente em consequências discriminatórias evidentes. Neste campo, as produções artísticas dependem mais da notoriedade dos seus autores, como Jeff Koons (n.1955), com a série *Made in Heaven* (1991), ou Robert Mapplethorpe (1946-1989), com *X Portfolio* (1978, 1978 e 1981), por exemplo, do que propriamente na atribuição de valores artísticos em produções pornográficas, declaradamente performativas, destacando aqui artistas como Cosey Fanni Tutti (n.1951) ou Annie Sprinkle (n. 1954), fundindo na indústria pornográfica, produções de teor artístico e com intenções sociais e activistas (Lamoni, 2012).

Natacha Merritt, com os seus *Digital Diaries* (2000), utilizando uma câmara digital de baixa resolução, regista as suas actividades sexuais e de representação como uma e a mesma coisa (Figura 1), num processo conceptual que não é intencionalmente artístico na sua essência (Bowman, 2000), e que de igual modo, está afastado da pornografia comercial, sem perder a carga explícita que esta assume (McNair, 2002). A entrevista de Bowman a Merritt, relativamente ao sucesso do livro *Digital Diaries*, deixa bem clara a legitimação da obra no circuito comercial e à data, são visíveis neste diálogo, as incertezas de Merritt relativamente à eficácia do seu trabalho, enquanto produto artístico, dúvidas essas

que todo um processo mediático se encarregou de eliminar e paradoxalmente, de a consagrar, alterando mesmo a própria percepção da artista relativamente ao seu trabalho (Melia, 2016): “My images are art. It took me a long time to admit this but that’s what they are. Now for a description, I like the term explicit. They explore part of society that’s not usually exposed day to day.”

Transpondo leituras superficiais articuladas a conteúdos pornográficos, autora e obra revelam-se enquanto estandarte da liberdade de expressão, sem necessariamente necessitar da incorporação a movimentos sociais activistas de teor panfletário. Todavia, Merritt assume um posicionamento declaradamente feminista, particularmente nos discursos relativos às ambiguidades propostas pela estrutura patriarcal, que entre outras coisas, permite uma censura do sexo e da sua representação. Leituras desta natureza dependem mais do sentido crítico de autores externos à obra, do que propriamente da carga de intencionalidade de quem a produz. Alguns autores procuram legitimar e materializar o seu trabalho a par de, por exemplo, Cindy Sherman (n. 1954) e dos seus registos ficcionais e encenados, Diane Arbus (1923-1971), em contextos documentais muito específicos e socialmente transgressores na iconografia consensual, ou ainda Claude Cahun (1894-1954), na desconstrução dos papéis tradicionais de género. Estas referências são anexas visivelmente com o propósito de forçar a inclusão e legitimação da obra, sendo contudo, desnecessárias.

Podemos claramente posicionar Natacha Merritt no seu próprio tempo, quer na estrutura de vanguarda da fotografia digital, quer no que representa, material e conceptualmente, num mundo virtual em aberta expansão.

Os *Digital Diaries* configuram-se como um momento de ruptura nos paradigmas da fotografia e da autorrepresentação no campo artístico, ao permitir que imagens habitualmente consideradas como *softcore* ou *hardcore*, de acordo com a multiplicidade de leituras que suscitam, sejam categorizadas igualmente com atributos que por norma são destinados apenas a produtos artísticos, apropriando-se de uma classificação *a posteriori* decorrente da notoriedade que estas imagens atingiram. O que encontramos são múltiplas explorações da sua intimidade, registadas como um apontamento dos seus propósitos sexuais e naturalmente, com intuítos estéticos e sem dúvida, provocadores (Figura 2).

Ainda numa tentativa de enquadramento para a sua obra, é necessário entender o contexto em que se apresenta. O registo espontâneo é claramente erótico, potencial e tangencialmente pornográfico em grande parte destas imagens, suscitando leituras superficiais em públicos generalistas e ainda, permitindo discussões intermináveis na sua categorização, enquanto género artístico. Porém, passou abruptamente, do modo generalista e paradoxalmente anónimo

da *Internet*, para o restrito mundo da *'high art'* pela gigante Taschen e na visão editorial de Erik Kroll (Merritt, 2000). Deste modo, há uma nítida alteração estatutária que putativamente reescreve a obra e permite a sua redefinição. O que não podemos contornar, é o seu forte posicionamento nas questões de género que declara, uma vez que estas imagens afirmam sobre a necessidade de um discurso livre e que reporta ao prazer, masculino e feminino (Melia, 2016).

Verdade ou Consequência?

O recurso à imagem pornográfica e em formato de livro de arte permite objecções de teor social, relativamente à sua pertinência editorial. Concretamente, as fotografias de Merritt reforçam nos territórios sociais, a existência de uma iconografia sexualizada, bem como a ambiguidade da sua pertinência.

O propósito essencial da pornografia visual está precisamente no estímulo sexual. De um modo geral, parece existir um consenso em que nesta categoria, se enquadram certas imagens dotadas de uma categoria de realismo tão particular, que para uma imagem ser reconhecida como pornografia, necessita de uma aproximação mimética a uma realidade que promova a transposição emotiva necessária para o estímulo erótico, o que acontece com a imagem fotográfica. Dada esta intenção tão específica do estímulo sexual que Uidhir e Pratt apresentam (*Pornography at the Edge: Depiction, Fiction and Sexual Predilection*, 2012), o facto é que nem todas as imagens sexualmente explícitas são categorizadas neste sentido. Podem possuir uma orientação aparentemente pornográfica e que são posicionadas num subgénero que diverge da pornografia prototípica, no que Mikkola pretende afirmar como *Porno-Art* (Mikkola, 2011).

O artigo de Uidhir e Pratt tem contudo uma aproximação ao tema, que paradoxalmente, recua na intenção de propor directamente uma definição sólida para o enquadramento pornográfico nas obras de arte, caracterizando a pornografia numa estrutura minimal e reduzindo-a a uma identidade abstracta em que um trabalho específico é pornografia, apenas se for visualmente representado e se o seu objectivo primário se dirigir para o estímulo sexual e satisfação neste sentido da sua audiência, num universo de condições necessárias e suficientes para demonstrar a sua plausibilidade. As propostas apresentadas para a resolução desta questão, partem do princípio que à partida, há todo um conjunto de incertezas estruturadas simultaneamente em dados parciais e em dados concretos. Por exemplo, quando Kieran (*Pornographic Art*, 2001) avança no pressuposto que a pornografia tem como objectivo o estímulo sexual, ou Levinson (*Erotic Art and Pornographic Pictures*, 2005) no pressuposto de que o estímulo sexual pela pornografia tem necessariamente como objectivo a concretização



Figura 1 · Natacha Merritt, *Digital Diaries*, 2000.

Figura 2 · Natacha Merritt, *Digital Diaries*, 2000.

num acto sexual, são extremamente cuidadosos relativamente aos padrões de estímulo sexual característicos para a pornografia. Fazem-no exactamente por não se enquadrarem nos modelos associados à construção do discurso utilizado na análise de obras de arte, que à partida, se dissocia da cultura popular. A atribuição da categoria de pornográfico, e/ ou obsceno, a uma obra artística, está dependente de um conjunto de factores que lhes são externos, bem como arbitrários, permitindo leituras diversas e em contextos particulares, associados a questões de género, de identidade e de igualdade, sendo a provocação um traço comum.

O grande paradoxo nos *Digital Diaries* é que estas representações estruturadas, de modo aparente, para um público masculino, são conceptualizadas por uma mulher, permitindo em simultâneo, leituras ambíguas para propósitos panfletários relativos à exploração do corpo feminino (McNair, 2002). As representações artísticas sexualmente explícitas são mais comunmente relacionadas a conceitos como obscenidade, que por si, é uma categoria cultural susceptível de provocar leituras de intensidade variável na conjugação de noções anexas e oscilantes como indecente, vulgar ou ordinário, todas elas subordinadas à corrupção moral.

Neste sentido, esta produção específica de Merritt, é descendente de uma forte e pública carga pornográfica de uma cultura fortemente sexualizada, estimulando questões convergentes como a censura, o pudor e o obsceno nas questões de género, bastantes visíveis em artistas mediáticos como Mapplethorpe ou Koons, entre outros, que desenvolvem temáticas com representações de práticas sexuais previamente marginalizadas (Arthurs, 2003). A representação sexualmente explícita tem sido repetidamente incluída em territórios artísticos considerados obscuros, uma vez que as fronteiras entre erótico e pornográfico não se definem de um modo imediato ou sequer muitas vezes se esclarecem, bem como o actual contexto de globalidade não é suficiente para romper com barreiras morais e sexistas enraizadas nos contextos sociais em que nos movemos, apesar da existência de práticas artísticas investigativas que ultrapassam contextos exclusivamente formais e se situam no plano sociológico (Attwood, 2010). Podemos aqui considerar o pornográfico como uma subespécie do erótico (Kieran, 2001), construindo intencionalmente uma cumplicidade formal que permita fundir objectivos e intenções. Contudo, são propósitos especulativos que provocam leituras diversas e controversas. Por outro lado, obras desta natureza, que assumem um potencial para o desejo e para a líbido, quando orientadas intelectual e emocionalmente — retirando intencionalmente a carga do estímulo sexual que a pornografia comercial infere — e aliadas ao simbolismo

patriarcal, que permite uma exploração da imagem da mulher, completamente instalada nos cânones da arte ocidental (Mey, 2007), são posicionadas de modo ambíguo e abrangente na *erotica* institucional e mediatizada.

Considerações finais.

Os *Digital Diaries* possuem a capacidade de estabelecer uma relação pedagógica entre artista e público, propondo a temática a uma contemplação voyeurística, acentuando a carga num indeterminado escândalo do prazer que a fruição incógnita permite, contrastando com o modo furtivo que estas imagens suscitam quando apresentadas em espaços públicos, mas também reescrevendo argumentos de género que permitem leituras reconstrutivas do contexto social agressivo associado a estas representações (Paglia, 2001).

É precisamente o domínio do incógnito que possibilita a existência de projectos como este: o território abrangente que representa a apresentação *online*, permite a construção de espaços privados de domínio público, condição determinante na afirmação destas expressões tão intimistas e colocadas publicamente à distância de um ‘clique.’

Mas a intenção criativa, projectada na obra, não é suficiente. Aliás, especificamente nos *Digital Diaries*, existe uma declarada reorientação nos seus propósitos, manifesta e cronologicamente assumida. É necessário também compreender-se a intenção dos espectadores, que através das suas críticas e interpretações, permitem a formulação de juízos de valor, que por si, têm também um papel determinante na sua categorização. E neste caso, o discurso institucional e especulativo editorial tem um papel preponderante na construção desta obra enquanto projecto artístico e não apenas formal e provocador. Merritt, na continuidade das leituras críticas e mediáticas, reescreve o discurso conceptual sobre o seu próprio trabalho.

Referências

- Arthurs, J. (2003). Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire (Review). *Feminist Studies*, Vol. 3, No. 1, 115-117.
- Attwood, F. (Ed.). (2010). *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Bowman, D. (2000). *'Digital Diaries'*. Obtido em 31 de Dezembro de 2018, de Salon: http://www.salon.com/2000/05/06/digital_4/.
- Kieran, M. (2001). Pornographic Art. *Philosophy and Literature*, Vol. 25 (1), pp. 31-45.
- Lamoni, G. (2012). 'Are You Pro-Porn or Anti-Porn?' Estratégias de Apropriação, Exploração Crítica e Desvio do Pornográfico no Trabalho de Cosey Fanni Tutti e Annie Sprinkle. Em M. Acciaiuoli, & B. Marques, *Arte e Erotismo* (pp. 295-311). Lisboa: Instituto de História de Arte.

- Levinson, J. (2005). Erotic Art and Pornographic Pictures. *Philosophy and Literature*, Vol. 29, No. 1, 228-240.
- Maes, H. (2012). Who Says Pornography Can't Be Art? *Philosophical Essays*, 16–47.
- McNair, Brian. 2002. 'Bad Girls: Transgression as a Feminist Strategy.' In *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire* (pp. 191-204). London: Routledge.
- Merritt, N. (2000). *Digital Diaries*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Mey, K. (2007). *Art and Obscenity*. London and New York: I. B. Tauris.
- Melia, J. (2016). Empowerment through Pornography? The Sexual Self-Portraits of Jeff Koons and Natacha Merritt. Université de Nantes: Editions du CRINI.
- Mikkola, M. (2013). *Pornography, Art and Porno-Art*. Em H. Maes, *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography* (pp. 27-42). Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Paglia, C. (2001). *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London and New Haven: Yale University Press.
- Smith, S. Posing as art: the ambiguities of feminist body art and the misclassification of Natacha Merritt's pornographic photographs. *Feminist Media Studies*, 17(5), 774–789.
- Uidhir, C. M., & Pratt, J. H. (2012). *Pornography at the Edge: Depiction, Fiction and Sexual Predilection*. In H. Maes, & J. Levinson, *Art & Pornography. Philosophical Essays* (pp. 136-160). Oxford, GB: Oxford University Press.

Rafael Luna: series para una vida

Rafael Luna: series for a life

OLGA DUARTE PIÑA* & LAURO GANDUL VERDÚN**

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, Profesora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales. Editora de la Revista Literaria «CARMINA» Textos para una lectura. C/ Pirotecnica s/n 41013 Sevilla. E-mail: oduarte@us.es

**España, Abogado y escritor.

AFILIAÇÃO: Editor de la Revista POEMAR y de la Revista Literaria "CARMINA" Textos para una lectura. Alcalá de Guadaíra. 41500 Sevilla, Espanha. E-mail: lauro.abogado@gmail.com

Resumen: Rafael Luna pasó una vida interpretando en sus cuadros otras vidas, dándoles de nuevo vida a través de una nueva mirada y una nueva narrativa. Sus obras se fueron organizando en series que, a su vez constituían un discurso donde el tema de cada serie se iba desarrollando. Así, reinterpreta la iconografía de Velázquez, Murillo o Goya, recrea la Giralda de Sevilla. Inventa bibliotecas, máquinas de escribir, también las sábanas tendidas en azoteas andaluzas o las sillas de barbería; objetos y realidades que se convierten en extraordinarios e intemporales. Su obra responde a un lenguaje inconfundible nutrido del surrealismo que resulta de una revisión contracultural de la tradición.

Palabras clave: Rafael Luna / historia del arte / surrealismo / contracultura.

Abstract: *Rafael Luna spent a life interpreting in his paintings other lives, giving them new life through a new look and a new narrative. His works were organized in series that, in turn, constituted a discourse where the theme of each series was developed. Thus, he reinterprets the iconography of Velázquez, Murillo or Goya, and recreates the Giralda of Sevilla. He invents libraries, typewriters, as well as sheets lying on Andalusian rooftops or barber chairs; objects and realities that become extraordinary and timeless. His work responds to an unmistakable language nurtured by surrealism that results from a counter-cultural revision of tradition.*

Keywords: *Rafael Luna / art history / surrealism / counterculture.*

Introducción

Rafael Guillermo Álvarez García (1952-2010) fue conocido como Rafael Luna en su pintura y Fafi entre los amigos y familia. Su vida artística abarcó desde su niñez hasta su muerte. Obtuvo la licenciatura en Bellas Artes en la *École Supérieure d'Arts Plastiques* de París, ciudad donde vivió desde 1975 hasta 1988, año en el que regresa definitivamente a Alcalá de Guadaíra donde había nacido.

Su personal lenguaje plástico se desarrolló principalmente a través de las series de objetos que reitera en diversas formas y expresiones: máquinas de escribir, bibliotecas, sillas de barbería, Giraldas (Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). También en sus particulares versiones de cuadros de Murillo, Ingres, Velázquez o Goya (Figura 1, Figura 2), realizando variaciones surrealistas donde se sitúan en la misma escena personajes correspondientes a distintos cuadros fundamentales de la Historia del Arte *Las Meninas*, *La familia de Carlos IV*, *El aquelarre* o *El Baño turco*.

Los medios de comunicación fueron también objeto de temas pictóricos, influyendo en su narrativa plástica pudiéndose, también, decir que podrían constituir una suerte de crónica de su tiempo. En este sentido, las series de aparatos de televisión, folletos de publicidad o periódicos.

Tuvo una mirada crítica e incisiva de la realidad que vivió. Destilaban sus obras un humor, las más de las veces, irónico sin llegar a ser mordaz ni amargo pero que interpelaban al espectador desde lo absurdo o el disparate. Aunque ideológicamente contracultural, fue culturalmente humanista y metodológicamente surrealista, sus obras fueron el resultado de los movimientos plásticos implicados en la reformulación de las vanguardias del primer tercio del siglo XX y la tradición pictórica española. No siguió la tradición pictórica de su ciudad de origen, centrada en el paisajismo rural con connotaciones bucólicas, sino que el paisajismo suyo es urbano, algo caótico o a punto de desaparecer.

1. A modo de breve semblanza

En una entrevista realizada el 13 de septiembre de 2004, para la sección *Historias de Vida* del periódico local *La Voz de Alcalá* hicimos una semblanza del pintor de la que transcribimos aquí algunos pasajes.

Así como don Juan revela a Carlos Castaneda (1980) que es un cuervo, que aunque se le vea como don Juan, si se le sabe ver aparecerá como cuervo; le hemos preguntado a Rafael Luna si él puede decir como el indio yaqui, y si es algún pájaro lo que se vería de él sabiéndolo ver. Nos contesta que no, que él se siente más asociado a un pequeño felino; aunque su abuela tenía una lechuza con las alas cortadas por el patio de su casa, que tan pronto se la veía en la venta-



Figura 1 · Rafael Luna. Las Meninas, 1993.

Acrílico sobre lienzo. Fuente: propia.

Figura 2 · Rafael Luna. El baño turco, 2013.

Acrílico sobre papel. Fuente: propia.

Figura 3 · Rafael Luna. El día que no pasó nada en ninguna parte, 1989. Acrílico sobre lienzo.

Fuente: Catálogo (2013).



Figura 4 - Rafael Luna. Calle Bailén de Alcalá de Guadaíra, s/f Acrílico sobre lienzo. Fuente: Catálogo (2013).

Figura 5 - Rafael Luna. Dibujo de una carta dirigida al pintor Pepe Márquez, 1971. Bolígrafo sobre papel. Fuente: Catálogo (2013).

na del comedor como entre las macetas, se la alimentaba, se convivía con ella. Su abuelo, que tenía vacas en un barrio de la afueras de Sevilla trajo la lechuga. Quizá pudiera tener en común con los pájaros su obsesión por el horizonte: “Imaginar que todos mis deseos más maravillosos están allí, pero sabiendo al mismo tiempo que es una ilusión, porque el horizonte no existe. Nunca voy a encontrarlo aun que siga eternamente dando la vuelta a la Tierra”.

Su primer dibujo lo hizo con seis o siete años. Recuerda que era una viñeta que trazó en la contraportada de un atlas donde se representaba a un legionario con su metralleta diciendo algo así como “¡Venga Pepe!”, desde lo alto de la batea de una antigua furgoneta.

Allá por el 68 y el 69 en la Universidad Laboral de Alcalá de Henares, en régimen de internado, realizó estudios en la rama de electrónica. Allí ya se podían ver los primeros *hippies* y escuchar el *Sargent Pepper*. Aquel adolescente se deja el pelo un poco largo y anda siempre con la cosa de la música, se siente atraído por los carteles (copia o se inspira en carteles de la contracultura americana) y, sobre todo, “en Alcalá de Henares pierdo el miedo a faltar a la misa de los domingos”. Dos capellanes jesuitas le pretenden enseñar que Cristo fue el primer anarquista y se deja seducir por libros todavía prohibidos por Franco, que los cristianos atesoraban en una biblioteca próxima a la Universidad Laboral: “Ahora leo menos porque prefiero observar a la gente. Sin embargo, en esa época yo leía mucho, devoraba todo, desde *18 Brumario* hasta *La concepción hindú de la vida*, o *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*; leí a Bakunin, Kropotkin... Claro, es una época de descubrimientos. Se organizan huelgas en la Universidad Laboral y yo hago unos panfletos por mi cuenta, hago a mano cuatro o cinco copias, las pego solo, de noche, dentro de la misma universidad; nadie supo nunca nada, porque no me fiaba de nadie y había que tener cuidado con la Brigada de Investigación Social”.

Después de su regreso a Alcalá de Guadaíra conoce a Luis Caro, uniéndoles una común pasión por los *Beatles* y por la pintura: “Luis Caro y yo compartimos un estudio en la calle Benavente. Allí intentábamos unirlo todo: música, pintura, alucinógenos... Experimentábamos con la pintura y con la vida. Buscábamos llenos de curiosidad para, en definitiva, llegar a mirar el cuadro como una posibilidad de entrar en otro estado que nos permitiera pintar los mundos que se nos pasaban por la cabeza. Estábamos aprendiendo a pintar. A través de Recacha conocimos a Pepe Márquez, quien nos influyó mucho en nuestros primeros tiempos. Él hacía una pintura de lo fantástico basada en una observación profunda de la naturaleza y en sus cuadros las plantas, por ejemplo, pueden transformarse en monstruos”. Pepe Márquez, pintor de Arcos de la Frontera, se

afincó en Alcalá de Guadaíra por su amistad artística con Baldomero Romero Ressendi (1922-1977) y ejerció una influencia en los jóvenes pintores de la localidad, especialmente en Rafael Luna y en Luis Caro. La pintura de Pepe Márquez, en estos años, pudiera ser considerada una reformulación de El Bosco y Brueghel, aunque con iconografía propia desde lo ancestral de la vida rural en la que se crió. Rafael Luna encontró en Márquez un mundo de formas y un relato fantástico, que influyeron en los inicios de su creación, porque era de naturaleza similar a la que él aspiraba entonces desde sus experiencias psicodélicas.

Con su gran amigo el artesano alcalaño Luis Benítez descubre París a los veintitrés años. Nos cuenta que París lo que le aporta es la capacidad de análisis, de un análisis más intelectual de las obras de arte, en el sentido de más político, más ligado a la historia. "También me atraen los objetos. Soy fetichista y París ha influido en eso". Deja de pintar con óleo y empieza a utilizar el acrílico, técnica que va a caracterizar su obra desde entonces. Uno de los motivos que da para explicarnos este cambio es que el acrílico le permite más rapidez en la ejecución y pintar de inmediato lo que se le va ocurriendo. "Yo empleo mucho tiempo en pensar cómo voy a resolver lo más rápidamente posible lo que quiero pintar, para pasar a pintar otra cosa que ya se me esté ocurriendo. Al ejecutar más rápidamente, evoluciono más rápidamente".

Su capacidad de observación y su curiosidad van marcando un estilo. "Saco mis historias de mi curiosidad, de los medios de información y de la calle, o de la misma historia de la pintura. Soy un *voyeur*. Encuentro una máxima y la repito, hago un reportaje, como con las máquinas de escribir, las sillas de barbero, las meninas o los laberintos de sábanas. No me preocupa tanto la técnica como a los pintores puros sino contar una historia, aunque sea absurda, y comunicar. Muchas veces yo pienso que soy más literato que pintor. No me considero un artista mártir porque aparte de la pintura me han gustado otras cosas. Si tenía un poco de dinero no era para comprar pinceles sino que prefería tomarme un café viendo a la gente pasar desde la terraza más elegante de París, aunque no me tomara otro en un año".

En París trabajó en diversas ocupaciones: en un taller de serigrafía, en otro de enmarcación, en un estudio de producción o en pisos de lujo haciendo chapuces principalmente de carpintería. También fue *brocanteur* en el mercado de las pulgas de Montreuil, desde 1976 hasta 1986, junto con Irene Matiasевич, su primera mujer, donde, además de vender objetos usados (viejas cuberterías de plata, vajillas rusas o libros), cada semana, siempre había alguien que se interesaba o compraba algún cuadro de los que pintaba y firmaba con pseudónimos. Eran cuadros que copiaban temas de distintos estilos pictóricos, desde el ex-



Figura 6 · Retrato del pintor Rafael Luna. en su estudio, 1989. Fuente: propia.



Figura 7 · Rafael Luna. Cardenal, s/f. Acrílico sobre papel. Fuente: Catálogo (2013).



Figura 8 · Rafael Luna. Sin título, s/f. Acrílico sobre papel. Fuente: propia.

Figura 9 · Rafael Luna. Sin título, 1998. Acrílico sobre lienzo. Fuente: Catálogo (2013).

presionismo alemán a la tradición de los bodegones del siglo XVII, o representaban, por ejemplo, a un aviador en una pista de aterrizaje. “También han robado y desaparecido muchos, porque teníamos un garaje donde guardábamos los objetos del rastro, los cuadros que firmaba con pseudónimos y mis cuadros, los que entonces yo firmaba como Rafael Álvarez, incluso desapareció obra mía hecha en Alcalá que yo me había llevado a París. Dejamos de ir por allí y cuando fuimos al mes y medio nos encontramos un mendigo alojado y aquello vacío, se lo habían llevado todo. Luego un amigo nuestro, también *brocanteur*, vio algunos cuadros míos en una casa de subastas, otro en un mercado...”

En 1988 regresó a Alcalá de Guadaíra y desde su taller de la calle Coracha ha pintado giraldas, fábricas, botellas con mensajes, papeles que el viento se lleva, libros... firmando como Rafael Luna. “Ahora me estoy acostumbrando a pintar con luz de día desde que he cambiado de estudio. En un cuadro soy el dueño de un mundo en dos dimensiones, construyo a la velocidad que quiero un universo propio. Mi pintura va ligada a mi vida y va todo mezclado”.

2. Series para una vida

La vida del pintor en su obra aparece en múltiples direcciones no relacionadas linealmente. Aunque a veces sus obras parezcan sucederse por etapas, vemos en ellas que el artista, tanto se vuelve atrás como el pasado se reencuentra con el presente, y a la inversa. Los descubrimientos, reconocimientos, encuentros, influencias, recreaciones, lecturas, exposiciones, hacen brotar los objetos, las personas, las situaciones, las escenas, las historias, las anécdotas. Atento a todo ello Rafael Luna decidió seriar en forma de obras la vida en su multiplicidad multidireccional, sus avatares, sus contradicciones, convertir en fantasía la dureza, hacer más amable la vida, decirnos que la vida si no es sueño será posible hacerla divertida, no sin dejar su impronta crítica de la realidad que cada cual percibe y vive.

Rafael Luna despieza fragmentos autónomos de realidad y comprueba que cada pieza representa separada de las otras realidades distintas de aquella de la que formaba parte. Un proceso posterior reagrupa esos elementos introduciendo en los nuevos conjuntos resultantes criterios que buscan que, al final, todo resulte un tanto disparatado. No hay una vuelta al origen después de la deconstrucción y las construcciones posteriores que son seriadas, asumen un destino, mucho más incierto, en otro tramo de la espiral.



Figura 10 · Rafael Luna. *Continuará*, s/f. Acrílico sobre madera. Fuente: Catálogo (2013).

Conclusión

Rafael Luna perteneció a una generación de españoles que alcanzó la mayoría de edad estando vivo aún Francisco Franco. Aunque a los 23 años, unos meses antes de la muerte del dictador el artista emigra a París, en su pueblo natal y en Alcalá de Henares consigue conectar con los tiempos del Arte, de la contracultura, de la política, de los movimientos sociales, al mismo tiempo que lo hacían otros artistas e intelectuales de países democráticos. Con ello se demuestra que, aún desde condiciones políticas y populares poco propicias, se consigue llegar y sostener una vanguardia cultural para desafiar la tradición precisamente por haber sabido asumirla y transformarla con una libertad creativa. Como él nos dijo: “En un cuadro soy el dueño de un mundo en dos dimensiones, construyo a la velocidad que quiero un universo propio. Mi pintura va ligada a mi vida y va todo mezclado”.

Referencias

Castaneda, Carlos (1980) *Las enseñanzas de don Juan*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 84-375-0106-7
Rafael Luna Continuará... (2013). Catálogo

de la Exposición. Sevilla: Casa de la Provincia. Depósito Legal SE 416-2013.
La Voz de Alcalá (2004) “Rafael Luna”, año XIII (162): 17.

Juan Zamora: adonde las palabras transportan

Juan Zamora: Where Words Carry

JAVIER RODRÍGUEZ CASADO*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

*Espanña, Artista e investigador.

AFILIAÇÃO: atividade independente. E-mail: javrod09@ucm.es

Resumen: El presente artículo propone una aproximación a las maneras en las que el lenguaje atraviesa la práctica artística de Juan Zamora. El punto de partida del texto es la palabra hablada como elemento primario para la toma de contacto y el abarcamiento del entorno, que Zamora emplea en sus proyectos acerca de los procesos de la naturaleza y de la actividad humana, los cuales se traducen en piezas de enorme carga poética.

Palabras clave: Juan Zamora / lenguaje / procedimientos creativos / origen / juego.

Abstract: *This article analyses the ways in which language traverses the artistic practice of Juan Zamora. The starting point of the text is the spoken word as the primary element for the first approach to and understanding of the environment, which Zamora uses in its projects concerning the processes of nature and human activity, which materialise into hugely poetically charged pieces.*
Keywords: Juan Zamora / language / creative procedures / origin / game.

Introducción

La importancia de las palabras se manifiesta en la base de la práctica de Juan Zamora (Madrid, 1982; Premio Fundación Princesa de Girona de Artes y Letras 2017) por cuanto las emplea como forma de investigación de diferentes modos: por una parte, demuestra una gran preocupación por cómo se nombran las cosas, lo cual entronca con el origen del conocimiento –solo es conocido aquello que tiene nombre– y del universo simbólico; por otra parte, las palabras que integran sus proyectos están elegidas de modo que sean, a la vez, directas pero evocadoras de múltiples sentidos en relación con la visualidad de las piezas que los componen; y, por último, cabe destacar el papel de la conversación en su proceso de trabajo, que supone un intercambio más con el entorno, como forma de (re)conocimiento.

La conversación ha sido durante años mi campo de investigación y mi medio de trabajo, y, durante más de una década, la vía por la que Juan Zamora y yo hemos compartido inquietudes, referencias y puntos de vista, los cuales se han visto reflejados en nuestras respectivas prácticas. Este artículo parte de esos intercambios para, de alguna manera, regresar a las palabras: nuestro punto de origen.

1. "Esto es una pizarra"

Si algo caracteriza al nombrar es que se trata de un acto vinculante. Adjudicar un nombre a las cosas supone situarlas en el mundo –otorgarles una existencia–, aproximarlas a uno mismo por identificación, y cargarlas de posibles significados. Nombrar es, en su sentido más primario, un acto creativo –y también *re-creativo*– que, generalmente, se produce tras una toma de contacto visual.

Cuando llegó su turno de presentar un breve ejercicio de intervención en el entorno, de quince minutos de duración, en una de las sesiones de un taller con Daniel Canogar al que ambos asistimos en noviembre de 2007, Juan se dirigió a la pizarra blanca que había en la sala, y con un rotulador escribió en el centro con su particular caligrafía: "Esto es una pizarra" (Figura 1). Correspondía al resto del grupo comentar lo que cada quien había realizado, pero nadie arrancaba a hablar en esta ocasión. Preguntado finalmente por la intención de su acto, Juan explicó que, como punto de partida de su proceso creativo, cuando no sabe por dónde comenzar, a menudo se pone a describir aquello que ve a su alrededor en busca de alguna idea. Y eso había hecho: había llamado a una pizarra. Nos la había presentado a través de su representación en forma escrita sobre ella misma. Y todo el grupo reconoció que el objeto que tenía enfrente era, efectivamente, una pizarra.

La pizarra es una superficie de contingencia, una carta blanca, un lugar de



Figura 1 · Esta es la única imagen que conservamos de ese momento (taller con Daniel Canogar). Fuente: propia.

Figura 2 · *Bloque de mármol con betta* (2018). Bloque de mármol del cual ha sido extraída una veta negra (materia inorgánica) para ser sustituida por un pez betta negro (materia orgánica). Pieza realizada por mí como asistente de Juan Zamora en Elvas, Portugal, durante el Simposio "MonteParaiso 2018". Mármol, agua y pez betta. 66 x 53 x 10,5 cm. Fuente: propia.

Figura 3 · *Bloque de mármol con betta* (2018). Detalle. Fuente: propia.



Figura 4 · 天空是藍色的 / The Sky Is Blue (2013). Intervención sobre el cielo contaminado de Pek 匜 (fotograma de vimeo). Fuente: <https://vimeo.com/72343461>.

Figura 5 · *Emerge* (2017). Técnica mixta sobre papel (serie de 64 dibujos de 21 x 15 cm.). En este proyecto, Juan Zamora se adentra en el fenómeno de la emergencia –un principio científico que, ligado a la idea de autoorganización, explica el surgimiento de la vida a partir de las diversas reacciones que posibilitaron a las primeras moléculas asociarse para dar origen a los primeros organismos, cuya capacidad para duplicarse y diversificarse dio lugar al alumbramiento de los seres vivos de nuestro planeta. Fuente: cortesía del artista.

paso que admite innumerables cambios, que puede ser empleada con el fin más riguroso o con el más trivial, indistintamente. Es un espacio ideal para experimentar porque cualquier error es fácilmente corregible y porque siempre se puede volver al punto de inicio. Dicho de otro modo: es un lugar que permite *recrearse*. Y en lo recreativo es donde se dan las condiciones idóneas para el despliegue de cualquier posibilidad, pues el juego es, en sí mismo, una actividad primaria cargada de potencia.

1.1. El origen de los mundos

La inauguración de la existencia de las cosas por medio de su nombramiento (Juan 1:1 versión Reina-Valera 1960) apunta a que el mundo surge del lenguaje. Este último, por su parte, se origina en aquel territorio de creatividad y contingencia que es el juego (Punset dir., 2007). Desde una perspectiva antropológica, Chris Knight (2007) explica el vínculo que une la creatividad y lo recreativo por el denominador común de la ficción. Las ficciones construyen mundos que no se ajustan necesariamente a los acontecimientos del plano de la realidad. Mediante ellas el ser humano alcanzó el pensamiento abstracto o simbólico y, de este modo, han podido desarrollarse las artes, la espiritualidad y, por supuesto, el conocimiento. La ficción es un territorio seguro porque el juego es un espacio sin riesgo en el que se puede probar sin mayores consecuencias y plantear otras posibilidades. Pero para que el juego sea posible, es necesaria la existencia previa de un contrato social, un mínimo acuerdo común en el que basar la convivencia (2007). Un arte entendido en estos términos no es ajeno a esta condición.

Así pues, dado que el juego es empleado recurrentemente por Juan Zamora como metodología primaria desde la que articular un discurso, no es de extrañar que las palabras tengan una singular importancia en el proceso, desde los primeros estadios.

2. Sucesos bajo el cielo de la boca

A cincuenta kilómetros al noroeste de Johannesburgo se localiza un conjunto de yacimientos bautizados como la Cuna de la Humanidad por ser el lugar donde se encuentran los vestigios de homínidos más antiguos hallados hasta la fecha. Fue allí donde, en un periodo de residencia en la NIROX Foundation, Zamora desarrolló el proyecto *ORA (Bajo el cielo de la boca)* (2014-2017), en el cual planteó una exploración poética del surgimiento del lenguaje oral en el Homo Sapiens relacionando los sonidos de los clics de las lenguas joisanas con los del goteo del agua de cuevas situadas en las proximidades de los primeros asentamientos humanos conocidos (Figura 6). El agua, el elemento por el cual se originó la vida, cae desde

esa especie de cielo-paladar que es el techo de la cueva, produciendo sonidos cuyo eco aún se reconoce en lenguas que continuaban activas.

En una de esas ocasiones en las que convertimos temporalmente una cafetería en nuestro espacio de trabajo, Juan y yo conversábamos sobre los procesos que nos ocupaban cuando, en una digresión, comenté que en época de alergia siento picor en el cielo de la boca. "Qué bonita expresión", me dijo. Tiempo después, le acompañé en la inauguración de su exposición en Madrid.

Con este proyecto, Juan se adentra en un territorio incierto –todavía se desconoce si todas las lenguas proceden de una raíz común o de varias, y dónde se localiza su origen (Atkinson, 2011, 2012; Cysouw *et al.*, 2012)–, y propone un relato subjetivo basado en la observación del entorno, que se sitúa a caballo entre lo mitológico, lo místico y lo antropológico sin que puedan distinguirse unos límites claros.

El entorno en *ORA (Bajo el cielo de la boca)* juega un papel fundamental, principalmente en dos sentidos: además de contribuir con sus especificidades a la configuración del proyecto, también resulta ser la base del lenguaje oral. Walter Ong (1982-2006) recuerda que las palabras son, ante todo, sonidos vinculados a su contexto inmediato. Por ello, la hipótesis de que un lenguaje primigenio pudiese emerger de la imitación de los sonidos de la naturaleza, como el goteo del agua en este caso, no parece inverosímil. Un sonido es un suceso, y un componente mínimo del lenguaje. Como explica Ong:

Las palabras son acontecimientos, hechos. (...) no resulta sorprendente que el término hebreo dabar signifique "palabra" y "suceso". Malinowski (...) ha comprobado que entre los pueblos "primitivos" (orales) la lengua es por lo general un modo de acción y no sólo una contraseña del pensamiento (1982-2006: 38-9).

Un clic, un glup, un gruñido o una conversación en un bar son actividades creativas, indudablemente. No son un proyecto sino hechos en sí mismos que, a su vez, pueden dar lugar a otros como las diferentes piezas que integran *ORA (Bajo el cielo de la boca)*. Este tipo de sonidos ya estaba presente en la obra temprana de Zamora, en la cual diversos personajes dibujados y mínimamente animados (*Animaliyos*) emitían ruidos y onomatopeyas que iniciaban un diálogo con sus oyentes o, en ocasiones, entre ellos mismos.

Las palabras –sonidos, en esencia– activan múltiples sentidos en el trabajo de Juan Zamora. Sentidos literales o figurados que, a la postre, se preguntan por el que tal vez sea el sentido mayor y más ignoto: el de la vida misma. Pero, aunque no se llegue a una respuesta definitiva en ese interrogarse por la existencia, ocurre que, mientras se hace, se mantienen activos el diálogo y la conversación.



Figura 4 · Juan Zamora. *Bajo el cielo de la boca* (2014). Videoproyección sobre calavera. Medidas variables. Instalación en galería Slowtrack, Madrid, 2014. Fuente: cortesía del artista.

De este modo, las palabras fluyen, los lenguajes se multiplican y la vida, en definitiva, continúa discurriendo. Quizá sea ese el principal motor del ser humano, y tal vez eso sea suficiente y tan solo baste con dejarse llevar.

Conclusión

Fluir es la manera que Juan Zamora ha escogido para relacionarse con el mundo. En ese modo informe de transitar, en ese nomadismo, se ha abierto a múltiples posibilidades, entre ellas: la de percibir la realidad como un terreno de juego, como una pizarra, como una inagotable fuente de relatos. En este texto puede comprobarse, a través de algunos de ellos que conozco de primera mano, cuán determinantes son las palabras y su articulación en las prácticas artística y vital de Zamora, en su forma de ser fluida. He formado parte de su proceso de trabajo de diferentes modos, lo cual me ha servido para buscar en nuestras conversaciones puntos en común entre nuestros respectivos modos de hacer. El verbo nos une. Las palabras construyen lazos entre quienes las comparten e intercambian. Las palabras crean y recrean. La palabra puede ser la obra misma o su vehículo. Con ellas puede escribirse un cuento, o un artículo o las reglas de un juego que

puede convertirse en una práctica artística. Una práctica que, como Juan suele decir, tendrá sentido siempre y cuando siga proporcionando diversión.

Referencias

- Atkinson, Quentin D. (2011) "Phonemic Diversity Supports a Serial Founder Effect Model of Language Expansion from Africa". *Science*. Vol. 332 (6027): 346-349. DOI: 10.1126/science.1199295.
- Atkinson, Quentin D. (2012) "Response to Comments on 'Phonemic Diversity Supports a Serial Founder Effect Model of Language Expansion from Africa'". *Science*. Vol. 335 (6069): 657. DOI: 10.1126/science.1210005.
- Cysouw, Michael, Delion, Dan, & Moran, Steven (2012) "Comment on 'Phonemic Diversity Supports a Serial Founder Effect Model of Language Expansion from Africa'". *Science*. Vol. 335 (6069): 657. DOI: 10.1126/science.1208841.
- Ong, Walter (2006) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D. F.; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 950-557-170-4.
- Punset, Eduard (dir.) (2007) *Redes* [programa de televisión], 435. RTVE; Grupo Punset Producciones.

Ensaio sobre as paisagens de Lenir de Miranda

Essay on the landscapes of Lenir de Miranda

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Porto Alegre CEP: 90020-180 Brasil. E-mail: oluapgomes@gmail.com

Resumo: Neste artigo tratamos da paisagem e de sua permanência entre os artistas do Rio Grande do Sul, com destaque para Lenir de Miranda (Pedro Osório, RS — 1945), artista atuante em Pelotas (RS). Nos deteremos sobre a temática de suas paisagens e as ações que a artista opera para sua realização. Suas pinturas de paisagens estabelecem um denso e complexo diálogo com seu espectador, exigindo deste uma imersão no seu amplo e erudito universo cultural. Fascinada pelas origens, a artista expõe os princípios da instauração de sua obra e opta pela multiplicidade de leituras.

Palavras chave: Lenir de Miranda / pintura de paisagem / pintura contemporânea / arte no Rio Grande do Sul.

Abstract: *This article is about the landscape and its permanence among the artists of Rio Grande do Sul, especially Lenir de Miranda (Pedro Osório, RS — 1945), an artist working in Pelotas (RS). We will focus on the theme of her landscapes and the actions that the artist works for her accomplishment. Her paintings of landscapes establish a dense and complex dialogue with her spectator, demanding an immersion in its wide and erudite cultural universe. Fascinated by the origins, the artist exposes the principles of the establishment of her work and opts for the multiplicity of readings.*

Keywords: *Lenir de Miranda / landscape painting / contemporary painting / art in Rio Grande do Sul.*

Introdução

Este é um ensaio no qual tratamos da paisagem, sua categoria de gênero, seus usos pelos artistas e sua permanência entre os artistas sulinos. Tratamos, principalmente, das paisagens pintadas por Lenir de Miranda (Pedro Osório, RS — 1945), sobre o que elas versam e como a artista opera para sua realização.

Lenir de Miranda é uma pintora atuante em Pelotas, cidade do sul do Rio Grande do Sul, no extremo meridional do Brasil, um lugar com paisagens planas — o pampa — e naturalmente monótonas. Sua pintura de paisagens estabelece um denso e complexo diálogo com seu espectador, pois, se o princípio da paisagem é a mimese, a artista subverte-o ao optar por tudo que o nega: à perspectiva opta pela sobreposição dos elementos e das formas; ao colorido mimético opta pela saturação das cores cruas e evocativas; ao suporte horizontal prefere as sínopes dos suportes articulados por justaposições; ao desenho ordenador sobrepõe o grafismo anárquico e o letrismo ininteligível, pois este não é indicativo da narrativa, mas dos processos internos da construção do discurso. A superfície é o que há de mais profundo nesta pintura: sua pele é a ossatura em construção e a carne em formação. É uma pintura na qual a construção se dá de dentro para fora, evidentemente, mas que é exibida pelo avesso, logo, é uma construção de fora para dentro: vemos o esqueleto antes de ver a carne, vemos a carne antes de ver a pele, vemos a pele antes de ver as marcas do mundo, uma paisagem exógena. Paisagem subjetiva ou paisagens subjetivadas? Não importa a classificação: subjetiva, pois é particular e subjetivada, pois opta por manter todos os dados e elementos constituintes evidentes, como peças de um jogo, como partes de um todo a ser continuamente montado e remontado.

Sobre o gênero paisagem e dos usos enquanto gênero

A paisagem é um gênero inglório, pois se sua natureza é o da mimese agradável aos olhos, ao tornar-se outra ela abre um espaço imensurável de incompreensões e cobranças de fidelidade à sua natureza primeira. Se a paisagem era, inicialmente, a representação do exterior objetivo, a partir do Romantismo pictórico ela abre-se para a subjetivação: paisagens internas, paisagens do eu desconfortável no mundo industrializado; a paisagem como constructo pictórico, campo neutro da revolução modernista, lugar exterior a serviço do arcabouço imagético e intelectual dos artistas, vide Cézanne. No pós-modernismo a paisagem deixa de servir as elucubrações ontológicas e formalistas, fixando-se na questão cultural: lugares nos quais a cultura se debate com a natureza humana. Daí as paisagens de ruínas de Anselm Kiefer, *contradictio per se*, pois reconstrói a identidade do sujeito a partir dos restos deixados pela arrogância dos indivíduos.



Figura 1 · Lenir de Miranda. *Ninguém andou*, 2007. Acrílico sobre emborrachado, carvão, corda, desenho sobre papel. 138 x 215 cm. Coleção Alfredo Nicolaiewsky, Porto Alegre, RS. Fonte: imagem cedida pelo colecionador.

Figura 2 · Lenir de Miranda. *O que disse o Trovão* (Série Waste Land 5), 2013. Esmalte, acrílico, carvão, goma-laca, poliéster, fio de cobre, alumínio, flores de plástico, desenho sobre entretela, 101 x 192 cm. Coleção da artista, Pelotas, RS. Fonte: www.lenirdemiranda.com

Sobre a persistência do gênero entre os sulistas

Fundou-se o Rio Grande do Sul através das discretas e silenciosas paisagens literárias de Apolinário Porto Alegre (1844 — 1904), de Caldre e Fião (1821 — 1876) e de Oliveira Bello (1851 — 1914). Mas também tivemos as hiperbólicas descrições do nordestino José de Alencar (1829 — 1877), que lançou seu olhar formador, pois não podia prescindir da distante paisagem sulina na construção do seu ideal de Brasil. Depois vieram os pintores e o primeiro foi Pedro Weingärtner (1853 — 1929) com as paisagens rurais identitárias e emocionais, pois são menos ocupadas em captar a topografia do que o ar e o clima locais. Após, Afonso Silva (1866 — 1945), Libindo Ferrás (1877 — 1951) e Oscar Boeira (1883 — 1943), paisagistas da transição do mundo rural para o mundo urbano, da cultura campeira para a cultura urbana industrial, exímios praticantes do impositivo gênero. Após a transição vieram a afirmação do urbano através da paisagem modernista de Angelo Guido (1893 — 1969), de Luís Maristany de Trias (1885 — 1964) e de Benito Manzon Castañeda (1885 — 1955) e, entre os primeiros e esses, podemos incluir a paisagem cordata do pelotense Leopoldo Gotuzzo (1887 — 1983). Feita de acordos entre dados conflitantes — com o belo e o documental, o real e o imaginário, o pessoal e o coletivo –, ela se opõe, na sequência, as primeiras paisagens rurais convulsivas de Iberê Camargo (1914 — 1994), logo amaciada nas suas modernistas descrições líricas dos casarios porto-alegrenses e cariocas. Também são contemporâneas as paisagens urbanas de Gastão Hofstaetter (1917 — 1986), Carlos Alberto Petrucci (1919 — 2012) e Edgar Koetz (1914 — 1969), primorosos na fatura e na evocação do real, em tudo opostas e contrapostas ao lirismo pictórico das paisagens introspectivas de Ado Malagoli (1906 — 1994) e de Alice Brueggemann (1917 — 2001). Todos, sem exceção, lutaram contra a evidente falta de atrativos facilitadores da paisagem rural sulina, esvaziada de relevos dramáticos e de quase impossível apreensão, pois, se é falsamente tranquila é, entretanto, continuamente atormentada pelos furiosos ventos, que impedem sua definição e esfriam o ofuscante sol que a ilumina.

Tentativa de definição

Pode-se dizer que as paisagens de Lenir de Miranda são mnemônicas, para usar a expressão acuradíssima de Márcio Seligmann-Silva (2011). São construções intelectuais antes de tornarem-se objetos pictóricos. Como Petrarca, que ascende ao monte Ventoux, “o primeiro a encontrar a fórmula da experiência paisagística no sentido próprio do termo: o da contemplação desinteressada, do alto, do mundo natural aberto ao olhar.” (BESSE, 2006: 1), a artista também inaugura sua experiência elegendo um lugar de onde olhar: olha do topo, vendo o todo da cultura.

Conversas sobre a cultura e sobre a cultura da conversação

Márcio Seligmann-Silva (2011) escreveu que

[...] pode-se considerar toda cultura como manifestação e construção da memória. Quando pensamos no conceito de memória cultural, não podemos nos esquecer que essa memória é tanto constituída por textos como por imagens (e pela ação recíproca de um sobre o outro), assim como é essencial ter em vista que a memória deve ser sempre pensada como um processo tenso, submetido a uma série de determinantes coletivas, sociais, políticas, mas também individuais e emocionais.

Mais não é preciso dizer. A pintura sobre a qual discorreremos trata exatamente desse processo tenso, com todas as determinantes sociais e também individuais e emocionais. Assim é que aos textos fundadores da cultura ocidental como a *Ilíada* e seus heróis, mormente Odisseu, associa-se ao Ulisses, o de James Joyce. Ambos síntese dos dilemas de suas épocas, *tabula rasa* da cultura dos seus mundos e, para que não haja qualquer dúvida sobre o que restou do apagamento do que estava escrito na lousa da vida, T. S. Eliot traz as ruínas de sua *Terra Desolada*: diálogos entre pessoas inteligentes.

Sobre as matérias agregadas

Não se trata de pintura na qual a matéria utilizada, além da tinta, se expressa a partir de sua própria presença na superfície pictórica: trata-se de matéria agregada sim, mas de valor questionável, isto é, não vale *per se*, mas pelo que pode complementar um pensamento. No momento em que surge perde seu valor intrínseco, não é *pars pro toto*, mas parte do todo, destacada e destacável, mas integrada ao discurso em evidência.

A dificuldade de fruir esta paisagem esta no fato de que ela não se constrói de dentro para fora, isto é, não temos um desenho prévio das partes constituintes, não há a evidenciação dos elementos e das formas da natureza, não ocorre a presença de discursos de qualquer espécie: nem mimético, nem subjetivo, nem pictórico, tão pouco conceitual.

O que diz a pintura

Do mesmo modo que o poeta argentino León Benarós afirma em *Vidala Cayera*, sobre suas paisagens Lenir de Miranda também nos propõe: *Le dificulto la facilidad...* Isso significa que, ao invés da simples contemplação desinteressada, sua obra exige do espectador uma imersão no amplo e erudito universo da cultura ocidental, com a sua totalidade dos seus constructos intelectuais e das manifestações plástico-visuais. Também escreveu a artista (1994, não paginado) que



Figura 3 · Lenir de Miranda. *O ninho do vento* (Série Waste Land 399), 2013. Acrílico, carvão, goma-laca, garra eletrônica sobre emborrachado, fio de cobre, caixa de madeira, nanquim sobre seda, recortes, *assemblage*. 137 x 178 cm. Coleção particular. Fonte: www.lenirdemiranda.com

“Cada obra traz em si mesma elementos decifreadores, enquanto provenientes da forma que encerra e se abre, oriundos da fonte de origem (artista) e da fonte decodificadora (perceptor). Há um curso oceânico que espera consequências”. Em outro momento ela afirma que

Posso ouvir o som desta pintura sulcada pelo carvão. É a vibração da sua presença física, sob cores líquidas sombrias de mares e terras míticas. [...] É como a imagem se descobre, numa terra devastada, como restos de queimadas imagem que se acumula camada após camada, um palimpsesto de memórias e tentativas agitadas para reter a cena. (2009, p. 45)

Se for um consolo para minha incapacidade de decifração, proponho a leitura do que Paul Valéry escreveu a propósito das explicações: “[...] se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu ‘quis dizer’ em tal poema, respondo que não quis dizer, e sim quis fazer, e que foi a intenção de fazer que quis o que eu disse...” (1991: 173).

Assim como para Paul Valéry a pintora é, talvez, mais fascinada pelo fazer do que pela obra finalizada. Deixa visível nas suas obras as marcas de seu processo. Fascinada pelas origens, tem um espírito de geneticista: expõe princípios porque não quer explicar e não quer impor razões.

Referências

- Besse, Jean-Marc (2006). "Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia". SP: Editora Perspectiva. ISBN 85-273-0755-3.
- Seligmann-Silva, Márcio (2011). "A literatura como dispositivo de memória". *Revista Pré-Univesp*, nº 11. Disponível em: <http://www.univesp.ensinosuperior.sp.gov.br/preunivesp/2128/a-literatura-como-dispositivo-de-mem-ria.html>
- Miranda, Lenir de (1994). "Autobiografia de todos nós". Pelotas: Livraria Mundial (volume não paginado).
- Miranda, Lenir de (2009). "Meu nome é ninguém". Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
- Valéry, Paul (1991). "Acerca do Cemitério Marinho". In "Variedades". São Paulo: Iluminuras — Projetos e Produções Editoriais Ltda. ISBN 85-85219-32-7

O cheiro nas narrativas marginais de Teresa Margolles

The smells in Teresa Margolles's marginal narratives

LUISA PARAGUAI* & BEATRIZ FERNANDES PINHEIRO DO AMARAL**

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Docente e Pesquisadora na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação (CLC), Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LMIAR). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil. E-mail: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

**Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Faculdade de Artes Visuais, Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas) e História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil. E-mail: beatriz.fpa@puccampinas.edu.br

Resumo: A partir da instauração das obras “Vaporización” (2001-2003) e “En el aire” (2002-2003) de Teresa Margolles, assume-se neste texto o sentido do olfato, como princípio norteador que materializa a morte e o apagamento das vítimas. Discute-se a operação poética enquanto um exercício científico, um processo de desodorização, que aproxima a “revolução olfativa” de Corbin (1987) do “processo civilizador” (Elias, 1993) para formalizar as funções sociais contemporâneas e seus modos de exclusão.

Palavras chave: cheiros e narrativas / cidades e territórios sociais / instauração e cientificismo.

Abstract: *From the art works “Vaporización” (2001-2003) and “En el aire” (2002-2003) by Teresa Margolles, the sense of smell is assumed in this text as a guiding principle that materializes the death and erasure of the victims. The poetic operation is discussed as a scientific exercise, a deodorization process, which approximates Corbin’s (1987) “olfactory revolution” of the “civilizing process” (Elias, 1993) to formalize contemporary social functions and their modes of exclusion.*

Keywords: *smells and narratives / cities and social territories / instauration and scientism.*

Introdução

O texto aborda a prática artística de Teresa Margolles, que problematiza a visibilidade de anônimos assassinados na cidade do México, para articular com a marginalidade estrutural do sentido do olfato na cultura ocidental. A artista nasceu na cidade de Culiacan, México, região dominada pelo crime organizado, e, constantemente, se deparava com corpos mortos. Em 1963, estudou arte, comunicação e medicina forense, período no qual o cenário artístico refletia a participação entre público e obra como resistência às ditaduras na América Latina. Fundou no início da década de 1990, na Universidade Nacional Autónoma do México, o grupo SEMEFO (Serviço Médico Forense). Ao trabalhar como legista, até 1998, fundamentou sua pesquisa sobre a ambiência dos necrotérios e os estágios de degradação do corpo para gerar confrontos e questionar os significados das mortes, que definem o tratamento dos cadáveres (Rocha, 2017). A poética da artista tematiza as tragédias sociais, decorrentes da violência da América Latina, que sofrem um processo de apagamento histórico.

A partir de “Vaporización” (2001-2003) (Figura 1) e “En el aire” (2002-2003) (Figura 2), assume-se neste texto o sentido do olfato, como princípio poético norteador, para dar visibilidade à fragilidade da existência humana diante da brutalidade social. Enquanto, na primeira obra, a sala enche-se de vapor de água criando uma atmosfera densa e úmida, na segunda, as bolhas invadem o espaço expositivo; no entanto, ambas exercitam processo de desodorização para anunciar a materialidade da morte.

Assim, entendendo que a artista instaura suas obras (Rey 2002) a partir de um exercício da verdade científica (medicina forense), contextualizam-se os relatos de Corbin (1987) e Classen et al. (1994) sobre os conflitos sociais entre os séculos XVIII e XIX como um “processo civilizador” (Elias 1993). A divisão entre o burguês perfumado e o proletário fedido deste período atua como um agente de mudanças históricas na conduta social e na reorganização das cidades, que Teresa evoca contemporaneamente, quando formaliza a violência da cidade do México a partir de rastros — os cheiros, dos corpos assassinados.

Em ambas as obras, Teresa formaliza a realidade social como uma construção científica, pois, a partir do seu conhecimento interdisciplinar forense usa a água e o sabão da última lavagem dos cadáveres, após suas autópsias no necrotério. O embate proposto pela artista é questionar as funções sociais e seus modos de exclusão, quando contamina os visitantes com os fluidos, ainda que esterilizados, para criar uma evidência da invisibilidade das vítimas. Constrói um monumento efêmero, que provoca nos visitantes reações ambíguas, de repulsa e compaixão, ao narrar sobre o ambiente marginal dos indivíduos assassinados.



Figura 1 · Teresa Margolles, Vaporización, 2001-2003.

Fonte: <https://feltacts.wordpress.com/waterfromthemorgue/>

Figura 2 · Teresa Margolles, En el aire, 2002-2003.

Fonte: <http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/margolles-teresa-en-el-aire-in-the-air-2003/>

1. Arranjos sociais em configurações culturais

Primeiramente, ao considerar a instauração da obra artística como “operações técnica e teórica bastante complexas, abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos” (Rey 2002:123), entende-se a forma imbricada como Teresa valida seus conhecimentos forenses no processo de criação. Em “Vaporización” (2001-2003) (Figura 1) e em “En el aire” (2002-2003) (Figura 2) a água foi anteriormente empregada na limpeza de cadáveres de mortes violentas, no contexto do crime organizado, tráfico, exploração sexual, e posteriormente desinfetada para uso da artista. Seu conhecimento científico e interdisciplinar apresenta-se como um aparato teórico e simbólico, conformado por sua subjetividade, que parte de uma verdade inquestionável para deslocar significados já estabelecidos. Neste sentido, a artista faz repensar os valores partilhados em sociedade, potencializando uma outra realidade, que mobiliza questionamentos e a produção de significantes na esfera sensível da Arte Contemporânea (Rey, 2002).

Para melhor compreensão do embate entre os visitantes e as obras citadas, quando contaminados pela morte e confrontados pelos odores dos corpos marginais, retomam-se os conceitos de “Processo Civilizador” (Elias, 1993) e de “Revolução Olfativa” (Corbin, 1987), que contextualizam o tecido social e seus modelos para regular a vida em comum. Ao pensar em condutas sociais no processo de aculturação, priorizam-se, conforme Elias (1993), as divisões de funções em cadeias de ações, mais ou menos estáveis, que mobilizam os indivíduos em uma interdependência social e substituem constantemente o prazer pelo remorso, no qual a violência física é monopolizada pelo Estado. Assim, o processo civilizador, para o autor,

As atividades humanas mais animais são progressivamente excluídas da vida comunal e investidas de sentimentos de vergonha, que a regulação de toda a vida instintiva e afetiva por um firme auto-controle se torna cada vez mais estável, uniforme e generalizada (Elias 1993:193-4).

Assume-se o autocontrole e a autolimitação, sinônimos de distinção e prestígio para as classes de maior poder social, como suas ferramentas de manutenção das condições de superioridade. Sobre isso, Elias (1993:223) discorre “o medo da perda ou redução do prestígio social constituía uma das mais poderosas forças motrizes para transformar as limitações impostas pelos outros em autolimitação”. Para o autor, esse medo da aristocracia constitui uma força motriz de controle social, expressa em uma intensa vigilância para distingui-los das pessoas da classe social inferior, “não apenas nos sinais externos de status,

mas também na fala, nos gestos e nas distrações e maneiras” (Elias, 1993: 251). Da mesma forma, Corbin (1987) apresenta a “revolução olfativa”, legitimada enquanto verdade científica (embora desconstruída posteriormente), e seus discursos políticos como influências na constituição do imaginário social e definidores dos modos de controle social. O sentido do olfato passa então a ser vigiado e validado como forma de higienismo, autocontrole e distinção social, modelizando arranjos sociais.

Esses modos de comportamento, enraizados nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas, influenciam a maneira como os indivíduos comportam-se socialmente e portanto, justifica-se sua contextualização para a compreensão da repulsa do público, afetado pelas obras de Margolles. Pois, uma vez contaminados pelos cadáveres, rompem-se temporariamente, as distinções sociais e higienistas que separam o público daqueles que morreram tragicamente. A artista justapõe o embaraço dos visitantes com a realidade violenta, que se esforçam em evitar.

2. Cidades e territórios marginais

Ao compreender a configuração das cidades como resultado de ações políticas e sociais, historicamente contextualizadas, retomam-se Corbin (1987) e Classen et al. (1997) para apontarem a perspectiva marginal do olfato, enquanto modos de operar os sentidos determinantes e determinados para/pela cultura. O sentido do olfato foi “depreciado em virtude de sua falta de sociabilidade” ao configurar o “modelo de anti-urbanidade na visão de Kant” (Jacquet 2014:41), pois o odor invade e penetra a intimidade das pessoas, impondo-se sem liberdade de escolha.

Corbin (1987) escreve sobre os conflitos, entre os séculos XVIII e XIX, quando os limites de tolerância dos maus odores foram rebaixados e a situação urbana existente passa a ser intolerável. O conceito de transmissão — pelo ar contaminado (teoria miasmática), e o discurso sobre a propagação das epidemias concentra-se nos sentidos do olfato e do tato, respectivamente. Esta condição perceptiva, legitimada pela verdade científica da época, definiu o imaginário social sobre o cheiro da morte. Margolles formaliza essa condição e utiliza dos odores presentes nas substâncias assépticas, para sensibilizar o público sobre a violência das rupturas sociais, ainda que a contaminação dos visitantes pelas moléculas de água ocorra sutilmente, em suspensão.

Em consequência desta “revolução olfativa” (Corbin, 1987), à partir da categorização de odores como ruins e perigosos, estimulou-se a repulsa dos outros corpos — cheiro da multidão, de lugares apertados — e iniciou-se um processo de reorganização da cidade — mudaram-se os locais de hospital, açougue, cemitério, fábricas de candeeiro e couro — para atender à nova sensibilidade dos odores.

as injunções médicas procurando rechaçar os miasmas — que como será visto adiante, envolvida num contexto de mudanças políticas — podem ser consideradas um mecanismo de coerção externa que, juntamente com a crescente noção de interdependência das pessoas, poderiam ter servido como elemento externo de coerção sobre os comportamentos individuais, procurando constituir outras formas de sensibilidades (desodorização, odores suaves, por exemplo) (Silva, 2012:16).

Neste processo exercita-se a manutenção do controle e poder do espaço público, pela própria definição de insalubridade e da noção de incomodidade, que ganham hoje outras características, ainda capazes de alterar o planejamento urbano; por exemplo, fontes emissoras de odores e depósitos malcheirosos em condições insalubres são instituídos, monitorados e afastados de áreas específicas (Henshaw, 2014).

Os maus odores passaram então a demarcar territórios sociais, “um deslizamento tático já se opera, do espaço público para o espaço privado” (Corbin 1987:183), monitorando modos de comportamento, que dividiram o burguês perfumado e o proletário fedido. Em uma transferência do vital para o social, os corpos, roupas, são impregnados das secreções da miséria.

Outra questão desta revolução olfativa, descrita por Corbin (1987), foi o processo de desodorização da sociedade, resultante do temor da cidade doente. As regras de higiene trouxeram implicações morais, porque a busca por um corpo asséptico terminou por definir valores e disciplinar o prazer. Assim, “todas as categorias consideradas desprezíveis ou inferiores são desvalorizadas olfativamente” (Jaquet 2014: 75). Esta censura olfativa categorizou o sujo e o limpo, o fétido e o perfumado, e construiu hábitos, definiu atividades, organizou lugares. “Aqui operou-se uma ligação direta entre os odores e a morte” (Corbin 1987: 80), da mesma maneira quando Teresa Margolles usa da permeabilidade e porosidade dos corpos para infiltrar os traços das vítimas, que se tornam parte dos visitantes. Na obra “En el aire” (2002-2003), a invisibilidade social ganha a dimensão fluida das bolhas de sabão, mas também o peso da impossibilidade dos visitantes escaparem às partículas de água, oriundas da assepsia dos corpos nos necrotérios. O desinfetar nega o escoamento da vida ao interromper o processo de putrefação, separando o mundo dos vivos dos mortos, ao mesmo tempo que homogeniza o ambiente pelo cheiro de limpeza. A desodorização implica no controle/domínio dos fluxos, na regulação das repulsas e aproximações, na instituição da disciplina e do trabalho, condicionando efetivamente permanências e acessos — evocando a definição de um recorte do espaço social.

Conclusão

Pensar a produção artística como evidência da cultura, é mobilizar conceitos operadores, procedimentos, técnicas, evidenciando processos híbridos entre campos de conhecimento (Rey, 2002). Neste sentido, Teresa Margolles atravessa limites entre arte e medicina forense para instalar, pela dimensão da poética, atos de resistência; resgata sujeitos marginalizados e histórias esquecidas, expondo os mecanismos institucionalizados para escancarar as estruturas de controle e poder entre classes sociais.

A revolução olfativa (Corbin, 1987) implicou em um processo de higienização da sociedade, que estruturou uma visão etnocêntrica — modelização de costumes e convenções, a ser questionada por Teresa Margolles. A assepsia não implica na ausência de todo odor, necessariamente, mas, a substituição de um cheiro por outro, que apaga as diferenças perceptivas.

Assim, a artista usa o sentido do olfato para impregnar a presença do outro, da vítima, do marginal, do esquecido, no corpo dos visitantes, confrontando a impermeabilidade das fronteiras sociais para aproximá-los indubitavelmente. O odor abole distâncias entre os corpos, “o odor em mim é a fusão do corpo do outro em meu corpo” (Sartre apud Jaquet, 2014: 73), enquanto define um traço, ainda que fugaz de certa intimidade. Teresa questiona assim a gestão burguesa do sentido do olfato, que implica em um modelo perceptivo dependente do cheiro dito bom, em detrimento ao fedor, para justificar e até refinar as divisões das práticas sociais.

Referências

- Classen, Constance & Howes, David & Synnot, Anthony (1997) *Aroma: the cultural history of the smell*. London: Routledge. ISBN: 978-0-415-11472-1.
- Corbin, Alain (1987). *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 85-85095-43-1.
- Elias, Norbert (1993) *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 85.7110-257-0 (v.2).
- Henshaw, Victoria (2014). *Urban smellscapes: understanding and designing city smells environments*. New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-66203-1.
- Jaquet, Chantal (2014). *Filosofia do odor*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN: 978-85-309-3565-8.
- Rey, Sandra (2002). Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In Brites, Blanca & Tessler, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS. p.123-140. ISBN: 978-85.7025-624-9.
- Rocha, Susana (2017). “Práticas artísticas contra o esquecimento dos conflitos quotidianos na América Latina: Berna Reale, Teresa Margolles e Oscar Muñoz.” *Cadernos de Arte e Antropologia*. e-ISSN 2238-0361. Vol. 5 (2): 19-30.
- Silva, Claiton Marcio da (2012). “A história cultural: um diálogo entre Alain Corbin e Norbert Elias.” *Fênix, Revista de História e Estudos Culturais*. e-ISSN 1807-6971. Vol. 9 (1): 1-10.

Le Madonne Trans de Carlos Alberto Negrini

Le Madonne Trans by Carlos Alberto Negrini

MARCOS RIZOLLI*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura; Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas. Rua da Consolação, 896 — Prédio 25, São Paulo (SP), CEP 01302-907, Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Resumo: Carlos Alberto Negrini é um artista performático brasileiro que faz uso de sua declarada identidade homossexual para operar uma sugestiva militância sobre gênero — fazendo do corpo um campo de batalha. O artista tem concebido desconcertantes performances, plenas de aparatos cênicos, com viés fotográfico. Assim, concebeu também a série Madonnas — aqui neste estudo nomeadas Le Madonne. Na série, buscou a parceria de mulheres trans que lhe serviram como modelos para a configuração contemporânea de um tema clássico.

Palavras chave: corpo / performance / fotografia.

Abstract: *Carlos Alberto Negrini is a Brazilian performance artist who uses his declared homosexual identity to operate a suggestive militancy about gender — making the body a battlefield. The artist has designed disconcerting performances, full of scenic displays, with photographic way. Thus, he also conceived the series Madonnas — here in this study named Le Madonne. In the series, he seeks the partnership of trans women who served as models for the contemporary configuration of a classic theme.*

Keywords: *body / performance / photography.*

Introdução

Há algo de transgressor na obra artística de Carlos Alberto Negrini!

Devidamente inserido no contexto das temáticas da arte contemporânea o artista brasileiro, que vive e trabalha em São Paulo, sempre insistiu na convergência entre vida e arte: imprimindo, de forma indelével, sua declarada homossexualidade — transformada na presentificação de seu corpo político.

Artista multimedial — do desenho, da performance, do vídeo, da fotografia — integrou à sua pesquisa de mestrado em Educação, Arte e História da Cultura, realizada na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo, intitulada *Um corpo como campo de batalha: resistências contemporâneas*, um apreciável conjunto de fotografias: *As Madonnas* — que neste estudo crítico serão nomeadas *Le Madonne*.

Reivindico o termo original, em italiano, para reafirmar a percepção de que o artista nos propõe uma figuralidade pautada na cultura clássica — notadamente, no Renascimento Figurativo que além de conferir excelência na representação das figuras da virgem e do menino perpetuou a maneira moderna de reconhecimento do tema.

Assim, *Le Madonne* de Carlos Alberto Negrini estão expressivamente posicionadas para aquém e além dos tão propagados multiefeitos da cultura *queer* — exemplificados nas obras de David LaChapelle ou nos textos de Judith Butler.

1. Um corpo como campo de batalha

A transgressão, então, não está no posicionamento do artista em relação à sua militância gay. E, sim, na forma de enfrentamento que encontrou para anunciar suas vitais vicissitudes: primeiramente na família, diante da frustração materna/paterna, continuamente na sociedade, diante das alteridades preconceituosas e, por fim, na linguagem, para apresentar imagens fiéis à sua identidade.

Bem assim:

A obra performático-fotográfica de Carlos Negrini determina uma dimensão autobiográfica ao revelar o corpo em suas múltiplas possibilidades, que assume um lugar de extrema densidade política, evidenciando questões para refletir a própria existência. Tendo como referência o ambiente familiar como microcosmo criativo, explora as fronteiras entre sujeito e sociedade assumindo uma natureza expressiva que transita do íntimo ao universal. Como consequência de memórias da sua infância e do embate relacional com o mundo, emergem questões como pertencimento, rejeição, amor, ódio, identidade e sexualidade — na delicada relação entre mãe e filho (Mello; Rizolli; Stori, 2017:30)



Figura 1 · *O Estrangeiro*, de Carlos Alberto Negrini, Produção Fotográfica, 2011. Fonte: Acervo do Artista.

Figura 2 · *Madonna*, pintura mural, Catacumba de Priscila, Roma. Fonte: <http://dirtpics.pw/Catacumba-de-Priscilla-U-maravilloso-ejemplo-del-arte-t.html>



Figura 3 · *Madonna*, de Carlos Alberto Negrini, Produção Fotográfica, 2017. Fonte: Acervo do Artista.

Figura 4 · *Madonna*, de Carlos Alberto Negrini, Produção Fotográfica, 2017. Fonte: Acervo do Artista.

Ou ainda:

Como confrontar o impasse de que o discurso que fundamenta o padrão, o escolhe como certo e padronizado? Consequentemente, tudo o que foge a esse olhar estereotipado deve ser escondido ou inviabilizado? As prováveis respostas não são fáceis, mas indubitavelmente geram novas questões que problematizam nossas formas de pensar, ver e estimular novos olhares a partir dos caminhos da alteridade e da arte (Negrini, 2017:7).

Então o artista pensa o corpo como um campo de batalha, em suas ações políticas e artísticas — sempre performáticas.

Pois,

a sexualidade, diz-se, é dramática porque engajamos nela toda a nossa vida pessoal. Mas justamente por que nós o fazemos? Porque nosso corpo é para nós o espelho de nosso ser, senão porque ele é um eu natural (Merleau-Ponty, 2011:236).

Contudo, partindo da máxima de que *o problema do mundo, e, para começar, o do próprio corpo, consiste no fato de que tudo reside ali* (Merleau-Ponty, op.cit.:268), o artista encontra outras formas de registro!

Ato contínuo, os registros videográficos e/ou fotográficos consequentes de suas performances sugerem novos encaminhamentos expressivos aptos a alcançar autonomia tanto como proposição quanto como imagem (Figura 1).

A potência performática indicou ao artista a viabilidade de transferir sua energia vital — afinal, o artista é sempre o corpo-argumento protagonista de suas ações — para outros corpos. Por alteridade, cedeu a autorrefêrencia para outros corpos-sujeitos.

O jogo simbólico da transferência, por assim dizer, dissipou a necessidade da ação — devidamente substituída pelo processo fotográfico — compreendidas, aqui, as etapas de criação, pré produção, ato fotográfico e pós produção.

A série de fotografias *Le Madonne*, de Carlos Negrini, abre-se à novas batalhas corporais — entre a pintura de gênero (clássica e tradicional) e o discurso de gênero (emergente e contemporâneo).

2. Le Madonne

O modelo temático adotado é o nome dado à representação artística da mãe imaculada, em iconografias da arte cristã. É um tema tradicional, onde as obras representam a Virgem Maria com seu filho — Jesus.

Considerando a primeira representação da Virgem com o Menino ainda existente, que pode ser vista no mural da Catacumba de Priscila, em Roma, na qual Maria aparece sentada amamentando Jesus, que por sua vez inclina sua cabeça, parecendo olhar o observador, Carlos Negrini arrastou o tema à sua batalha — e, conseqüentemente, para a contemporaneidade (Figura 2).

Não sem antes pesquisar a iconografia dos mosaicos, dos afrescos, dos retábulos, das encáusticas, das telas — que constituíram suas referências visuais e conceituais. Neste interstício criativo, prevaleceu o afeto ao tema. Silenciou o emblemático de suas próprias questões para dar voz ao sublime!

Comprometido com sua artisticidade, concebeu e conduziu todos os passos procedimentais que constituíram a série *Le Madonne!* Desde a identificação de mulheres trans que se prontificaram a posar como modelos e se dispuseram ao elaborado tempo de caracterização — nos ínterims de maquiagem, figurino, cenografia, iluminação, composição postural — e produção fotográfica (Figura 3).

Assim, a iconicidade do tema reconhece diferentes técnicas, diversificados estilos, múltiplas composições. Elementos que irrigaram o processo criativo do artista.

Carlos Negrini se apropria da cultura das convenções do tema da *Madonna e Bambino* para inventivamente configurar a série *Le Madonne*.

A índole expressiva adotada é lacônica. Não mais uma mulher santa, virgem! Agora, mulheres trans — que conservam, por determinações próprias, seus genitais masculinos. Não mais um menino santo, salvador! Aqui, um boneco negro de brinquedo — que por sua materialidade inanimada torna-se uma existência falseada.

Como, talvez, pudesse pensar:

Se o caráter imutável do sexo é contestado, talvez esse construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; de fato, talvez já tenha sido sempre gênero, com a consequência de que a distinção entre sexo e gênero não é, de modo algum, uma distinção (Butler, 1990:ii).

Contudo, o artista mantém as concepções da maneira moderna de representação do tema: *Le Madonne* trans, ao tempo que transgridem, insistem no coroamento ou entronamento da virgem, enaltecendo o seu santo sentimento de piedade. E, assim como as pinturas clássicas, recolhem o filho ao colo — em mútua veneração (Figura 4).

Le Madonne, contrariando aquilo que em origem aconteceu com o artista na relação mãe-filho, aceitam o filho! Mesmo que ele seja excêntrico ao mundo das normas sociais. *Le Madonne* de Carlos Negrini estão dispostas à uma devoção

pessoal, em ambiência particular. Tornam-se, em tácito significado, ícones de-vocionais privados.

1. Procedimentos e semioses

Le Madonne é uma proposta de *work in progress*. Uma experiência criativa que exigiu, da gênese criativa à pesquisa acadêmica, a construção de um território referencial. A saber:

A partir do estudo de aproximadamente mil obras de Madonnas de diversos pintores, pesquisadas em sites de museus do mundo todo e principalmente da Itália, foram selecionadas dezenove pinturas e uma gravura [...] sendo os fatores de seleção a composição, gestualidade, iluminação da cena, vestimentas e o diálogo direto e indireto com a proposta do trabalho (Negrini, 2017: 48).

Ao elaborar a série fotográfica, as mulheres trans retratadas (Amanda Mar-free e Brenda Oliver) não são os sujeitos que fingirão ser outros, em pose para a foto, mas o próprio artista-fotógrafo que age no corpo-cenário do referente, dissimulando-o (Figura 5).

Carlos Negrini acredita que a fotografia nos revela tanto sobre o ponto de vista de quem fotografa quanto acerca do objeto a ser fotografado. E considera que o fotógrafo deva ser um sujeito único — que traz sua visão de um mundo particular e inteiramente diferente.

Na série *Le Madonne* a fotografia não se limita apenas à tomada da imagem advindas do instante fotográfico: os instantes de pré e pós produções são elevados à extrema potência procedimental.

O arco criativo-produtivo compreendeu todas as etapas de configuração das cenas. Na dimensão inanimada: definição dos cenários; escolha das indumentárias; preparação dos adereços; qualificação da luz. Na dimensão animada: a maquiagem; as posturas; os gestos; as expressões faciais — e o boneco. Tudo, para construir uma realidade e criar o momento único e ilusório de captação da imagem. Tudo, para trazer para dentro da cena uma travesti ou uma transexual feminina elevada ao máximo significado santo — mantendo a iconografia cristã.

Imagens que representam um imaginário utópico, na ascensão de corpos (e sujeitos) deslocados da completa repulsa e marginalidade imposta pela sociedade para o *status* de respeito e mérito, por suas lutas pela existência, visibilidade e liberdade de expressão.

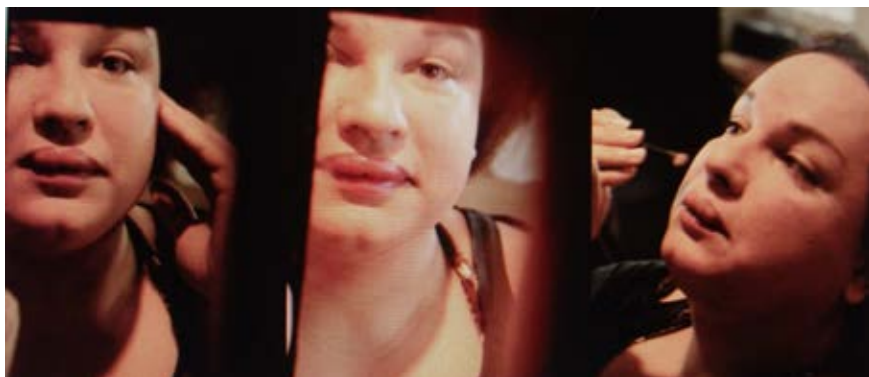


Figura 5 - Caracterização para a produção fotográfica da Série *Madonnas*, Carlos Alberto Negrini, 2017. Fonte: Acervo do Artista.

Conclusão

O depoimento autorreferente subjaz a série *Le Madonne*, dando oportunidade para o fluir de memórias e subjetividades. A série, ao produzir marcas de identificação e reinvenções artísticas, rompeu fronteiras entre sujeitos e sociedade e assumiu uma natureza expressiva que transita do íntimo para o universal.

Hoje, Carlos Alberto Negrini vive uma estável relação homoafetiva e é pai adotivo de uma adorável menina. Portanto, psico e socialmente autorizado à transgressão de padrões — comportamentais e artísticos.

Considero, ainda, importante informar que a Dissertação de Mestrado defendida no PPG-EAHC/UPM foi por mim orientada. No contexto da Linha de Pesquisa Linguagens e Tecnologias, referida dissertação investiu na área de pesquisa em artes, no campo dos processos e procedimentos artísticos — tornando-se, desde então, referência metodológica para outros pesquisadores.

Referências

- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. London: Routledge. ISBN 0-415-38955-0
- Mello, Regina Lara Silveira; Rizolli, Marcos; Stori, Norberto (Orgs.) (2017) *Arte e Linguagens Contemporâneas*. São Paulo: Uva Limão. ISBN: 978-85-93072-08-6
- Merleau-Ponty (2011) *Fenomenologia da*

- Percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes. ISBN 978-85-78271-16-9
- Negrini, Carlos Alberto (2017) *Um corpo como campo de batalha: resistências contemporâneas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura — Universidade Presbiteriana Mackenzie.

La metáfora en la obra de Jorge Perianes: una investigación sobre conceptos transversales al Arte, la Ciencia y la Filosofía

The metaphor in the work of Jorge Perianes: a research on transversal concepts to Art, Science and Philosophy

SARA FUENTES CID*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Espanña, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Centro de Filosofia das Ciências (CFCUL), Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa (CFCUL). Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Campo Grande, Edifício C4, 3º Piso, Sala 4.3.24, 1749-016, Lisboa, Portugal. E-mail: sfcid@fc.ul.pt

Resumen: La metáfora como dispositivo de conocimiento atraviesa todas las áreas de producción intelectual y cultural, manifestando diferentes modos de ser en el Arte, en la Ciencia y en la Filosofía. En todas estas áreas la metáfora surge con todo su fulgor como máquina que nos transporta entre planos de representación. A través del análisis de la obra del artista gallego Jorge Perianes intentaremos demostrar como la capacidad de metaforización está en el núcleo mismo de la creación artística y también del valor epistémico del Arte.

Palabras clave: metáfora / conocimiento / Arte / Ciencia / Filosofía.

Abstract: *The metaphor as a way of knowledge crosses all areas of intellectual and cultural production, manifesting different ways of being in Art, in Science and in Philosophy. In all these areas the metaphor emerges with all its brilliance as a device that transports us between planes of representation. Through the analysis of the work of the Galician artist Jorge Perianes, we will try to demonstrate how the capacity for metaphorization is at the very core of artistic creation and also of the epistemic value of Art.*

Keywords: *metaphor / knowledge / Art / Science / Philosophy.*

Introducción

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, Jorge Perianes (Ourense, 1974) está protagonizando en la actualidad algunas de las muestras más importantes del panorama internacional. Sin duda uno de los artistas gallegos más destacables del momento, ha participado en numerosas exposiciones, recientemente en la Galería

Max Estrella de Madrid (*Alucinaciones*, 2017), en 2016 en el Museo Barjola de Gijón (*Efecto Barnum*, 2016) y en el Centro de Arte Contemporánea Graça Morais (*Para que as coisas nao se movam, atam-se com decorações*, Bragança) y el año anterior en el Centro Cultural de España en Montevideo. En 2013 expuso en el Horno de la Ciudadela (Pamplona); en 2011 fue invitado a intervenir en Abierto x Obras (Matadero, Madrid) y en 2008 participó en *7+1 Projects Rooms* en el Museo de Arte Contemporánea (MARCO) de Vigo.

Tras una apariencia siempre amable, sus piezas –figurativas y detallistas– atraen al espectador con argumentos ambiguos. Conjugando con agudeza cualidades pictóricas y escultóricas, sus objetos e instalaciones despliegan simultáneamente una forma que encanta y un fondo que nos perturba. Este artista sobrepasa los convencionalismos de los distintos medios que emplea, desafiando la capacidad poética y narrativa de los materiales y de las escenas que construye.

Tras el aspecto amable e inocente de una fauna elaborada con primor, en la que abundan pájaros e insectos, similar en su factura a la de los tradicionales juguetes centroeuropeos, asoman situaciones inauditas, crueles en ocasiones o simplemente paradójicas, ante las que no resulta complicado adivinar un claro significado alegórico de naturaleza existencial. (...) la obra de Perianes se demora en una sutileza que atrapa nuestra atención con la misma eficacia que lo haría un dulce envenenado. (Zarza, 2006: 39)

Esta capacidad extraordinaria que posee Perianes de utilizar significantes materiales y mínimos para referirse a significados “enormes” constituye una excelente muestra del “saber” del Arte a la hora de construir metáforas.

Lo que este artículo pretende es pensar sobre los dispositivos metafóricos a través del Arte contemporáneo — y de la obra de Jorge Perianes concretamente — como contribución a una investigación más amplia sobre conceptos que puedan ser transversales al Arte, la Ciencia y la Filosofía.

1. Las metáforas que construye el Arte

La metáfora es una de las principales figuras retóricas y ha venido siendo conceptualizada de maneras distintas según la corriente teórica dominante. Actualmente se caracteriza por su capacidad para aparecer, de un modo u otro, en el centro de las reflexiones contemporáneas sobre lenguaje, la mente o la ciencia (De Bustos, 2000:3). Terreno acotado de las reflexiones de retóricos y filósofos en épocas anteriores, su ubicuidad en el pensamiento contemporáneo propicia que podamos pensarla como concepto transversal a los distintos ámbitos de conocimiento, incluido el artístico o el científico. Una aproximación flexible a las especificidades de la metáfora desde los distintos ámbitos puede: 1) ayudar a profundizar en su complejidad; así como puede 2) repercutir en la actualización de la definición de los campos disciplinares implicados.

De entre la pluralidad y heterogeneidad de los enfoques bajo los cuales se considera la metáfora, los enfoques cognitivos y, en particular, el propuesto por la teoría contemporánea de la metáfora (Lakoff y Johnson, 1980) son los que cobran protagonismo en las reflexiones actuales. Lejos de considerarla un mero ornamento estético cuyo único lugar es la poesía, las críticas de Lakoff a los postulados clásicos sobre la metáfora, reconocen que forma parte de nuestra realidad lingüística pero que incluso va más allá de esta para convertirse en un fenómeno esencialmente conceptual que forma parte de nuestro propio sistema de pensamiento. Lakoff y Johnson mencionan a Michael Reddy con su obra *The Conduit Metaphor* de 1979 como precursor de esta teoría:

Reddy showed, for a single very significant case, that the locus of metaphor is thought, not language, that metaphor is a major and indispensable part of our ordinary, conventional way of conceptualizing the world, and that our everyday behavior reflects our metaphorical understanding of experience. (Lakoff y Johnson, 1980:2)

También encontramos en el Arte contemporáneo estrategias de conceptualización relacionadas con la metáfora. La obra de Jorge Perianes puede analizarse bajo este prisma. Partiendo de una estética y una simbología muy precisas, este artista nos hace ver que “esto” es “aquello”, o mejor aun, nos hace ver “aquello” a través de “esto”.

Podemos decir que sus obras ponen en práctica este proceso cognitivo -el de la metáfora- para reflexionar sobre el concepto de *ser humano* en toda su extensión, atendiendo a nociones como hábitat, identidad o naturaleza. Así, sus piezas representan una serie de conceptos con el objetivo de ser entendidos en sustitución de otros. Es el caso de los pájaros, los insectos que devoran sus

lienzos de flores y plantas, los árboles, las casas o las jaulas, los desvanes, los sótanos, las escaleras infinitas, etc. En palabras del artista:

Me muevo en parámetros relacionados con la naturaleza, con el alma de las cosas, con la ingravidez... Es un arte de la persuasión amable basada en los mecanismos de la fábula, en historias supuestamente pequeñas. En varias de mis series, muestro a los actores principales atrapados en una suerte de trompe l'oeil sin relacionarse adecuadamente con la cosa que los atrapa y amenaza. El "personaje", objetual o animal, aparece siempre en mis piezas como el sustituto del hombre ausente y el introductor del espectador en la escena. (Perianes, 2013)

Jorge Perianes engendra imágenes poéticas (Bachelard, 1960:16) a través de sus piezas poniendo en juego significados propios difícilmente conceptualizables de otra manera. El artista se apoya en la fábula, y más todavía en la poesía, porque sabe así que el proceso de aprehensión y de acercamiento del espectador será más fácil que asumiendo la verdad desnuda, descarnada. (Barro, 2009) (Ver Figura 1)

Sus metáforas tienen la capacidad de establecer nuevas vinculaciones y de abolir las fronteras lógicas para dar origen a comparaciones imprevistas. Las obras de Perianes son capaces de actuar en el espectador como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual contenida en la pieza.

Parece así, que la metaforización está, pues, en el núcleo mismo de la creación artística y también del valor epistémico del Arte. "El Arte, y no digamos la escultura, trabaja precisamente en la codificación de la metáfora" apunta el catedrático de Escultura Juan Fernando de Laiglesia (de Laiglesia, 2003). La metáfora no deja de ser otra cosa que esta puesta de la realidad en imágenes. Pone en juego propiedades que hasta entonces no estaban significadas, produce información nueva, es inagotable y no susceptible de ser traducida. La metáfora dice lo que una comparación no sería capaz de decir, porque transgrede los límites combinatorios que nos impone el sentido común. Además, depende íntimamente del sujeto creador y busca a su vez ser interpretada para completar su existencia.

Si algo define la especificidad del conocimiento artístico, y por ende, particulariza las metáforas que construye el Arte, es su vínculo con los procesos de creación material de las obras, las prácticas, los medios, los materiales. Cuando vemos una pieza de Jorge Perianes, la asociamos a un conjunto de relaciones. Estas relaciones, a diferencia de la información verbal procesada secuencialmente, vienen dadas simultáneamente. La cuestión no es decir, sino mostrar. Dieter Mersch explica con claridad la pertinencia de este problema en *Epistemology of aesthetics* (2015), identificando las prácticas artísticas con modos de pensamiento



Figura 1 · Jorge Perianes, *Sin título*, 2007. Tronco de pino, pintura acrílica, pasta de madera, madera de okume y barnices. 110 x 200 x 110 cm. Fuente: www.maxestrella.com

Figura 2 · Jorge Perianes, *Sin título*, 2007. Madera, pintura acrílica y arcilla encolada, 172 x 114 cm. Fuente: www.scan-arte.com



Figura 3 · Jorge Perianes, *Categorías*, 2011.
Vista de la exposición en el espacio Abierto
por Obras, Matadero Madrid. Fuente:
www.mataderomadrid.org

que no hacen uso del lenguaje del modo en que podrían ser traducidas para el discurso científico ni para otro sistema disciplinar diferente. Dice Mersch:

Artistic production is necessarily tied to such medial processes, but it reveals this concealment, chronic retreat or withdrawal, making the opaque transparent. Art thus contains a genuinely reflexive-moment. The decisive reflexive act is showing (...) When this takes place the true epistemic power of art is manifested; the specific knowledge that cannot be won in any other way. (Mersch, 2015:14)

2. Desde lo pequeño hacia lo grande

Las metáforas de Jorge Perianes se despliegan en varios niveles, son continuadas. Aun siendo figurativas, tienen la misteriosa propiedad de irradiar algo que va más allá de ellas mismas, al punto de que un simple acontecimiento cercano a lo doméstico, una aparente minucia -como en los cuentos- se convierte en el resumen implacable de una cierta condición humana. (Ver Figura 2)

Perianes señala metafóricamente las pretensiones de su obra: “Su engranaje interno es muy similar al de las flores o las plantas carnívoras. Son estructuras que te acercan a una historia que quizás es más cruel o cruda de lo que parece”. Esta capacidad describir un campo complejo, difícil -como es la realidad humana- en función de otro campo mejor conocido o que nos resulta más asequible precisamente por ser ficticio tiene que ver también con el proceso cognitivo que encierra la metáfora.

Podríamos comparar las obras de este artista con los cuentos, miniaturas narrativas que sin embargo son enormes en cuanto a su dimensión significativa de concentrada intensidad. Puede que haya en Perianes, como en los grandes creadores de cuentos del siglo XX (Borges, Cortázar, Kafka...), esa intuición de tratar de describir la vida desde unidades más manejables, más congruentes con una forma de ver el mundo, lejos de las grandes explicaciones. La novela aspiraba a la totalidad y, hoy, hemos descubierto que la totalidad nos viene grande. (Aguirre Romero, 2003)

La eficacia de sus obras se obtiene también a través de una breve descarga emocional.

Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. (Cortázar, 1994)

El cuento suele herir la sensibilidad de un golpe, recitados con cierta ingenuidad encubren significados profundos de una importancia extrema. Un

pájaro carpintero que, por exceso, acaba derribando el tronco del árbol que alberga su propio nido; hordas de insectos que infestan las paredes de una casa devorando hasta los lienzos; la cima de un monte seccionado que se introduce en un museo; aves que no consiguen alimentarse ni volver al nido; paisajes rotos, piedras que amenazan caer sobre nuestras cabezas... son algunas de las escenas naturalistas, perturbadoras y dolorosas con las que Perianes nos lleva al desasosiego en un instante. (Ver Figura 3)

Si volvemos la vista atrás casi todos los cuentos son nido de la imaginación, demuestran de algún modo con ello que se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, desconfían de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas.

Son emblema de la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, orden en que podemos dirigir nuestra búsqueda hacia las excepciones a esas rígidas leyes en que nos hemos amparado, al margen de todo realismo demasiado ingenuo. De aquí la predilección por todo lo que en el cuento es excepcional, trátase de los temas o incluso de las formas expresivas.

Cuentos, imágenes, obras de arte, como maneras propias de entender el mundo y tomar posesión de un enfoque diferente de este nuestro gran problema.

Conclusión

Actualmente parece fundamental el reconocer la generalidad de los procesos metafóricos y la trascendencia de sus manifestaciones para la comprensión de la realidad. Tales generalizaciones sólo son posibles cuando se reconoce que la metáfora es un instrumento para la asimilación y categorización de la experiencia y para la constitución de los conceptos abstractos. (De Bustos, 2000) La metáfora como manifestación de la capacidad de representación general que posee el ser humano atraviesa todos los dominios disciplinares. Tanto el Arte, como la Ciencia y la Filosofía reconocen hoy en la metáfora un instrumento central mediante el cual se amplía y estructura nuestro conocimiento del mundo. El acercamiento a la obra del artista Jorge Perianes ha ayudado poner de relieve la importancia cognitiva que tiene la construcción de metáforas en el Arte. Un estudio más exhaustivo de los fenómenos metafóricos desde los distintos puntos de vista, puede constituir sin duda un avance en la búsqueda de conceptos transversales a las ciencias y a las humanidades.

Referencias

- Aguirre Romero, J.M. (2003) "Por qué, cómo y para qué: una (breve, modesta y particular) Teoría General del Cuento" [en línea]. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/tcuento.html>> [Consulta: 08/10/2007]
- Bachelard, Gaston (1960) *La poética del espacio*, México: Fondo de cultura económica, ISBN: 950-557-354-5, p. 16.
- Barro, David (2009) "Jorge Perianes. El cultivador de grietas en el cementerio de los sueños", A Coruña: Gas Natural Unión Fenosa, Museo de Arte Contemporáneo.
- Cortázar, Julio (1994) "Algunos aspectos del cuento" in *Obra Crítica*, Madrid: Alfaguara.
- De Bustos, Eduardo (2000) *La metáfora. Ensayos transdisciplinares*, Madrid: Fondo de Cultura económica, ISBN: 9788437504988, p.3.
- De Laiglesia, Juan Fernando (2003) *Máquina para dibujar metáforas*, Pontevedra: Diputación provincial. ISBN: 978-84-8457-166-7.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (1980) *Metaphors we Live by*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mersch, Dieter (2015) *Epistemology of Aesthetics*, Zurich: Institute for Critical Theory-Zurich University of the Arts and the Centre for Arts and Cultural Theory, ISBN: 978-3-03734-521-4, p. 14.
- Perianes, Jorge (2013) *Sin Título*, Madrid: Galería Max Estrella. [Consulta: 2018-11-15] Disponible en URL: <http://www.maxestrella.com/exposicion/maxestrellacom/exposiciones.html>
- Reddy, Michael (1979) *The Conduit Metaphor, a case of frame conflict in our language about language*. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought*, p. 284-297. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zarza, Víctor (2006) "El dulce envenenado", *ABCD*, Madrid: Cultural, 25/03/2006, p.39

(Simulacros): Los imposibles del vocabulario expositivo a través de Jagna Ciuchta

(Drills): The impossible of the exhibition vocabulary through Jagna Ciuchta

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Espanña, artista visual e investigador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Departamento de Pintura. R/ Maestranza, 2. 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: reyvillaronga@gmail.com

Resumen: Análisis a partir de la obra de Jagna Ciuchta "When You See Me Again It Will not Be Me" del concepto de simulacro a tenor del lugar que ocupa la obra de arte en el conjunto de elementos que constituyen el montaje expositivo, el resto que de ella queda de su antes y su después en el proyecto de exposición, y sobre lo que no está presente para el espectador en la presentación de la obra.

Palabras clave: Negación / montaje expositivo / resto / simulacro / work in progress.

Abstract: Analysis from the work of Jagna Ciuchta "When You See Me Again It Will not Be Me" of the concept of simulation according to the place that the work of art occupies in the set of elements that constitute the exhibition assembly, the rest that of its remains of her before and after in the exhibition project, and what is not present for the viewer in the presentation of the work.

Keywords: Negation / exhibition assembly / rest simulation / work in progress.

Introducción

Jagna Ciuchta (Polonia, 1977) estudió en la Academia de Bellas Artes de Poznan aunque vive y trabaja en París. Su trabajo a menudo realiza un cuestionamiento sobre el proceso curatorial y la escenografía de las exposiciones a través del *work in progress*. La artista sitúa el espacio de exhibición como un factor central en su producción donde el proceso de creación, así como la configuración y el desmantelamiento son parte de la obra de arte.. La obra estaba diseñada para desaparecer, para convertirse en nada más que un recuerdo, hasta el punto de que el objeto desaparece, se disuelve y se reemplaza por su imagen. Como tal, el trabajo se despoja de todo material (Figura 1, Figura 2).

El concepto de simulacro

Simulacro, del latín *simulacrum*, es una imitación, falsificación o ficción. El concepto está asociado con la idea de la simulación o la experimentación con un modelo que imita ciertos aspectos de la realidad y que también podemos poner en relación con el concepto de obra de arte. La simulación en el arte se correspondería con el momento de presentación de la obra frente al espectador, la experimentación con un modelo que imita ciertos aspectos de la realidad en un entorno que se asemeja al real pero que está creado o acondicionado artificialmente.

Según Félix De Azúa una representación es una ficción que produce realidad (De Azúa, 1995:251-7) y por tanto, la *verdad* sólo puede conocerse mediante un juego, como una ficción aceptada y pactada por todos. Y en esta línea, las vanguardias artísticas no serían otra cosa que movimientos destinados a liberar a las prácticas del arte de su esclavitud por la representación, una vez acabada su función original y sobre todo con la entrada en juego de otros mecanismos audiovisuales más eficaces. Por tanto, las artes del siglo XX, sobre todo las consideradas de “vanguardia”, serían no-representativas en el sentido hasta ahora expuesto. Ad Reinhardt, en su momento como teórico y pintor, dejó extremadamente restringido el campo de la pintura representativa en pro de la pureza de la obra. Así, en su obra capital, *Doce reglas para una nueva academia*, defendía un arte de la: no textura, no pincelada o caligrafía, no dibujo, no forma, no diseño, no color, no luz, no espacio, no tiempo, no escala, no movimiento, no objeto, sujeto ni cuestión alguna; un arte en definitiva, que fortalecía un proceso de reducción y abstracción en la obra de arte ya iniciado tiempo atrás. Podríamos pensar que a obra que de Jagna Ciuchta pertenece a este grupo de obras anti-representativas y simulacros.



Figura 1 · Escultura *PointDom*, Jagna Ciuchta.

Figura 2 · Detalle de la obra *PointDom*, Jagna Ciuchta. Serie *When You See Me Again It Won't Be Me #4.1*, 2011.

Figura 3 · Escultura *PointDom*, Jagna Ciuchta. 2011.

El montaje expositivo

Isabel Tejada, en su obra *El montaje expositivo como traducción*, llama la atención sobre tres elementos clave a la hora de reflexionar sobre la puesta en escena de la obra de arte en el entorno expositivo: la peana, la frontalidad y la tendencia no de *ley* pero si normativizada del *please dont touch*.

La peana

Según la autora, podría considerarse como un elemento de transición entre la visualidad modernista y el inicio de una práctica de presentación (Tejada, 2006:72-4) (Figura 3).

La frontalidad

También la visualidad modernista estaba fuertemente ligada al concepto de frontalidad, de situarse frente a lo que hay que mirar, frente al *cuadro ventana*; pero qué sucede cuando el espectador se encuentra ante obras como la seleccionada por la comisaria María do Mar Fazenda donde se vacía la frontalidad porque nada hay para mirar (Figura 4).

Please, do not touch

O cuándo la obra se convierte en *experiencia* precisamente a partir del momento de que es activada por el espectador, aunque sea a golpe de patada, como esta bola perteneciente a la misma exposición (Figura 5).

Estas tres obras cuestionan las bases sobre las que se construye el vocabulario expositivo, no tocar, frontalidad y peana. La obra puede ser percibida como una presentación compleja dentro del simulacro de exponerla y como apreciamos en la obra que nos ocupa de Jagna Ciuchta la peana sirve como punto de partida para esta afirmación. Desmantelada, se convierte en pintura, escultura, tarima o en una pieza de pared (Figura 6).

Como vemos en la imagen, la instalación está elaborada con los elementos de la peana de la exposición anterior *Point Dom* (Figura 3). En esta ocasión, su trabajo *work in progress* presenta la obra de-construida y se utiliza para esbozar una composición en el espacio, una cuadrícula, un simulacro de obra en exposición. Como ya lo indica el título de su proyecto *Cuando You See Me Again It Will not Be Me* (Cuando me veas de nuevo no seré Yo), Jagna Ciuchta cambia el concepto de exposición. Para ella, el proceso de creación, así como la configuración y el desmantelamiento son parte de la obra de arte. Al tratar la idea de la exposición no solo como el producto final, sino también como la fuerza impulsora de su trabajo,



Figura 4 - *Horas Extraordinárias*. Catarina Botelho. 2016.

Figura 5 - *Bola*. 2016.

Figura 6 - Jagna Ciuchta. Instalación *When You See Me Again It Won't Be Me #4.2*. PointDom, Toulouse, 2011.

la artista sitúa el espacio de exhibición como un factor central en su producción. La obra estaba diseñada para desaparecer, para convertirse en nada más que un recuerdo, hasta el punto de que el objeto desaparece, se disuelve y se reemplaza por su imagen. Como tal, el trabajo se despoja de todo material.

Y en este proceso de simulación expositiva, la ausencia de la obra de arte se convierte en reconstrucción y se vuelve parte del sentido. La reificación legitima la idea del título *Cuando me veas de nuevo no seré Yo* porque *PointDom* es su última transformación (ver Figura 1 en relación a la Figura 3), es una mera presentación de los medios de almacenamiento y transporte, en este caso, tabloncillos cortados en varias formas colocados en una caja de cartón, volviendo así a su forma paralelepípeda original: de pedestal y contenedor.

Nos encontramos de nuevo ante la idea del simulacro, de que “la creación no se puede entender sin la memoria” (Meana Martínez, 2001:7) la instalación de Jagna Ciuchta parte de la negación de la obra, de su ausencia, para poner en juego su origen porque la desaparición del material reifica el documento y sus restos. Y en esta tesitura “el trabajo del arte es reinventar y alimentar continuamente la energía que circula entre las cosas” (Meana Martínez, 2002:43) que es lo que Jagna Ciuchta está proponiendo con este *work in progress*, propone al espectador realimentar la desaparición de la obra precisamente poniendo en jaque lo no visible (la obra original) que ahora ficciona el espectador por medio de sus elementos visibles (los restos).

La ausencia la entendería como origen, como comienzo de algo que es pero que viene de donde no existía, no es la fuga, la desaparición de algo a lo que hay que seguir para encontrar una redención. La obra de arte no redime de nada, es más nos pone permanentemente al borde de esa nada para seguir creando (Meana Martínez, 2003:10).

Conclusiones

Consecuencia de este análisis podemos sospechar que en el montaje expositivo existen una serie de incontrolables o imposibles sobre los que el espectador no ve y que podemos relacionar de la siguiente manera (Quadro 1).

Quadro 1

Montaje	Simulacro	Autor
Ausencia	Juego	Obra
Reificación	Aparición	Espectador

1. El artista compone la presentación de la obra en el espacio expositivo como un simulacro que pone en relación la idea mental que tiene y la que pretende representar para el espectador.
2. Esta presentación de la obra se da como un juego entre la ausencia de la imagen real que el artista tiene de su obra y la que el espectador percibe.
3. El espectador reconstruye la imagen como una aparición que a su vez es simulacro de la imagen que el artista propone de la obra.

La obra de Jagna Ciuchta nos permitió reflexionar sobre los elementos clave a tener en cuenta en el montaje expositivo como la peana, la frontalidad o el *Please, do not touch*; sobre como ante la ausencia de la obra de arte, la reconstrucción se vuelve parte del sentido de la obra; y como la desaparición del material reifica el documento y sus restos.

Referencias

- Fazenda, Maria do Mar y Matos, Sara Antonia (2016) Prémio de Curadoria Atelier-Museu Júlio Pomar / EGEAC — 2015 — *Já reparaste como o ponto de interrogação parece uma orelha, e como a interrogação se faz escuta?* Lisboa: Documenta / Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.
- De Azúa, Félix. (1995). *Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta.
- Meana Martínez, Juan Carlos (2002) *El espacio entre las cosas*. Pontevedra: Diputación Provincial.
- ISBN 84-8457-057-6.
- Meana Martínez, Juan Carlos (2003) *Entre la necesidad y la imposibilidad*. Navarra: Universidad Pública de Navarra. ISBN: 84-9769-069-8.
- Meana Martínez, Juan Carlos (2001) *Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar*. Diputación Foral de Alava. ISBN: 84-7821-475-5.
- Tejeda Martín, Isabel (2006) *El montaje expositivo como traducción*. Madrid: Trama editorial. ISBN: 84-89239-66-5.

As tramas do corpo/cidade de Margarida Holler

The wefts of the body/city of Margarida Holler

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA*
& CARLA JULIANA GALVÃO ALVES**

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, arte educador, docente, pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Educação, Comunicação e Arte, Departamento de Arte Visual. Rua Ernani Lacerda de Atahyde, n° 210, apto. 903, Edifício Lago Azul, CEP86055630, Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: roliv1@uel.br

**Brasil, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Educação, Comunicação e Arte, Departamento de Arte Visual. Rua Ernani Lacerda de Atahyde, n° 210, apto. 903, Edifício Lago Azul, CEP86055630, Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: carlagalvao@uel.br

Resumo: Este trabalho apresenta algumas reflexões sobre o trabalho da artista brasileira Margarida Holler, com foco nas relações entre corpo e cidade. O corpo é objeto, mas principalmente sujeito da experiência artístico/estética no trabalho da artista, uma vez que é pensado a partir de suas próprias vivências e percepções. Com esse objetivo, escolhemos abordar os processos construtivos de duas obras realizadas em site-specific nas cidades de São Paulo — SP e de Londrina-PR, Brasil.

Palavras chave: corpo / cidade / site-specific.

Abstract: *This work presents some reflections on the work of the Brazilian artist Margarida Holler, focusing on the relations between body and city. The body is seen as an object, but mainly the subject of the artistic/ aesthetic experience in the work of the artist, since it is thought as deriving from its own experiences and perceptions. With this objective, we chose to approach the constructive processes of two site-specific works in the cities of São Paulo-SP and Londrina-PR, Brazil.*

Keywords: *Body / city / site-specific.*

Introdução:

Margarida Holler, nascida em São Paulo — Brasil, em 1946, vive e trabalha em Jacareí / São Paulo/Brasil). Artista visual com uma intensa e constante produção, vem mostrando regularmente seu trabalho em importantes mostras de arte no Brasil e exterior. Como artista, Margarida Holler mostra-se em constante processo de formação que está atrelada à frequência de importantes ateliês da cidade de São Paulo e ligada a nomes expressivos da arte Brasileira; dentre eles destacamos: Carlos Alberto Fajardo, Sandra Cinto, Albano Afonso, Claudio Mubarak, Evandro Carlos Jardim, dentre outros. Atualmente faz acompanhamento de projetos com Ananda Carvalho e livro de artista com Fabiola Notari.

O corpo é tema e material de pesquisa no trabalho de Margarida Holler. A artista é uma estudiosa do corpo; o corpo em suas mais diversas manifestações como ela mesma conceitua e dimensiona. De maneira ampla, o corpo se insere e se faz presente em sua obra: “Corpo -morada”, “Corpo percepção do mundo”, “Corpo-Ciência”, “Corpo abrangente”.

Desta maneira, o objetivo deste texto é refletir sobre o trabalho da artista, tomando como base essa dimensão do corpo e tecer algumas reflexões sobre os processos construtivos de duas obras da artista: a primeira da Série Corpo-Morada Entre Lugares: Cordis, 2013, trabalho que desenvolveu para o projeto “Vitrinas MASP, para o Museu de Artes de São Paulo”. E a segunda trata da obra intitulada *Célula-Corpo*, (2017), obra essa que integrou a exposição *Arte Londrina 5 “Teu corpo é Luta”*, no decorrer do ano de 2017, na cidade de Londrina / Paraná / Brasil.

1. Corpo-morada entre lugares: Cordis

O corpo é objeto mas principalmente sujeito da experiência artístico/estética no trabalho de Margarida Holler, uma vez que é pensado a partir de suas próprias vivências e percepções. A partir de então entrega-se a uma pesquisa que envolve as mais diversas áreas do conhecimento, da anatomia à composição química do solo, em busca de materialidades que lhe permitam construir suas moradas/corpos/mundos. Mas não como refúgio ou isolamento. A artista quer que a sua obra nos afete como ela é afetada pelos diferentes lugares dos quais se aproxima. Suas obras nos convidam a nos conectar e habitar os espaços em que vivemos. O caráter absolutamente contemporâneo do trabalho de Margarida Holler reside no desejo de estabelecer relações com o expectador, de criar aproximações e de oferecer a ele uma experiência vivencial que se aproxime em intensidade de seu próprio processo de criação. Um grande exercício de aproximação com o outro, com o espaço e com o lugar. Muitos de seus trabalhos

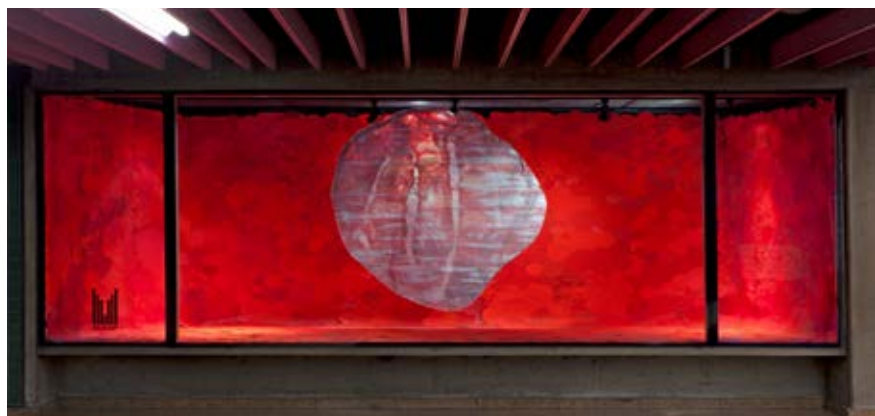


Figura 1 · Margarida Holler. Série Corpo-Morada Entre Lugares: Cordis, 2012. Exposição Projeto Vitrimas MASP, São Paulo.

Figura 2 · Margarida Holler. Série Corpo-Morada Entre Lugares: Cordis, 2013. *Site-specific*. Tinta vinílica em tons variados de vermelho sobre tela recortada, encáustica sobre voal, fios e algodão tingido. Exposição Projeto Vitrimas MASP, São Paulo.



Figura 3 - Margarida Holler, *Célula-Corpo*, 2017. 230 peças tecidas em fio de cobre de diferentes tons e dispostas em camadas, 3 peças maiores sobrepostas, terra do solo da cidade de Londrina e imã, 12 m quadrados aproximadamente. Vista geral da instalação na divisão de Artes Plásticas / DAP / Londrina/ Paraná Fonte: DanilloVilla.

Figura 4 - Margarida Holler, Detalhe da Instalação — *Célula-Corpo*, 2017 Fonte: DanilloVilla.

implicam em uma imersão no local que abrigará a obra que lhe permita investigá-lo como um lugar-corpo: sua pele, cicatrizes, fluxos, temperatura, umidade. Passam a ser explorados como espaços-lugares orgânicos, pulsantes, nos quais se estabelecem relações. São lugares do acontecer, já que se dão na relação dinâmica e indissociável entre os sistemas de objetos e de ações (Santos).

No desenvolvimento do projeto Vitrinas MASP, para o Museu de Artes de São Paulo, a artista elaborou uma vivência que incluía estar presente nos mais diversos horários em diferentes pontos da avenida Paulista / São Paulo / Brasil. Para isso, dormiu em um hotel próximo, que lhe permitisse caminhar em diversos horários, inclusive na madrugada para observar o fluxo do metrô e o movimento de carros e pedestres.

O movimento das pessoas transforma as ruas da cidade em artérias e veias. “Dos subterrâneos do Metrô Trianon-MASP, artéria invisível, à superfície da avenida Paulista transbordando movimento, o pulsar de cada ser humano compõe a construção desta urbe, em contínuo deslocamento por 24 horas” (Holler)

Mapeando os arredores da avenida Paulista, região onde nasceu, Margarida traçou uma linha unindo os principais hospitais da região, e acabou por descobrir o desenho de um coração, (Figura 1) em cujo interior se aninhava o MASP.

Em resposta, a artista amplia e constrói essa imagem (Figura 2) em uma das paredes do Metrô, como um imenso sudário, em diversos tons de vermelho vivo e quente. A parede fria desse espaço de passagem quase ininterrupta de pessoas se transforma em uma pele viva, pulsante. É possível ouvir os batimentos do coração. O pulsar que Holler faz emergir daquela cartografia de parte da cidade que fez nascer um coração, artérias múltiplas em diferentes dinâmicas e batimentos faz emergir a cidade que agora cada passante, caminhante se reconhece ali em forma de obra de arte.

São essas artérias e veias singulares, únicas que cada sujeito pulsa em si e fazem pulsar a cidade de diferentes formas, ritmos, dinâmicas, intensidades, que Holler vem construindo ao longo de sua obra. Percebemos que Holler quer apreender essa urbe nas suas mais diversas nuances, nas “múltiplas singularidades” que a cidade contém, pois cada um que nela vive traz consigo uma história, uma lembrança, uma relação estabelecida, um afeto, um desafeto. Não são iguais os pontos de vistas, nem as histórias. A sua obra parece querer tocar nisso, por isso ela se entrega e parte em busca destas memórias singulares, únicas e múltiplas ao mesmo tempo, para que assim construa seus corpos / moradas. Maria Rita Kehl fala desta cidade íntima que vive em cada um que habita a cidade:

[...] é na cidade que o homem se reconhece. A cidade é sua história, sua testemunha, sua referência cotidiana. A cada um desses anônimos, aparentemente iguais, circulando pelos mesmos espaços, corresponde uma cidade íntima particular. [...] *Cada homem comum tem a cidade que seus passos percorreram e que sua imaginação inventou. Cada homem possui secretamente, na imensidão esmagadora da cidade, os nichos que acolhem suas lembranças: memórias do vivido* [...] (Kehl, 2006: 293).

Margarida, por meio da sua obra quer nos fazer ver/perceber/vivenciar essas múltiplas cidades. Nas tramas da urbe, materializadas nas representações cartográficas, Holler aprofunda seus estudos em busca das singularidades, dos passos que cada um deu e está por dar na construção da sua história/cidade. Esses anônimos /particulares/íntimos como nos ensina Kehl, por meio das suas reflexões, Holler constrói arte e por meio dela torna coletiva essas memórias, os passos desses caminhantes construtores de vida, construtores de cidades.

Dos passos que cada um deu e foi constituindo a cidade, Holler unindo pontos, cria um grande coração e nos parece que metaforicamente ela nos faz ver e sentir o coração de cada um que circula e vai em diferentes ritmos, dinâmicas, fluxos construindo a cidade. Construção essa que não para, e o tempo todo pulsa, por isso as visitas em seus diferentes tempos, períodos, situações no entorno do MASP. Margarida quer chegar o mais próximo daquilo que importa: a essência das coisas, do lugar, das pessoas. Holler quer chegar no coração do mundo, que se faz vida, que se faz matéria, que se faz arte.

No seu deslocar / caminhar / construir pelo mundo Margarida Holler por meio da sua obra nos leva até outras terras/territórios de um outro lugar: Londrina / Paraná / Brasil. A paisagem, a terra, as cores, o solo, a constituição geológica do lugar impressionou a artista desde viagens anteriores que fez à cidade de Londrina.

2. Célula-corpo

O convite aqui é dividir algumas considerações sobre a obra *Célula-Corpo*, (2017), (Figura 3) obra essa que integrou a exposição *Arte Londrina 5 "Teu corpo é Luta"*, no decorrer do ano de 2017, na cidade de Londrina/Paraná/Brasil. Arte Londrina, é um edital com chamada pública de abrangência nacional onde artistas submetem seus portfólios a uma apreciação e seleção daquilo que constituirá aquela edição do projeto. O Arte Londrina é uma iniciativa da Divisão de Artes Plásticas, órgão suplementar ligado à Universidade Estadual de Londrina.

Na obra *Célula-Corpo*, (2017), Holler, impressionada pela cor da terra, pelas informações que encontra sobre a constituição do solo, do espaço e do lugar, parte das referências da cidade de Londrina, e por meio das suas pesquisas, a

artista desencadeia um processo de construção de uma obra tecida com fios de cobre utilizando a técnica do crochê. A região norte do Paraná, onde está localizada a cidade de Londrina, possui um solo de coloração vermelho-roxeada por causa da presença de minerais, especialmente ferro, advindo da decomposição de rochas de arenito-basáltico, de origem vulcânica. Os primeiros imigrantes italianos que aqui chegaram para trabalhar nas lavouras cafeeiras a ela se referiam como “terra rossa”, uma vez que “rosso” no idioma italiano significa vermelho. O uso informal e cotidiano da palavra acabou firmando o termo “terra roxa” pela similaridade fonética.

Assim, Margarida escolheu o cobre por sua cor avermelhada para tecer grandes tramas/camadas sobrepostas, que iniciam fixadas na parede e continuam como que descendo por ela, desdobrando-se em pequenas células. Espalham-se pelo espaço criando pequenas moradas, umas dentro das outras, como podemos ver ainda na figura 3. Os diferentes tons de vermelho elaboram uma cartografia da paisagem do norte do Paraná conforme se percebe em sobrevoo, registrando os diferentes estados e ciclos da terra. As plantações, a topografia, a terra úmida, fértil, esse corpo feminino pulsante, a grande mãe. Ao centro deste corpo, Holler fixa uma porção de terra natural do lugar, (Figura 4) o que nos faz pensar em corpo/morada, corpo/feminino, corpo/nascedouro de mundos.

Na pesquisa para a elaboração de *Célula-Corpo* a artista considerou o espaço expositivo como um todo, incluindo uma grande abertura na parede que recorta uma vista da cidade e permite a entrada abundante de luz, projetando sombras translúcidas através das células porosas. A artista busca ampliar a relação sensorial que tem as coisas a tal ponto que façam vibrar algo em nós. Nesta obra em questão, cria fluxos vibracionais que reverberam em nós, ampliando a experiência para o entorno.

Na construção de suas obras/corpos/mundo, Margarida Holler se apresenta como uma profunda investigadora de linguagens e materialidades. A cada obra, a cada espaço, pesquisa-se materiais e procedimentos que melhor dêem conta daquilo que está por vir, está por nascer. Para ela, seja gravura em metal, desenhos, pinturas, objetos de tecidos em fios de cobre, terra, pigmentos, papéis, transparências, costuras, instalações ou *site-specific*, tudo se apresenta como possibilidades para se construir seus corpos/moradas/mundos.

A reflexão sobre a obra de Margarida Holler, aproxima-nos de outras pesquisas realizadas por fotógrafos que tinham registraram o norte paranaense na época da sua colonização. Dentre muitos, destacamos aqui José Juliane, Haruo Ohara e Arminio Kaiser, cujas obras já foram foco de pesquisas anteriores. Assim, a obra de Holler (figura 3) nos possibilita refletir sobre a maneira pela qual a

produção contemporânea de arte olha para essa mesma terra que artistas/fotógrafos do passado olharam e deixaram em forma de imagens seus testemunhos de outras épocas.

Seja pela sua abundância, a fartura promovida pela terra, a grandiosidade das coisas, como descritas na obra de Jose Juliane; seja pela poesia da luz, como nas imagens do fotógrafo/lavrador Haruo Ohara, que por meio das suas lentes faz com que o trabalho rural possua algo de maravilhoso e espetacular; ou ainda pelo trabalho humano presente na cultura cafeeira vista por Arminio Kaiser, que documentou toda a lavoura e registrou os fartos tempos dessa cultura, e mesmo quando do seu declínio, registrou o êxodo rural, quando trabalhadores desnorteados buscaram por outras terras na esperança de tempos melhores.

O interessante, é perceber o quanto essa terra vermelha do norte do paraná exerce um fascínio que inevitavelmente nos remete a entender o lugar como uma trama de contradições e forças geradoras de vida e morte. Assim como encantou esses fotógrafos, encantou também a Holler que persistentemente volta a ela, e por meio de imersões, caminhadas, pesquisas, seleciona materialidades e procedimentos com os quais tece a terra, tece o espaço, tece o lugar, por meio das suas mãos tece o humano que nessa terra fez-se, fez-se cultura e agora ela faz arte. *Célula-Corpo* é um presente e um elogio a terra, ao norte do Paraná. Essa obra, por meio das mãos dessa mulher/artista/tecelã é um elogio à ancestralidade e à vida sempre presente.

Conclusão

Ao perpassar a obra de Margarida Holler fomos dimensionando a importância que o corpo representa em suas reflexões teóricas/práticas/poéticas. O corpo enquanto tema, material de pesquisa, o mote norteador da sua obra/vida/trajetória. O corpo é entendido aqui de maneira ampla em suas mais diversas manifestações: *Corpo-morada*, *Corpo-percepção-do-mundo*, *Corpo-Ciência*, *Corpo abrangente*. De maneira ampla, o corpo se insere e se faz presente em sua obra.

Importante também é a dimensão da experiência, da imersão que Holler faz para com a construção da sua obra. Adentrar no espaço, conhecer a cultura, a dinâmica do lugar e o movimento dos sujeitos tornam-se parte fundamental do seu processo de criação. Margarida Holler quer chegar o mais próximo, o mais íntimo das coisas para que sua obra possa nascer quase como que reminiscência desse lugar, dessas pessoas. Há algo de ancestral na produção de Holler, nos parece que ela quer trazer à tona a energia primeira, a camada mais profunda, o tom essencial.

Nesta busca por chegar mais próxima das coisas, Holler se entrega, se coloca à disposição da arte, tornando-se assim uma andarilha em busca de outros tempos, sejam eles os diferentes tempos da terra, da cidade, ou das pessoas. Não temos dúvida de que a artista quer que a sua obra nos afete como ela é afetada pelos diferentes lugares dos quais se aproxima. Suas obras nos convidam a nos conectar e habitar os espaços em que vivemos, e talvez resida aí um dos pontos e o caráter absolutamente contemporâneo da sua obra: o desejo de estabelecer relações com o expectador, de criar aproximações e de oferecer a ele uma experiência vivencial que se aproxime em intensidade de seu próprio processo de criação.

Percebemos também no perpassar pela sua obra de que a pesquisa de materiais, procedimentos, técnicas são importantíssimos, pois importantes também o é a singularidade pela qual vai construindo cada obra, cada corpo/morada. A obra de Margarida Holler é um testemunho de imensa potência de como a arte contemporânea lida com a memória, o espaço, o corpo e o lugar.

Referências

Kehl, Maria Rita. (2006) O olhar no olho do outro. In: Lagnado, Lisette. *27ª Bienal de*

São Paulo-Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó. ISBN: 978-85-60965-021.

Tres mujeres para una O.R.G.I.A artística: Nuevos lenguajes didácticos para una educación en valores basados en el arte feminista y queer

Three women for an artistic O.R.G.I.A: New didactic languages for an education in values based on feminist and queer art

BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES* & LETICIA FAYOS BOSCH**

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, artista plástico e profesor.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humans de Teruel, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. C/ Ciudad escolar S/N Teruel, 44.003 Teruel (España). E-mail: palazon@unizar.es

**España, profesora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humans de Teruel, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. C/ Ciudad escolar S/N Teruel, 44.003 Teruel (España). E-mail: lfayos@unizar.es

Resumo: O.R.G.I.A es un grupo artístico formado por Beatriz Higón, Carmen Muriana y Tatiana Sentamans que empieza su andadura desde el año 2001. Tanto su creación artística como su investigación, giran entorno a cuestiones de género, sexo y sexualidad, autodefiniéndose feministas y queers. Es un equipo multidisciplinar que ha empleado la performance, el video, la escultura, el dibujo y la ilustración para desarrollar su producción artística. Esta producción artística tiene un marcado carácter político y un claro objetivo reivindicador así como un fuerte espíritu de lucha y crítica que persigue la disolución de los conceptos normativos en cuanto a género, sexualidad y sexo se refiere, buscando la hibridación y la inclusión para huir de etiquetas y categorías estancas.

Palavras chave: Feminismo / Género / Sexualidad / Identidad / Queers.

Abstract: O.R.G.I.A. is an artistic group formed by Beatriz Higón, Carmen Muriana and Tatiana Sentamans. They first started in 2001. Both its artistic creation and research focus on genre, sex and sexuality matters, defining themselves as feminists and queers. It is a multidisciplinary team that has used performance, video, sculpture, drawing and illustration to develop its artistic production. This artistic production has a marked political nature and a clear activist objective, as well as a strong fighting spirit and criticism. It pursues the dissolution of the normative concepts in terms of gender, sexuality and sex, seeking hybridization and inclusion to avoid labels and sealed categories.

Keywords: Feminism / Gender / Sexuality / Identity / Queers.

Introducción

El análisis y el estudio de un artista o un grupo para realizar una investigación es un trabajo complejo ya que se trata de artistas en activo con una trayectoria en marcha. En este caso, la elección se debe a la calidad y fuerza del trabajo que hay detrás del grupo artístico O.R.G.I.A y al interés en los temas que abordan. Desde sus inicios, su trabajo (talleres, performance, exposiciones o publicaciones) ha estado marcado por la lucha feminista. Un carácter reivindicativo colmado de un esfuerzo profundo y una dedicación tenaz, mediante los cuales han plasmado en sus creaciones su huella inconfundible: bastarda, fluctuante, feminista y trans.

En este artículo visitaremos algunos de sus proyectos, talleres e investigaciones, con el fin de construir un itinerario a través de su obra como reflejo de la realidad que supone O.R.G.I.A.

Una primera constante en sus proyectos artísticos son el interés por las relaciones entre historia, género, poder y sexualidad. También reparan en cómo se han configurado los roles y estigmas sexuales a lo largo de la historia y de qué forma la ciencia se presenta como una única herramienta de conocimiento, live motive del dilatado proyecto *Museo natural de historia* que han mostrado en diferentes exposiciones, talleres y conferencias. Entre las cuestiones que persiguen destacan: la conquista de derechos civiles, la necesaria visibilidad de

prácticas y colectivos, estigmatizados y discriminados o la imperante influencia de la política, la religión y el estado en la sociedad, tratado desde el punto de vista Foucauldiano. Veremos cómo inciden sobre el papel de los museos como institución utilizando como plataforma, por ejemplo, civilizaciones tan antiguas e importantes como la egipcia para remover las bases y preceptos de estas instituciones tan anquilosadas. (Figura 1)

Esos intereses están presentes de forma intrépida en el taller *Bastos, copas, oros, espadas y dildos*, donde realizan una interpretación de la baraja española la mediante la que se pretende visualizar los vicios y prejuicios de la sociedad "clásica" patriarcal española, marcada por una clara herencia franquista. En referencia al lenguaje científico y en contra de la construcción de una sexualidad sólo enfocada a la reproducción surge *Flori-cultura subversiva*, donde se abordan cuestiones como la representación sexual, la reproducción o la construcción de géneros estáticos y restrictivos, haciendo paralelismo entre sexualidad animal y humana.

1. El Drag como herramienta plástica para la creación política

O.R.G.I.A utilizó el Drag como herramienta metodológica en varias de las series realizadas a lo largo de su andadura artística como la *Serie verde* (2005) o la *Serie blanca* (2004). En dichas series emplean el término Drag para interpretar, mediante performance, la masculinidad promocionada durante el tardofranquismo (Torr, D, Bottoms, S 2010). Lo usaron como crítica contra la naturalización de esta construcción social, que en España se tradujo con la figura del padre de familia o cabeza de familia o del donjuanismo de los años 60 y 70, cuyas libertades justificaban el empleo de la violencia. (Figura 2)

En su último proyecto MNH, el Drag emana durante la creación de la pieza *Egyptian First. Revisión del Loto Abierto 2014*, haciendo una clara referencia a la estigmatización de la masculinidad en el cuerpo de la mujer y el poder. (Figura 3)

2. Bastos, copas, oros, espadas y dildos

El proyecto *Bastos, copas, oros, espadas y dildos*, aparece como una crítica a la dictadura franquista y a los medios de comunicación de la época que, a través del celuloide, muestran el poder con películas con gran carga moralista. Actúan como fetiches narrativos del trauma que suministra el propio régimen, el miedo a la mujer autónoma se refleja ridiculizando su sexualidad. Además, el proyecto pone en duda la escasa crítica y reflexión acerca de cómo se educa todavía actualmente.

En esta época de dictadura, la doctrina de la iglesia ejercía la represión sexual ante sus fieles. Periodo en el que el patriarcado nacional primaba por

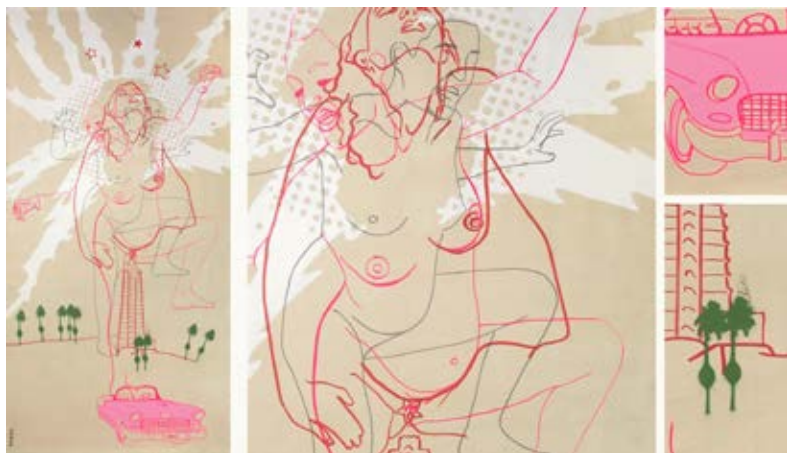


Figura 1 · Follarse la ciudad, 2009. Art project, técnica mixta, 34 x 67,5 x 51,5 cm. Imagen cedida por O.R.G.I.A.

Figura 2 · Fragmento de Serie verde, 2004. Lambda RC s/ aluminio, varias dimensiones, edición (5). Imagen cedida por O.R.G.I.A.



Figura 3 - Horus y Apep [cinturón funerario para petite mort], 2014. latón, cuero, metacrilato y hierro, 54,5 x 62 x 12,5 cm. Imagen cedida por O.R.G.I.A.

Figura 4 - Paquito al Servicio de España, 2005. Imagen cedida por O.R.G.I.A.

Figura 5 - Flori-cultura subversiva, 2007. Instalación y happening sonoro, medidas y duración variables Jardines Sonoros. La Noche en Blanco de Madrid. Fundación Ortega y Gasset, Madrid Imagen cedida por O.R.G.I.A.

encima de cualquier deseo y en el que se veía a la mujer como medio de reproducción y la maternidad como la definición de feminidad. La mujer no era femenina si no paría (VV. AA. Atlas Fidex 2017). El cuerpo en este periodo aparece sexualizado por interés de poderes. Sólo se centra en los genitales, no hay más posibilidad, vagina mujer, pene hombre.

O.R.G.I.A, en este proyecto, adquiere una hibridación a través del travestismo. Ejercen un estilo Manolo para después poder quemar y destruir dicho estilo. Así pues, a través de los modelos de la baraja de cartas mostrarán aficiones típicas de la masculinidad: la chulería y violencia a través de las espadas, la incultura con los bastos de la baraja, la demostración y la ostentación del poder económico a través de los oros y la afición a los bares de una gran parte de hombres con las copas.

Bastos, copas, oros, espadas y dildos combina el aspecto lúdico que implica el travestismo con una intención política mediante la parodia performativa, ejerciendo roles, señalando su lenguaje, citando códigos y alterándolos. Subvirtiendo y evidenciando que la masculinidad es el resultado de una construcción sociocultural y que tiene una lectura política que se incardina en el mismo cuerpo (Figura 4), siendo constitutiva de la misma subjetividad, del pensarse a sí mismo, de las nociones de identidad que nos creamos sobre la base del trauma que generó el franquismo y cuyos opresores, en palabras de O.R.G.I.A, “*nos llegan filtrados tres décadas después*” (O.R.G.I.A, 2005).

3. Flori-cultura subversiva

Floricultura subversiva es un proyecto largo y con constantes cambios que no ha cesado de reproducirse en diferentes ámbitos como el performativo o el happening sonoro así como en conferencias y muralismo. Desde las diferentes perspectivas, aborda diversas experiencias vividas de opresión social y política que conforman identidades fluctuantes e inestables.

Flori-cultura se deshace de las visiones de la modernidad, así como de sus representaciones. O.R.G.I.A propone desobediencia visual con un enfoque político y una metodología que pretende alejarse de lo determinado, a través de las narrativas que han sido excluidas a lo largo de los años en el mundo occidental como las narrativas feministas y queer (Halperin, 2002). Partiendo de la naturaleza, realizan una interpretación de los órganos sexuales de forma múltiple, apropiándose de la clasificación dada por los naturalistas europeos del s. XVIII. El grupo adopta la representación de la historia natural, tanto a nivel oral como en sus diferentes manifestaciones artísticas utilizadas.

En su primer happening sonoro, realizado en la Fundación Ortega y Gasset,

introducen una serie de ilustraciones de flores realizadas por ellas mismas y donde el colectivo emitía sonidos desde el balcón de la Fundación. Criticando, de esta forma, el marco idílico del jardín relacionado con el amor cortés. O.R.G.I.A utiliza el jardín como un laboratorio (Figura 5), como un lugar donde se realiza la acción para dar visión a las sexualidades subversivas.

El siguiente acto que realizan es el de reapropiarse de la imagen de “mujer bicha” para pasar a ser una representación ruidosa, transgresora e incommoda para el patriarcado a través de la performance (VV. AA. Barbarismos *queer* y otras esdrújulas 2017).

En otra instancia, el colectivo, imita a la enciclopedia introduciendo una serie de conceptos a los que le otorga creencia. Clasifican, nombran y redefinen los objetos naturales de forma provocativa. Además este proceso se apoya en una serie de ilustraciones botánicas de flores plurisexuales. Cada flor es una “micro-pasión política” como bien dice la feminista Beatriz Preciado. Con todo este proyecto, el grupo pretende jugar con el doble sentido entre la cultural y lo genital, desestigmatizando lo “correcto” para crear nuevos conceptos (Romero Caballero, 2017) (Figura 6).

4. Bajo los fondos de la pirámide invertida

Como el propio nombre indica, *Bajo los fondos de la pirámide invertida* es una muestra de lo oculto y lo prohibido. Esta exposición nos adentra en una cámara funeraria donde nos esperan todo una serie de elementos del Antiguo Egipto remasterizados y sexualizados. Dildos, prótesis, masturbaciones entre sirvientas, flores de loto convertidas en vulvas, son algunos de los artilugios que se encuentran en este proyecto. No tratan de reactivar los modelos del pasado, sino de darles vida en el presente y el futuro, empleando el mismo tipo de materiales que utilizaban en el Antiguo Egipto para la realización de las piezas. El proyecto, materializa lo oculto a la largo de los años a través de capiteles y elementos de ajuar funerario. Llevan el arte de Egipto al plano de la sexualidad y los elementos eróticos para así deconstruir el binomio género-sexo.

En su trabajo parten de la imaginería egipcia para recrear nuevos artefactos, que cuentan las partes de la historia que nunca han sido narradas y estas quedaron ocultadas a lo largo de la misma. (Figura 7).

Cabe destacar entre todas las piezas expuestas la *Faraona*, en la que O.R.G.I.A materializa a Hapshet, faraona del Alto y Bajo Egipto, la cual adoptó todos los atributos masculinos de faraón para demostrar su poder político (Figura 8 y Figura 9).

En una entrevista realizada a O.R.G.I.A., y que figura en el catálogo de este



Figura 6 · Flori-cultura subversiva, 2013. Instalación medidas variables. Poéticas o prácticas ecofeministas... o cómo salirse del guión. MICGénero, Centro Cultural de España en México (Embajada España), México D.F. Imagen cedida por O.R.G.I.A

Figura 7 · Walk Like An Egyptian, 2017-2018. caliza y hierro, 50 x 60 x 11,5 cm. Imagen cedida por O.R.G.I.A.

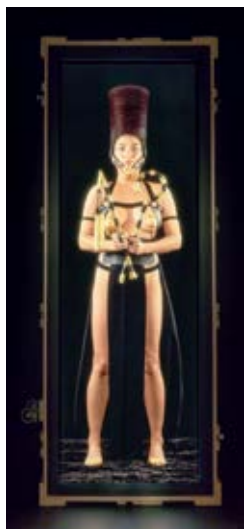


Figura 8 · La Faraona [sarcófago], 2017-2018, fotografía digital a color sobre duratrans siliconado tras metacrilato, caja de luz y caja de transporte, 234 x 97 x 28 cm.

Figura 9 · Detalle de la obra La Faraona [sarcófago], 2017-2018. Imágenes cedidas por O.R.G.I.A.

Figura 10 · Daga para petite mort [Ajuar funerario para petite mort], 2010-2017. Latón, alabastro, cuero y metacrilato, 54,5 x 62 x 12,5 cm. Imagen cedida por O.R.G.I.A.

proyecto, el grupo ubica la cuna del Drag en el antiguo Egipto, debido a la exageración de la construcción de los roles de género. La ostentación de los artilugios de los que disponía el faraón para mostrar su alto poder al pueblo, las largas pelucas y barbas, las faldas faraónicas, son todos elementos que hacen recordar el término drag. (VV.AA. *En los bajos de la Pirámide Invertida* 2019).

Singularidad especial cobra el concepto de luz en este proyecto. La intensidad de la luz y su utilización focal y en penumbra es manejada para dar sensación de solemnidad y embrujo. (Figura 9).

O.R.G.I.A afirma en dicha entrevista, realizada por los dos comisarios de la exposición, que

No nos interesa tanto sembrar la duda sobre el objeto, sino sobre la historia, sobre cómo se construye. No queremos darle a nuestra obra esa pátina de objeto antiguo de época y hacerlo pasar por bueno. La metodología que usamos en este proyecto radica más en sembrar la duda sobre la historia que conocemos para que la gente se cuestione si todo lo que sabemos es lo que 'realmente' ha pasado, o 'todo' lo que ha pasado. Y crear piezas que exciten la imaginación. El objeto en sí mismo nos sirve para contar otras historias posibles. Nuestras piezas son ante todo dispositivos generadores de pensamiento crítico. (VV.AA. 2019).

A lo largo de todo el proyecto, el cuerpo aparece reiterativamente pero no se puede circunscribir a nadie ya que los dildos y dedos pueden ser de cualquiera, resaltando así cuestiones como el género, sexo y sexualidad pero también temas como el sistema de casta, el racismo o el flujo migratorio.

Conclusión

En definitiva, O.R.G.I.A pone el acento en la crítica a lo establecido, remueve las bases de las imposiciones sociales y pone en duda dogmas aparentemente indestructibles. Propone narraciones en clave pospornográfica que permitan re-sexualizar y re-politizar los cuerpos, apropiarse de ellos. Con el placer como bandera rehúsan de los miedos y limitaciones, de la opresión y del castigo, convirtiendo en armas las imágenes, los espacios y las acciones. Utilizan herramientas como el humor y realizan una arqueología de la sospecha que les permita repensar todo lo existente, generar pensamiento crítico y construir un relato más rico, transversal e inclusivo y, por lo tanto, menos sesgado.

O.R.G.I.A “casi siempre busca la hibridación, la mutación y la confusión”. En su último proyecto busca el “mestizaje movido por la diáspora y la migración”.

El placer no es productivo, por eso se ve como algo negativo, ya que no genera riqueza ni poder. Sin embargo, sí produce una sociedad más hedonista,

menos controlable y, a la vez, más libre. Por eso el placer siempre se ha querido limitar, restringir o someter, para así poder ejercer el poder sobre los pueblos y sus individuos. De ahí el interés en dominar el cuerpo, sobre todo el femenino, para controlar la reproducción, y con ello conseguir la mercantilización y la obsolescencia del cuerpo femenino. (VV. AA El aula invertida 2015)

Precisamente, por todo ello, es necesario repensar los códigos normativos, construir nuevas narraciones, revisar la construcción social del género y criticar la historiografía en especial de la construcción del lenguaje y de la historia del arte. Como artistas feministas, el arte es más que un modo de expresión, es un arma de combate, una manera de generar contenido a la contra, de usar el cuerpo como medio y soporte. Como decía Barbara Kruguer "your body is a battleground". De ahí que también integren técnicas y prácticas como la talla o la fundición en metal para que el feminismo artístico pise campos menos visitados por mujeres.

Si algo define a O.R.G.I.A., por encima de todo, es por haber sido un grupo participativo y poseer la capacidad de retroalimentarse de una red, la transfeminista, incluso antes de llamarse así. Esto ha sido posible gracias al encuentro y al hecho de compartir un feminismo e imaginario comunes.

Referências

- Halperin, David. (2002) *How to do the History of Homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press Books , pp. 15-16.
- ORGIA. (2005) Bastos, copas, oros, espada, y dildos. Los reyes de la Baraja Española. Valencia. Universitat de Valencia.
- Romero Caballero, Belén. (2017) "Flori.culturas subversivas. Maniobras ecológicas desde el Sur re-existente" [SUBVERSIVE FLORI. CULTURES. Ecological manoeuvres from the re-existing South] "; en *Re-visiones*, vol. 7, Universidad Complutense de Madrid. Versión íntegra en castellano y en inglés [última consulta 15/01/2017]
- Torr, D. Bottoms, S. (2010) *Sex, Drag, and Male Roles: Investigating Gender as Performance (Critical Performances)*. The University of Michigan Press
- VV. AA. (2015) El aula invertida. Estrategias pedagógicas y prácticas artísticas de la diversidad sexual. Alicante. Fundación La Posta. ISBN: 978-84-617-2865-7
- VV. AA. (2017) *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona. Edicions Bellaterra. ISBN: 978-84-7290-829-1
- VV. AA. (2017) *Figuras del exceso, políticas del cuerpo*. Atlas Fidex. Alicante. Universidad Miguel Hernández de Elche. ISBN: 978-84-16024-71-1
- VV. AA. (2019) *En los bajos de la Pirámide Invertida*. Murcia. Centro Puertas de Castilla y Ayuntamiento de Murcia ISBN: 978-84-16710-54-6

Lo busco y no lo encuentro: dos films de Joaquim Jordà acerca de los trastornos cerebrales

*I seek, but cannot find: two films by Joaquim
Jordà about brain disorders*

MARTA NEGRE BUSÓ*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, artista y profesora.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Departament d'Arts Visuals i Disseny. C/ Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona, España.
E-mail: martanegre@ub.edu

Resumen: En esta comunicación presento los films *Monas como Becky* y *Más allá del espejo*, dos films de Joaquim Jordà en los cuales se da visibilidad a las enfermedades mentales y se reflexiona sobre ellas.

Palabras clave: cine documental / ensayo fílmico / enfermedades mentales / autorepresentación.

Abstract: *In this communication I present the films *Monas como Becky* (*Monas as Becky*) and *Más allá del espejo* (*Beyond the mirror*), two films by Joaquim Jordà in which visibility and reflection on diseases and mental disorders are given.*

Keywords: *documentary film / film essay / mental illness / self-representation.*

Introducción

Joaquim Jordà, en 1997, sufrió un ictus que le provocó daños cerebrales que fueron diagnosticados como agnosia y alexia. La primera patología conlleva una incapacidad para reconocer objetos, personas, sonidos, olores o tamaños. Las personas afectadas pueden ver, oír y oler, es decir, los sentidos no están alterados, pero el cerebro no puede interpretar la información. La alexia es una subdivisión de la agnosia que está asociada a la incapacidad para reconocer textos; padecerla significa tener dificultades para leer material impreso, aunque sí se pueda escribir. Jordà tuvo que adaptarse a esta nueva situación para seguir dedicándose a la producción audiovisual. De hecho, sus siguientes películas son escritas y dirigidas en colaboración con Núria Villazán o Laia Manresa.

Hasta ese momento, Jordà había sido director de cine, guionista, profesor y traductor. Siempre había tenido una actitud activista y su militancia política se ve reflejada en numerosos films. Ejemplo de ello es su relación con UNINCI, productora ligada al Partido Comunista de España; las películas realizadas para INITELE, productora del Partido Comunista Italiano; o los documentales *Numax presenta...* (1980) y *Veinte años no es nada* (2005). En todos ellos hay una voluntad de visibilizar lo real, de acercarse a los hechos huyendo de lo puramente informativo, inmiscuyéndose en la historia desde una mirada reflexiva que le permitía retratar la actualidad. Este compromiso político persiste en *Monas como Becky* (1999) (Figura 1) y *Más allá del espejo* (2006), pero hay dos cambios importantes. Uno de ellos es su implicación personal en los asuntos que se tratan y el otro, el hecho de entender lo político como algo mucho más amplio, que no solo afecta a las instituciones y a las luchas de clase, sino que tiene que ver con la vida misma, con lo cotidiano. En definitiva, con lo que llamamos *biopolíticas*. Precisamente, los daños cerebrales que sufrió Jordà le llevaron a indagar en algo tan habitual como las enfermedades mentales. En los dos documentales se intenta desvelar qué significa vivir con estos trastornos. Se analiza y expone cómo la sociedad, las instituciones o los especialistas asisten a los «pacientes» y, sobre todo, cómo las personas que los padecen sobrellevan su condición de «enfermos». En la ponencia que planteo, mi intención es presentar estas dos películas y ver cómo las vivencias personales de los personajes que aparecen muestran aspectos de nuestra sociedad muchas veces minimizados o silenciados.

1. Matamos la vida, para salvar la vida

Monas como Becky es un experimento filmico donde Jordà y Villazán tratan el tema de la locura mezclando lo documental, lo ficticio y lo autobiográfico. El



Figura 1 · Joaquim Jordà y Núria Villazán (1999). *Monas como Becky*. Fotograma de la película.

Figura 2 · Joaquim Jordà y Núria Villazán (1999). *Monas como Becky*. Fotograma de la película.



Figura 3 · Joaquim Jordà y Núria Villazán (1999). *Monas como Becky*. Fotograma de la película.

Figura 4 · Joaquim Jordà y Núria Villazán (2006). *Más allá del espejo*. Fotograma de la película.

Figura 5 · Joaquim Jordà y Núria Villazán (2006). *Más allá del espejo*. Fotograma de la película.

hilo conductor de la película es la historia de Egas Moniz, neurólogo portugués que obtuvo el Nobel de Medicina por, entre otras cosas, implantar la lobotomía a personas que padecían esquizofrenia. Cabe decir que el título proviene de Becky, un chimpancé al que se le aplicó una ablación en el lóbulo central para calmar su agresividad. Cierta leyenda dice que cuando Moniz asistió a un congreso en Londres, en 1935, tuvo conocimiento de este ensayo y, posteriormente, aplicó dicha técnica a humanos con la ayuda del cirujano Almeida Lima. La historia oficial confirma que antes ya había iniciado este tratamiento. Es evidente que escoger a Moniz como figura vehicular del film no es arbitrario. Este científico simboliza una manera concreta de entender la psiquiatría, en un contexto determinado en que se buscaba una solución para la gran masa de población de los hospitales psiquiátricos. Para él, la finalidad era que estas enfermedades fuesen erradicadas sin tener en cuenta la voluntad de quien las padecía. La lobotomía, los comas de insulina, los electrochoques y otros métodos agresivos implicaban daños mentales irreversibles y propiciaban que la persona dejara de padecer, pero, a la vez, dejara de pensar y sentir. Este dilema persiste hoy. La lobotomía es una terapia obsoleta que ha sido prohibida y, por otro lado, el sistema psiquiátrico ha cambiado considerablemente. Aun así, sigue siendo problemático cómo enfrentarse a los desórdenes mentales: ¿qué significa sufrirlos?, ¿por qué aparecen?, ¿cómo curarlos?, ¿qué tratamientos son éticos? Jordà y Villazán plantean estas preguntas, pero no hay una voluntad de encontrar respuestas, porque es posible que no las haya. Lo que sí existe son vidas vividas y experiencias que pueden ser contadas y que despiertan empatía.

En la película, los directores proponen a los residentes del centro de salud mental de Malgrat de Mar que representen la vida del neurólogo Moniz para un film. Esta situación permite crear un entorno próximo donde entablar un diálogo con ellos (Figura 2), sin estilismos, efectismos, ni guiones fijos; rompiendo así la distancia entre los directores y los personajes que aparecen en el documental. Toda esta naturalidad se entremezcla con elementos de ficción y con otros múltiples registros. En el trascurso de la película vemos entrevistas a especialistas (un filósofo, un sociólogo, neurocirujanos, psiquiatras, etc.) y a familiares de Moniz; una visita a su mansión; imágenes de archivo; la vida cotidiana de los residentes; los ensayos teatrales que estos llevan a cabo, y la interpretación y el posterior visionado de la película sobre Moniz que han realizado. También nos muestra unos monos gritando encerrados en un zoológico; la grabación de una operación que se le aplicó a Jordà y como él mismo nos cuenta esta experiencia; el actor João Maria Pinto interpretando a Moniz en el hospital psiquiátrico de Miguel Bombarda (Lisboa), y, finalmente, un diálogo con este

actor diagnosticado como maníaco depresivo en el emblemático panóptico de dicho hospital. En definitiva, una amalgama heterogénea de material, que se va enlazando para hilar una narrativa dinámica, que permite exponer el tema manteniendo una mirada incisiva, mostrando su dureza, pero a la vez con humanidad, cierto divertimento y, sobre todo, con un cariz vivencial.

De hecho, *vida* es la palabra que me interesa señalar. El filósofo Jorge Larrosa advierte que el problema será siempre qué entendemos por vida. Él nos recuerda que los griegos tenían dos vocablos para referirse a ella: *zoé*, la vida pura, la vida natural, y *bios*, que remite a la vida de alguien, a su biografía. Nos dice que el uso de fármacos es para salvaguardar la vida del paciente, porque hay que protegerle de sus impulsos autodestructivos, pero su tratamiento nos lleva a un callejón sin salida, en el que «matamos la vida, para salvar la vida. Matamos una vida con sentido, aunque duela y aunque dure poco, para crear una vida como supervivencia, una vida donde está ausente el dolor, pero donde también está ausente el sentido».

El uso de pastillas está presente en todo el film. Los enfermos nos hablan de sus tratamientos, el propio Jordà muestra la cantidad de comprimidos que toma cada día. Los historiadores médicos Enrique Jordà y Antonio Rey comentan que actualmente hay una «leucotomía social», pero no con cirugía, sino con fármacos, «ya que no estamos para tratar a los locos sino para tratar a toda la población» susceptible de ser diagnosticada. Todo ello contrasta con el ambiente desenfadado que se vive en el centro, con los relatos que los usuarios cuentan, incluso con las ilusiones que tienen. En suma, el film se convierte en una terapia para ellos. Uno de los residentes aconseja que se le cure hablando, dice que él es como una flor que debe ser regada y que los medicamentos no cumplen esta función, pero en cambio, hablar y ser escuchado, sí. Precisamente, el interlocutor, Jordà, es un paciente más, rompiendo así la frontera entre lo normal y lo anormal. La idea del «otro» se diluye y cobran importancia las historias de cada uno de los protagonistas.

Finalmente, es interesante remarcar que el film destila humor, a veces mordaz, a veces entrañable. El punto de partida ya da cuenta de ello. Me refiero al giro conceptual que plantea cuando los enfermos interpretan a su propio «verdugo». Pero hay momentos que son evidentemente cómicos, por ejemplo las exageradas escenas de ficción centradas en la vida de Moniz. En una de ellas se oyen en *off* gritos de chimpancés y en otra, con un estilo *kitsch*, una enfermera vestida con una desmesurada indumentaria anuncia que ha tenido un «sueño de gloria para el profesor», toda ella iluminada por un destello celestial (Figura 3). Esta última secuencia precede a las imágenes de una operación quirúrgica

que se le realizó a Jordà. Lo sarcástico se confronta con lo dramático. Las explicaciones de los científicos se intercalan con momentos de la vida de los internos: una visita a un zoológico o el registro del día de la lotería nacional. Incluso es cómico, a la vez que poético, el hecho de que los médicos y académicos se pierdan en un laberinto mientras pretenden explicar qué son las enfermedades mentales. Porque, en definitiva, la película acaba mostrando que aquello que se quiere objetivar y catalogar es esencialmente escurridizo.

2. De muy diferente manera

En un momento del film *Monas como Becky*, Jordà narra su experiencia a partir del instante que tuvo el ictus. Nos dice que desde ese momento todo cambió y que, de golpe, se dio cuenta «que veía el mundo de muy diferente manera y además de muy deficiente manera». Las cosas que buscaba en su cerebro no las conseguía encontrar. Esta observación es la que repiten las diferentes protagonistas de la película *Más allá del espejo*, realizada en colaboración con Laia Manresa. En este film, se tratan los trastornos cerebrales, concretamente los que hacen referencia a lo cognitivo. El punto de partida de la película es un artículo que apareció en un periódico sobre Esther Chumillas, una joven que padecía agnosia, una afectación neurológica que, tal como hemos comentado, provoca problemas perceptivos. Cabe decir que su figura funciona como *alter ego* del director, ya que el ictus le provocó secuelas neurológicas similares. En este sentido, conocer las discapacidades de la joven le permite percatarse de lo que le sucede a sí mismo y, simultáneamente, adentrarse en los misterios de la mente.

Si bien la película gira entorno a cuatro años de la vida de Chumillas (Figura 4), también narran su situación otras mujeres: Rosario Villaescusa, a la que operaron de un tumor cerebral; Yolanda Cañameras, que se quedó ciega entre los 21 y los 24 años, y Elvira del Álamo y Paquita Ràfols, afectadas por alexia y/o agnosia. Todas ellas, incluso Jordà, padecen dolencias poco conocidas y muchas veces difíciles de comprender. La película informa sobre ello, de cómo adaptarse a un mundo que deben volver a aprehender y de la incomprensión que su situación causa. A su vez, habla de la muerte, del fin de una etapa, del inicio de otra. Rosario, de manera contundente, dice:

Tú ya no eres tú. Tú te quedaste allí, en quirófano y quien salió fue... otro. Y ese otro, pues claro, no entiende nada de su alrededor, y cuando habla con los que le rodean, los otros no le entienden, porque habla diferente. Y yo que estaba tan contenta porque janda, estoy viva! Y no era verdad. Había muerto, pero no lo sabía. Ahora es cuando empiezo a estar viva. Y claro, quería seguir viviendo como vivía Rosario Villaescusa, y ella se murió.

Con todo, es un film optimista. Son historias de superación personal y de amistad, como la relación que une a Jordà y Chumillas. Formalmente, aparecen muchas veces dos personajes en un mismo encuadre, reforzando la idea de complejidad, pero también insistiendo en el hecho de que hay otra gente que participa de la grabación, otros interlocutores posibles, interpelando así al espectador.

Por otro lado, a diferencia de *Monas como Becky*, aquí no hay casi escenas de ficción; las únicas imágenes que rompen el formato documental son las carátulas que van interrumpiendo las entrevistas y que muestran un tablero gigante donde avanzan unas piezas de ajedrez con el rostro esculpido de Jordà y de las protagonistas, aludiendo a la novela de Lewis Carroll (Figura 5). Esther, exactamente como Alicia, avanza en el tablero para ser reina y, como en el libro, todos viven un mundo que funciona al revés: el antiguo sistema de interpretación se ha derrumbado y deben crear uno de nuevo. A fin de cuentas, la película habla de la representación, de los signos y de las convenciones del lenguaje. De cómo percibimos la realidad y de si hay un modo normal de hacerlo.

4. Conclusión

Jordà, con sus propuestas, hace evidente al espectador la fragilidad del cerebro humano, pero al mismo tiempo nos involucra en los miedos, los anhelos y las ansias de ser felices. Esther, con su discapacidad, consigue terminar los estudios, un trabajo y vivir de manera independiente con su compañero. Así, su patología no la define, la definen sus vivencias que con maestría el director consigue visibilizar y, con ellas, hacernos reflexionar. Sus ensayos filmicos pueden parecer inacabados e incluso toscos, pero en ningún caso esto es un defecto, porque hablan de lo real y de la vida misma, y ni lo uno ni lo otro son perfectos.

Agradecimientos

Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto I+D ARCH-ID, *Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia* (HAR2017-84915-R).

Referencias

Más allá del espejo. Dirigida por Joaquim Jordà [grabación de vídeo]. Barcelona: Cameo Media, 2007. 1 DVD 105 min. Producción de la película original: Ovideo / Únicamente Severo Films, 2006. Depósito Legal: B.36630-2007.

Monas como Becky. Dirigida por Joaquim Jordà y Núria Villazán [grabación de vídeo]. Barcelona: Cameo Media, 2011. 1 DVD 94 min. Producción de la película original: Els Quatre Gats Audiovisuals / Canal + España / TV3, 1999. Depósito Legal: B.329443-2011.

Memórias de uma mente com lembranças: o imaginário doméstico no trabalho de Rick Rodrigues

Memories of a mind with memories: the domestic imagination in the Rick Rodrigues's work

LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes Visuais, Programa de pós-graduação em artes visuais. Rua Senhor dos Passos, 248 — Prédio anexo, 5 andar, Centro, Porto Alegre/RS, CEP: 90020180, Brasil. E-mail: luciane.dricker@gmail.com

Resumo: Pretendo investigar neste artigo como se apresenta o imaginário do universo da casa e do lar, no trabalho artístico de Rick Rodrigues (João Neiva/ES, 1988). Ainda, por que vias e linguagens ele se aproxima e como dá conta desse espaço doméstico real e sonhado artisticamente, relacionando-os com as divagações sobre a casa e lar do filósofo Gaston Bachelard, do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa e do psicanalista alemão Sigmund Freud.

Palavras chave: casa / lar / devaneio / memória / ficção.

Abstract: *I intend investigate in this article how the imaginary of the universe of the house and the home is presented in the Rick Rodrigues's artistic work (João Neiva / ES, 1988). Yet, by what pathways and languages does he approach and how does he account for this real and artistically dreamed domestic space, relating them to the ramblings about the house and home of the philosopher Gaston Bachelard, the finnish architect Juhani Pallasmaa and the german psychoanalyst Sigmund Freud.*

Keywords: *house / home / daydream / memory / fiction.*

Introdução

A casa e sua ideia de lar tem sido temas recorrentes em representações visuais no final do século XX e início do século XXI. São trabalhos ricos em clichês culturais e significados contraditórios, mas que demonstram a universalidade do assunto e sua contemporaneidade. Afinal, todos habitamos de alguma maneira uma casa, ou parte dela, independentemente de nossa classe social, gênero, raça ou localidade geográfica.

Rick Rodrigues (João Neiva/ES, 1988) é um jovem artista contemporâneo que vem se destacando atualmente no sistema de arte brasileiro. Graduado em artes visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo — UFES, cursa o mestrado na mesma instituição, focando seu trabalho no universo da casa e nas memórias da infância, traduzindo-as em uma produção que atua no território do sensível e do delicado através de linguagens como o desenho, o bordado e a instalação. Rodrigues trabalha dentro da sua própria casa e a partir dela, naquilo que ele denomina de “quartêlie”, o quarto antigo de seu irmão mais velho, que por acaso, também foi quem lhe deu as primeiras lições de bordado a partir de costuras em celas de cavalo. Dentro deste espaço lembranças e trabalhos em processo misturam-se em um devaneio próprio do artista, que vai construindo pequenas histórias poéticas, aliando autobiografia com ficção. O artista parte do privado para discutir o universal, tentando achar pontos que se entrelaçam e se sobrepõem em todos os lugares: questões de afetividade e memória. Através das lembranças das casas do passado e de memórias familiares, o artista capixaba transforma o intangível em material artístico. A casa é o amplo território discursivo onde Rodrigues devaneia de maneira particular. Os seus cômodos estão interligados um ao outro por pensamentos e lembranças e oferecem ao artista uma topografia de seu ser mais íntimo, mesclando memória, sonho e ficção. A casa e o lar e a forma de habitar é o fio condutor que percorre e interliga todos os trabalhos de Rick produzidos até hoje.

1. Casa: refúgio e cela

“O ato de habitar é o modo básico de alguém se relacionar com o mundo”, afirma o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa. Se habitar causa um impacto do sujeito no ambiente e vice-versa, poderíamos através da análise dos hábitos de alguém, em um determinado lugar, identificar essa pessoa. Seus gostos, seu temperamento, suas preferências. O ambiente seria como um decalque desse sujeito, o mais íntimo que se poderia chegar de uma pessoa sem o uso da palavra. O ambiente onde uma pessoa vive torna-se uma extensão dela, tanto física como mental. Os corpos residem em uma casa para proteção, intimidade, mas, também, lá domicilia-se

nossa mente com seus desejos, sonhos, medos e segredos. A casa na poética de Rick Rodrigues propõe, entre tantas discussões, pensar sobre as fronteiras entre o público e o privado, a tensão do dentro e de fora, o eu e o outro. A casa como casa do lar e do ateliê, é um lugar onde o artista realiza os diversos gestos e ações, íntimos e secretos, repetitiva e minuciosamente, e vivencia as mais diversas e possíveis identidades (Pallasmaa, 2017). “O lar é uma encenação da memória pessoal, um mediador complexo entre a intimidade e a vida pública.”

A casa é refúgio e cela ao mesmo tempo. O entrelaçamento quarto/ateliê reflete na produção de Rodrigues. Além de trabalhar na casa e sobre a casa, o uso dos materiais também provém do mesmo lugar. Lenços, brinquedos de infância, objetos há muito guardados. O corpo-casa do artista se engrandece e se confunde entre arte e vida. O processo de criação acontece também na contaminação de materiais e linguagens, na mistura da brincadeira de criança com a arte e nas memórias reais com as memórias inventadas. O trabalho de Rick é proposto a partir da mistura de arquivos e memórias que habitam há muito o seu corpo-casa. O artista faz uso de diversas linguagens para cercar a casa pelos mais diversos ângulos, entre elas o desenho, a serigrafia, o bordado e as instalações que incorporam miniaturas de partes da casa (como camas, cadeiras e escadas) à outras linguagens tradicionais.

2. Tudo que não invento é falso

Na exposição *Tudo que não invento é falso* de 2016 (Figura 1), Rodrigues apresenta algumas séries de trabalhos que tem o mesmo nome. Composta por desenhos em grafite vermelho e azul, objetos miniaturas em madeira e uma série de bordados, ele apresenta uma instalação que permeia todo o universo doméstico. O nome da mostra já denota o entrelaçamento entre os documentos da época de infância e a memória inventada que preenche as lacunas daquilo que não se tem registrado. O lugar entre a confissão e a ficção aparece como um terreno fértil para a prática artística.

Uma escada em miniatura, longa e estreita, e que muitas vezes não chega a lugar nenhum. Ou que se atravessa por lugares impossíveis como ponte para lugares secretos. Uma cama de molas perfeitamente verossímil mas em tamanho diminuto e disposta sobre um fofo travesseiro (Figura 2). Casas de pássaros minúsculas dividindo espaço com meninos e meninas desenhados e bordados, tendo como característica rostos escondidos por flores ou por casas. As instalações de Rick Rodrigues mexem com o imaginário infantil e requerem constantemente que se traga nossa própria bagagem interna para dialogar com que é proposto. Essa relação entre a contemplação do trabalho em um determinado

espaço, durante um tempo, por um espectador, assinala o que podemos chamar de instalação. Segundo Elaine Tedesco (2004), “em uma instalação o artista implica simultaneamente sua proposta e o lugar onde se situa; depois, com a duração um determinado local é temporariamente transformado. Além disso, um espectador precisa ser acionado para que o círculo de relações se forme”.

A escada é um elemento de ligação para aquilo que você não alcança. As escadas usadas de maneira diversificadas por Rodrigues levam a alcançar pensamentos e memórias que não são de fácil acesso, outras vezes parecem pontes para lugares insabidos ou passagens para esconderijos que dão proteção. As escadas interligam os trabalhos de toda a exposição, funcionando ora como sugestão, ora como possibilidades (Figura 3 e 4).

Já na série de trabalhos em desenho em que o artista usa a figura humana tendo a cabeça substituída por uma casa ou um corpo gigante que habita uma casa miniatura (Figura 5 e Figura 6) observa-se o pensamento sobre o viés de uma construção de um mapa interno, de um universo doméstico próprio. O corpo e a casa criam juntos um itinerário de lar. Um habitar que vai acontecendo a partir e através de uma viagem doméstica, remapeando ele mesmo as diferentes noções do que seria a sua própria noção de lar.

3. Que casa é essa que se habita?

No romance *O mágico de Oz* de 1900 de L. Frank Baum, Dorothy Gale, uma menina órfã de doze anos, vive com seus tios em uma fazenda no Kansas (EUA) e sonha com um lugar melhor. Após ser golpeada na cabeça e perder os sentidos, no momento em que um ciclone levanta sua casa para o céu, ela e seu cão Totó acordam na terra mágica de Oz. Após muitas aventuras pelo mundo de Oz; uma estrada de tijolos amarelos, bruxas boas e más, novos amigos e descobertas, Dorothy consegue voltar para casa. Confusa e febril, a personagem profere na cena final do filme, sentada em sua cama e ao lado de sua família, a clássica frase: “Não há lugar como nosso lar.” Quando Dorothy acorda falando sobre Oz, sua tia Em tenta acalmá-la dizendo que tudo foi apenas um pesadelo e que ela está segura em casa, mas Dorothy acredita que havia algo “estranhamente familiar” em Oz, ela realmente parecia um “lugar”. Sua aventura começa e termina em sua casa, mas o fantástico mundo de Oz faz com que a personagem repense suas ideias sobre a essência do lugar e do lar. Qual seria a diferença entre “casa” e “lar” e o que seria este estranho naquilo que parece tão familiar?

Em português, assim como em várias outras línguas, temos duas palavras para designar diferentes facetas do ato de morar. A casa seria a estrutura arquitetônica criada para abrigo e proteção onde desenvolvemos atividades



Figura 1 · Foto geral da exposição *Tudo que não invento é falso*, de Rick Rodrigues, 2016, Galeria Homero Massena, Vitória/ES-Brasil. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

Figura 2 · Rick Rodrigues, Sem título, 2016. Fronha bordada, travesseiro, miniatura de cama e lâmpada suspensa. Instalação. dimensões variáveis. Exposição *Tudo o que não invento é falso*, 2016, Galeria Homero Massena, Vitória/ES-Brasil. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>



Figura 3 - Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016.
Grafites coloridos para lapiseira 0,5 mm sobre papel creme, 21x15cm
(cada). Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

Figura 4 - Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016.
Grafites coloridos para lapiseira 0,5 mm sobre papel creme, 21x15cm
(cada). Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

Figura 5 - Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016.
Grafites coloridos para lapiseira 0,5 mm sobre papel creme, 21x15cm
(cada). Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

Figura 6 - Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016.
Grafites coloridos para lapiseira 0,5 mm sobre papel creme, 21x15cm
(cada). Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

domésticas, enquanto que o ato de habitar transforma esta casca sem significado em algo especial, o lar. Este, daria a noção de pertencimento e seria construído na nossa mente, é um local de celebração e luto, sonhos, pesadelos e insônia. Ele está ligado a memórias e desejos pessoais. A busca pelo lar começaria ainda no útero da mãe e terminaria apenas local da morte, em um desejo nunca preenchido. A busca do lar seria o próprio caminho da vida, segundo David Lichtenstein, psicanalista lacaniano, que afirma no artigo *Born in exile: theres no place like home* de 2009 que "O lar é uma ilusão de inteireza."

Na trajetória artística e poética de Rick Rodrigues, a partir da pequena cidade de João Neiva, assim como na aventura de Dorothy Gale em Oz, consegue-se co-participar do devaneio e compartilhar com eles essa busca pelo o que poderíamos denominar "construção da sua própria ideia de lar". Habitar uma casa, isto é, torná-la pessoal, envolvê-la com objetos próprios, rituais pessoais, secretar o próprio cheio, sentindo-se em casa, fazer dela um lar, produz seres com raízes que possuem história: passado, presente e futuro. Um homem que não habita vive em uma eterna solidão do tempo presente. Quando se habita uma casa, ela se torna extensão do corpo. Nela se reconhece e se molda a própria identidade. E essa construção de lar pode levar muito tempo ou surgir a partir de um ciclone que tira do chão para devolver tudo em forma de clareza logo mais. Os desenhos de Rodrigues muitas vezes podem parecer *nonsense* como as ideias no romance de Baum, mas é com esse rico imaginário poético que uma casa deve ser povoada para transformar-se em lar. "De fato, em nossas casas temos cantos e redutos onde gostaríamos de nos aninhar confortavelmente. Aninhar-se pertence à fenomenologia do verbo habitar, e apenas aqueles que aprendem a fazê-lo conseguem habitar com intensidade." (Bachelard, 2010:30)

4. Quando o familiar se torna estranho

Mas, assim como o lar é referência de segurança e companheirismo, também é local de atos violentos, de memórias reprimidas e de solidão. A casa estrutura a maneira como se vive, e é estruturada pelas normas da sociedade e do tempo em que se vive. Pode-se então, considerar o lar como um duplo, entrelaçado entre o sonho e o pesadelo.

O texto *O Estranho (Unheimlich)*, escrito em 1919 por Freud, começa com o psicanalista apresentando os diversos significados e, às vezes, as contradições contidas nos significados das palavras *unheimliche* (estranho) e *heimliche* (doméstico/oculto). Aproveitando-se da ambiguidade na língua alemã nos significados dessas palavras, Freud consegue explicar o que seria o "estranho no familiar", no conhecido. Isto é, o fenômeno do estranho estaria no momento

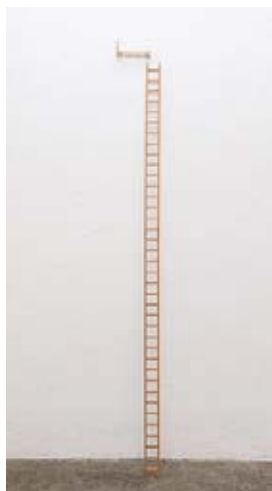


Figura 7 · Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016.

Escadinha de madeira jacarandá e cama miniatura, dimensões variáveis. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

Figura 8 · Rick Rodrigues, *Flores ser*, 2016. Bordado sobre lenço de algodão, 33 x33 cm. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

Figura 9 · Rick Rodrigues, *Esconde-esconde*, 2015. Bordado sobre lenço de algodão, 30 x30 cm. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

em que as coisas familiares de repente mostram-se desconfortavelmente desconfortáveis, perturbadoramente estranhas. Quando surge aquela dúvida entre o que é familiar e o que é intruso. O estranho é ao mesmo tempo caseiro e não-doméstico, é uma experiência familiar que esconde uma situação desconhecida como a sensação que Dorothy Gale sentiu após voltar de sua aventura pela mágica terra de Oz, ou o desconforto conhecido, que repousa entre o sonho e o pesadelo, que se sente ao olhar algumas peças e desenhos de Rick Rodrigues; a miniatura de cama que repousa na parede a 2 metros de altura com uma escada vertiginosa a qual que não se sabe ser possível subir até ela (Figura 7) ou seja pelos lindos e delicados bordados em lenços que nos mostram personagens sempre com o rosto tapado por flores, como em um pesadelo que nunca se descobre o rosto da pessoa que persegue (Figura 8 e Figura 9).

No estranho está contido o retorno. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que, ao mesmo tempo, se apresenta como diferente, ele relaciona-se com o sobrenatural, com algo de fantástico que surge de dentro da realidade familiar e que ocasiona o sinistro. O estranho surge do reprimido. Revelar o reprimido de uma casa seria revelar o oculto, as entranhas e os segredos do seu corpo. E cada casa tem os seus próprios segredos.

Conclusão

O lar é uma construção social afetiva, uma maneira de habitar uma casa e de criar uma formação identitária. Assim como a arquitetura da casa se modifica com as mudanças sociais e o passar do tempo, a formação de lar também se altera através do tempo, das culturas, raças e gêneros. “Um lar autêntico tem alma, uma alma que espera seu habitante” nos resume poeticamente Pallasmaa (2017:22) sobre a ideia de uma construção de lar pessoal.

A partir de seu imaginário poético Rick Rodrigues traduz em suas produções artísticas sua própria ideia de lar, por vezes parecendo provindas de doces sonhos e outras tantas parecendo chegadas de devaneios perturbadores, onde realidade e mundo onírico se misturam. Diante da produção desse artista o observador reencontra-se com suas memórias de infância e põe em cheque o como e quanto habita em si mesmo.

Referências

- Bachelard, Gaston (2001). *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. ISBN 978-85-336-2419-1.
- Baum, L. Frank (2013). *O Mágico de Oz*. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN 978-85-378-0966-2.
- Freud, Sigmund. (1919) *O estranho*. [Consult. 2018-08-15] Disponível em URL: <http://conexoesclinicas.com.br/wpcontent/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-17-1917-1918.pdf>
- Lichtenstein, David. (2009) "Born in exile: There is no place like home." *Psychoanalytic Psychology*, vol 26,451-458. [Consult 2018/08/15] Disponível em URL: <http://psycnet.apa.org/record/2009-22330-008>.
- Pallasmaa, Juhani. (2017) *Habitar*. São Paulo: Gustavo Gili. ISBN 9788584520947
- Rodrigues, Rick (s/d). Site do artista. [Consult 2018-11-23] Disponível em URL: <https://www.rickrodrigues.com/>
- Tedesco, Elaine Athayde Alves. (2004) *Instalação: campo de relações*. [Consult 2017-12-26] Disponível em URL: <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>

O processo de criação de Ricardo Basbaum quanto ao uso do diagrama e da voz

The process of creating Ricardo Basbaum's use of diagram and voice

GUSTAVO HENRIQUE TORREZAN*

Artigo completo submetido a 20 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual e pesquisador.

AFILIAÇÃO: Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo. Rua Doutor Plínio Barreto, 285. 4º andar. Bairro Bela Vista. São Paulo, São Paulo, CEP 01313-020 Brasil. E-mail: gustavo@cpf.sescsp.org.br

Resumo: Desde os anos 1960, as artes visuais expandiram o seu fazer, adotando novos procedimentos para suas práticas, o que abriu espaço para que outras sensorialidades fossem consideradas e ansiadas como diferentes modos de vivenciar o mundo e produzir novos discursos. Isso causou um certo combate a materialidade da obra a partir da produção de experimentos que possuíam a ideia de uma resistência ao mercado e de fuga da representação. O legado dessa época repercute no que é atualmente produzido, especialmente no trabalho de Ricardo Basbaum, que se caracteriza como um grande sistema no qual o diagrama e a voz são materiais. Ambos, articulados sob o viés da filosofia da diferença, moti-

Abstract: *Since the 1960s, the visual arts have expanded their practice, adopting new procedures for their practices, which has opened space for other sensorialities to be considered and desired as different ways of experiencing the world and producing new discourses. This caused a certain combat to the materiality of the work from the production of experiments that had the idea of a resistance to the market and of escape of the representation. The legacy of that time has repercussions on what is currently produced, especially in the work of Ricardo Basbaum, who is characterized as a great system in which the diagram and the voice are material. Both, articulated under the bias of the philosophy of difference, motivate the field of its creative process. What this article*

vam o campo de seu processo criativo. Aquilo que este artigo pretende abordar é o processo criativo do artista em particular as diferentes expressões do conceito de diagrama a partir da obra de Gilles Deleuze relacionando-o com a voz enquanto engenho experimental de singulares visualidades enquanto procedimento criativo do artista.

Palavras chave: Processo de Criação / Singularidade / Diagrama / Voz.

intends to address is the creative process of the artist in particular the different expressions of the concept of diagram from the work of Gilles Deleuze relating it with the voice as experimental ingenuity of singular visualities as a creative procedure of the artist.

Keywords: Creative process / Singularity / Diagram / Voice.

Introdução

As artes visuais, após a segunda metade do século XX, firmaram-se como referencial para muitos trabalhos de artistas da atualidade devido a sua intenção expansiva quanto aos procedimentos e práticas adotados. Ricardo Basbaum constrói seu trabalho a partir desse referencial. O artista, nascido em 1961, na cidade de São Paulo, é professor do Curso de Artes Visuais e do Programa de Pós Graduação da Universidade Federal Fluminense no Rio de Janeiro (UERJ), cidade onde vive. Em sua biografia constam exposições como a Documenta de Kassel, Bienais de São Paulo (25°, 27° e 30°), urban tension — museu in progress (Viena — Áustria), Entre Pindorama (Künstlerhaus, Stuttgart — Alemanha) entre muitas outras. É hoje um dos principais artistas do país e certamente está entre aqueles que possuem maior influência no cenário artístico mundial.

Além de ser artista, atua também como professor, curador, crítico, escritor e músico, em uma profusão de ações que o impulsionaram a formular o conceito ARTISTA-ETC; uma síntese conceitual que tenta abarcar a soma de atividades nas quais um artista da atualidade está envolvido e produz enquanto modos de sua prática, reflexão e lugares de atuação. Cabe ressaltar que para ele a prática artística e docente são indissociáveis, já que agenciam estratégias comunicacionais que provocam sensações singulares e não palavras de ordem.

Basbaum iniciou sua carreira nos anos 1980 relutando em seguir a “tendência” da época que foi marcada pela retomada da pintura. Os projetos do artista se desenvolvem na mistura entre a arte contemporânea e o campo comunicativo, a partir da criação de trabalhos que se desdobram em um grande sistema complexo. Basbaum elaborou uma sigla e uma forma como marca de fácil memorização, o NBP (Novas Bases para a Personalidade), que apresenta, em termos gerais, uma ideia de transformação. Criado no formato octogonal, com cantos chanfrados e com um furo no meio, o objeto do NBP norteia outro projeto: *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*

O objeto criado pelo artista, cuja forma remete a um vírus e é de fácil memorização — e por isso atua como uma marca –, pode ser usado e experimentado sem qualquer limite ou instrução, tendo como única exigência a documentação da ação. Essa atividade/proposição está relacionada a um grande conjunto que se interliga a outros trabalhos, construindo um grande sistema que, em síntese, objetiva apresentar linhas invisíveis tecidas por diversos tipos de relação e sensação, para tornar aparente as redes e estruturas de mediação. Estas estratégias comunicacionais são entendidas aqui como um meio experimental de produzir conhecimento pela sensação, que se dá através do esboço de um campo político da subjetividade.

A partir da mobilização dos campos sensoriais e conceituais, Basbaum busca com o *NBP* deflagrar processos de transformação ao mesmo tempo em que incorpora os registros das ações produzidas como questão fundamental do próprio trabalho, tamanha a abertura polifônica que favorece.

Junto a esses projetos sempre há a construção de um diagrama (NB: Sobre o diagrama fala o artista: “se um desenho — mapa, diagrama — é convocado a servir de ferramenta para a produção de pensamento, é porque está já posto o desejo de pensar de outra forma — pensar sensivelmente, sensorialmente, pensar o ainda não-articulado, o impressado” [Basbaum, 2010:31]) que muitas vezes é apresentado como parte integrante do trabalho. São estruturas cartográficas para “mapeamento afetivo e relacional” (Basbaum, 2010:31) combinando linhas, palavras e outros elementos gráficos que “indicam a efetivação de processos procurando instaurar dinâmicas de funcionamento em que há produção” (Basbaum, 2010:29). Esse dispositivo de contato “se trata de um plano de composição, cuja guia não é a ordenação, mas a composição de um bloco de sensações: uma encruzilhada” (Ferraz, 2005:11), ou melhor, uma plataforma de articulação de forças.

Assim, a construção dos diagramas para o artista se dá como possibilidade de desdobramento para a experimentação de um outro procedimento: o uso da voz nas artes visuais.

Basbaum, recentemente, prolongando os trabalhos e procedimentos até aqui apresentados, cria textos a partir de seus diagramas que são lidos, gravados e inseridos como parte de outros trabalhos. Dessa forma, o artista concentra a intensidade do acontecimento para incitar e singularizar a voz enquanto presença corporal e material para o seu trabalho artístico, a fim de enfatizar sua “carnalidade”: ela, a voz, produz-se como experimento.

Ainda que um início daquilo que pode ser entendido como uma escrita de artista possivelmente tenha se dado no início do século XX com, por exemplo,

Paul Klee e Wassily Kandinsky, quando buscaram indicar as questões que propunham com seu trabalho usando a escrita, o texto, como base para suas argumentações, foi somente a partir dos anos 1960 que o artista tomou a palavra para si, passando a produzir além de seus trabalhos plásticos, textos que explicitam, apresentam seus procedimentos, tornando-se um ponto importante na construção de um pensamento da arte na contemporaneidade.

Daqueles que iniciaram essa prática, conectados com as propostas pedagógicas da Bauhaus, que entre outras propunha que a arte estivesse alinhada com questões do cotidiano, podemos referenciar inúmeros outros que, se elencados, evidenciam os seus procedimentos ligados à construção de novos experimentos com materiais lançando mão de práticas pouco adotadas, produzindo aproximações entre a palavra e a imagem, que até então estavam afastadas no campo da arte, de maneira a abrir a possibilidade para a criação de conceitos enquanto construção de seu trabalho artístico.

Vou me ater especificamente a essa escrita, aquela que o artista produz como elemento integrante ou mesmo como seu trabalho de artes visuais. A escrita, assim, torna-se um procedimento do artista, evidenciada a partir da desmaterialização e da expansão do campo de atuação da arte.

Na medida em que a prática da desmaterialização da arte e a expansão de sua atuação se dão é possível indicar que o ateliê de produção do artista e o seu *metier* perdem sua especificidade. Do mesmo modo que o ateliê é o lugar onde se cria, se produz o trabalho, tal qual propõe Robert Smithson (2006:182), o escritório, a biblioteca, um computador ou um laptop podem ser entendidos como um "novo" ateliê do artista, onde além de ele construir seus trabalhos, produz uma prática.

Ao pensarmos o processo de criação, nota-se que a criação do trabalho de arte é a fabricação de uma trama, rede tecida em favor da produção. Parte do movimento, junta vestígios, produzindo certa estabilidade precária, para conseguir parar em pé (Deleuze, 1992). Um trabalho de arte é então um tecido de conexões que constrói o possível do impossível, traz a potência da sensação, da invenção enquanto movimento da vida em nós que coincide com a mobilidade da própria vida nas coisas. Para realizar uma criação, é comum que sejam feitas anotações que, assim como os rabiscos, não possuem o rigor de metas estabelecidas, já que eles são uma espécie de mescla entre a construção e a destruição em gestos e de gestos. São marcas formadoras que tencionam os limites entre a perfeição e a imperfeição e que indicam rastros que nada mais são que sinais daquilo que foi percorrido e os meandros, fissuras, nos quais é possível se insinuar e seguir inventando o trabalho. Essas anotações são a potência de

um novo, marcas da construção de um estilo e de atravessamentos que o artista experimenta para dar vida a sua criação, para que ela se adense engendrando pequenos blocos de sensação.

É por isso que, ao notar e atentar para o processo de criação em arte, torna-se perceptível que o trabalho artístico está sempre aberto, à mercê de atravessamentos que propõem novos rumos. Nele, a incerteza e a ousadia é também material do artista em derivas de experimentos das anotações que muitas vezes são afins e em outras são dispares em relação com o problema que o desafia. O que até aqui foi apontado indica que a construção de um trabalho de arte pode ser antecedida ou não por referências, mas o importante é que ele, enquanto processo, mantenha sua abertura para as forças e que o artista sustente esta abertura abrindo-se ele também aos afetos que “chamam” a criar ou alterar o trabalho, produzindo desvios quando necessário.

Ir e vir, fazer e refazer, construir e apagar, sobrepor e extrair camadas no processo de criação e inseri-lo também como material da pesquisa, pois todo o pensamento de Deleuze, no que se refere às condições do pensar, propõe uma reflexão em torno da noção de criatividade. Entende-se, portanto, que não só o trabalho de arte, mas o processo de criação pelo qual ele é gerado, é material para edificar o campo que é o da criação como processo singular de construção de conhecimento, de reflexão, mas também um campo para experimentação do pensar. Um pensar com arte. Nesta proposta de pensar com arte é lócus de produção do artista Ricardo Basbaum. (NB: Que segundo Ricardo Basbaum [2007:47] é “a mais precisa formulação das condições de possibilidade para a produção de enunciados e visibilidades que possuam a predisposição de uma real intervenção em um campo cultural, por articular multiplicidade, simultaneidade e internalidade: ou seja, implica numa estratégia de produção de real que abre-se para uma combinatória rizomática de amplas possibilidades (...) sempre considerando o funcionamento conjunto das duas matérias (simultaneidade), sem deixar de cumprir a exigência de participar de dentro do mesmo processo proposto (internalidade).”

Outras sensorialidades são consideradas e ansiadas como outros modos de experimentar o mundo e produzir novos discursos.

Pode-se notar, a partir do que até aqui foi apontado, que desde os anos 1960 a arte expandiu o seu fazer, motivando uma linguagem cada vez mais característica do próprio meio artístico e ao mesmo tempo em que aumentou a variação dos materiais usados; desinteressou-se por aqueles até então típicos de seu *metier* abrindo-se para a possibilidade de que qualquer material pode agora se

tornar artístico, alargando então o campo das plásticas. Outras sensorialidades são consideradas e ansiadas como outros modos de experimentar o mundo e produzir novos discursos: a voz é material do artista visual. Criou-se uma dilatação que fez com que a arte gerada perdesse sua materialidade, ou melhor, sua fisicalidade, em favor de propostas ditas conceituais.

Assim, o encadeamento indicado na introdução traz a seleção de artistas que de um modo ou de outro, cada um com seus procedimentos e práticas singulares, buscaram esgotar as ideias vigentes de arte, retirando camadas consolidadas do fazer artístico, do sistema e do estatuto da arte, entre outros. Nos procedimentos adotados entenderam que é esgotando que o novo, o diferente pode aparecer.

A ideia do esgotamento perpassa por duas questões que aqui se pretende trazer a tona, a partir de dois procedimentos que de certa forma fazem uso do texto. Ambos são evidências da busca de um esgotamento da fisicalidade da obra. Estes procedimentos estão em relação com o material experimental utilizado nestas práticas artísticas que se tornam arte, mas cuja materialidade escapa tal como indica o trabalho de Ricardo Basbaum.

Não se trata de legitimar os condicionantes da língua ou do escrito, mas sim de atentar para os experimentos que buscam perverter esses condicionantes fazendo com que a linguagem produza uma “falha” na qual ocorre uma fuga da representação e, assim, dá a ver e a ouvir, torna sensível visões e falas descoladas de corpos: blocos de sensação (Deleuze, 1992).

O uso da voz esteve sempre associado a outros ramos da arte, especialmente a música e ao teatro, mas também a literatura. É através desta última que se desenvolveram estudos importantes realizados por Paul Zumthor. O teórico, a partir de pesquisas sobre a literatura medieval, apresenta uma distinção entre o conceito de voz (vocalidade) e de fala (oralidade), trazendo a atenção para a voz viva — e não para a do discurso que pode ser mediado por outros elementos, como por exemplo, a escrita — indicando questões em que a voz não se reduz a palavra oral (esta que é uma qualidade simbólica da voz) (Zumthor, 1993).

Zumthor (1993) referencia a voz poética ou “erudita”, que pela sua natureza concentra as intensidades para produzir acontecimentos que a singularizam enquanto presença, duração e “carnalidade” através de uma *performance* (uma ação oral na qual produz-se um experimento com a voz, experimento é sentido, no qual ela também está incluída enquanto elemento, presença e performatividade). Uma questão importante a ser indicada neste artigo que, neste contexto, há uma diferença entre texto e obra, esta última está em constante movimento e ultrapassa o próprio texto pelo que comunica — poeticamente — no tempo da leitura. Som, ritmo, elementos visuais convidam o ouvinte não só a audição,

mas a interagir corporalmente com a obra, na medida em que esta se efetiva entre o leitor e o texto no ato do acontecimento performativo da voz. É importante aqui ressaltar que para o autor a obra compreende a totalidade dos fatores da *performance*, onde o texto carrega em si as virtualidades da voz, o discurso se torna um gesto não-verbal e a palavra se torna uma não-palavra.

Uma partida para um pensamento. Ricardo Basbaum em uma de suas palestras cerca de um mês antes da apresentação ao público de seu trabalho no 32º Panorama das Artes Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocorrido no ano de 2011, participou de um evento promovido pelo curso de especialização em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp que aconteceu no SESC Campinas. O tema central do evento era o uso da palavra nas artes visuais. O artista iniciou sua comunicação apresentando imagens de alguns trabalhos seus — desenhos feitos pelos filósofos Gilles Deleuze e Michel Foucault — ao mesmo tempo em que fazia comentários a respeito das imagens. Em um determinado momento apertou o *play* de uma gravação de áudio em seu computador enquanto no telão aparecia um grande diagrama de sua autoria. Após o início do som o artista levantou e sentou-se na plateia colocando-se como um expectador de sua própria palestra. A plateia continuou ouvindo o texto gravado até seu término.

Um mês depois, já no 32º Panorama da Arte Brasileira, o artista exibiu uma instalação que consistia em um grande diagrama feito em adesivo vinílico recortado que foi colado sobre as paredes de vidro do museu (onde ao fundo poderia se visto o Parque do Ibirapuera) e, em frente a essa parede de vidro, havia um banco almofadado e reprodutores de áudio com fones de ouvido. Nesse trabalho “Fuga para vozes interiores/Exteriores múltiplos” (2011) a gravação apresenta um texto lido pelo artista que busca dialogar, criando uma disputa, ou melhor, uma tensão produtiva entre as palavras que estavam na parede de vidro, e que formavam o diagrama, e a voz, favorecendo com que o visitante produzisse conexões que escapavam daquelas estabelecidas no diagrama ao instigar experimentos naquele espaço, mas também atravessamentos para além dele (da parede de vidro ao parque).

Tanto na palestra quanto no trabalho apresentado na exposição, o artista experimenta uma voz como um pensamento/convite para produzir novas sensações a partir de uma escrita que imprime um movimento de abertura para o visitante.

Basbaum não faz com que as palavras substituam o que é visto, mas sim que elas provoquem, estimulem novas visualidades. Assim cria uma ideia de imagem aberta que é produzida pela voz, usando-a como procedimento, como material para seu trabalho artístico.

Notamos aqui a possibilidade de uma proliferação de aberturas pela arte para produzir sensações no mundo, tendo neste caso a voz como material para o experimento.

A partir do que expõe Zunthor em suas pesquisas e daquilo que foi apresentado/descrito nos trabalhos de Ricardo Basbaum é possível pensar que o artista cria procedimentos para realizar performances, em que sua obra é produzida pela voz em acontecimentos espaço-temporais. Estamos assim diante de um trabalho que se abre para que o visitante experimente por meio de um conjunto de artefatos construído, que praticamente nenhuma fisicalidade possui, mas que se produz enquanto sensação.

Um outro modo de aumentar a potência da imagem, dissipando-a, se dá com a construção de um diagrama que é apresentado por Gilles Deleuze e usado pelo artista Ricardo Basbaum.

Deleuze, em seu livro intitulado *Foucault*, faz uso do conceito de diagrama para pensar as proposituras do outro filósofo que dá nome ao livro. Escreve que para Foucault, a construção da formulação abstrata do Panóptico indica a imposição de uma conduta a uma multiplicidade humana que deve ser tomada como restrita e que se faz através da repartição no espaço-tempo (Deleuze, 1995:43) de duas variáveis indissolúvelmente ligadas, estando este — o diagrama — em um funcionamento que se dá abstraindo qualquer obstáculo ou atrito, aponto-o como uma força na medida em que ele deve destacar-se de qualquer uso específico. “O Diagrama não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata. Definindo-se por meio de funções e matérias informes, ele ignora toda distinção de forma entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma formação não-discursiva.” (Deleuze, 1995:44). Atribui a ele a característica de uma máquina que apesar de ser muda e cega produz conhecimentos (ou sensações). Indica adiante que todo diagrama não para de misturar matérias e funções de maneira a construir mutações, age para produzir “um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade” (Deleuze, 1995:45) que desfaz a realidade e as significações dadas, diferencia-se da estrutura já que suas alianças tecem uma rede flexível e transversal, horizontal, “definem uma prática, um procedimento ou uma estratégia, distintos de toda combinatória, e formam um sistema físico instável, em perpétuo desequilíbrio, em vez de um círculo fechado de troca” (Deleuze, 1995:45).

São formas de exterioridade onde se atualizam relações de força que aparecem em toda relação de um ponto a outro. Assim, pode se conectar ao fora dele próprio (em outro diagrama que pode estar sobreposto a ele mesmo), ou

melhor, a “pontos relativamente livres ou desligados, pontos de criatividade, de mutação, de resistência” (Deleuze, 1995:53).

Em *Lógica da Sensação*, livro também escrito por Gilles Deleuze, é feito outro uso do conceito de diagrama, desta vez para pensar o processo de criação do artista Francis Bacon e o que é pintar para o filósofo. Segundo Deleuze (2005), no movimento para a criação de uma obra, o artista se lança à tela para fazer marcas, traços, linhas, movimentos que induzem à lugares ou zonas de manchas e cores, agindo como uma luta contra aquilo que já estava na tela para que sejam demarcados, limpados, escovados, espanados, ou melhor, recobertos pelo ato de pintar. Essas ações introduzem aquilo que Bacon chama de Saara (2007: 103) e que nada mais é que construir um deserto despovoado para que o pintor possa enfrentar, seguir, ou seja, construir um campo onde ele inicie sua aventura da pintura.

Para construir esse campo de Saara é necessário construir o diagrama que é a operação das linhas e das zonas, dos traços e das manchas que “são não representativos, não ilustrativos, não narrativos” (2007:103), isto é, são assignificantes e, por serem assim, sugerem ou introduzem as possibilidades de fato e com elas a construção de um mundo cujo mote se dá como mecanismo de uma catástrofe e do caos, que irrompem com a soberania do visual, dando “ao olho uma outra potência” (2007:104), para que o pintor atue, produza o pintar. Assim, o diagrama, ao ser traçado em uma tela, estabelece uma abertura para os domínios sensíveis onde encerra o ato preparatório e inicia o de pintar.

O conceito, tal como formulado por Deleuze, foi explorado pelo “artista-etc” Ricardo Basbaum.

Ricardo Basbaum faz uso de diagramas em seus trabalhos criando-os como espécies de desenhos que buscam não figurar ao combinar linhas, palavras, elementos gráficos em campos monocromáticos. Referencia que para ele diagramas “são estruturas cartográficas para mapeamento afetivo e relacional” (Basbaum, 2010:29) onde também indica e efetiva processos dinâmicos de produção de pensamento. O artista aponta que o diagrama pode possuir uma presença autônoma e é uma “plataforma de articulação das dimensões sensorial e conceitual, concebida como agente intersticial — dispositivo de contato entre uma situação real e outra potencial” (Basbaum, 2010:29) que media a produção de novos gestos e discursos.

Basbaum então propõe um desenho como um diagrama, como seu trabalho de arte, objetivando construir com ele dinâmicas discursivas que evidenciam temas e conceitos caros, tanto para o artista quanto para a arte contemporânea.

Propõe com eles provocar propostas de experimentos singulares para os participantes, e coloca como uma de suas referências os trabalhos dos artistas a partir dos anos 1960, em especial os de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, na medida em que esses artistas propuseram a inserção do visitante como participante indispensável e ativador do trabalho. Ao mesmo tempo, dialoga com artistas conceituais como Allan Kaprow, Piero Manzoni e Marcel Duchamp, ao trazer a importância da construção de conceitos. Assim, constrói seu trabalho a partir da noção de sistema com seus inúmeros desdobramentos, dando especial atenção à ideia, ao conceito de diagrama.

O diagrama, desse modo, pode ser entendido como uma prática do artista, que fazem uso desse conceito para pensar e produzir um plano de composição aberto, movente, que apresenta e gera a possibilidade de indicar as forças que o compõe e que a partir dele podem ser atravessadas.

Conclusão

O que se conclui a partir daquilo que até aqui foi abordado é que a construção dos diagramas para Ricardo Basbaum se dá como possibilidade de desdobramento para a experimentação do uso da voz e do texto. Também, o modo como ele faz uso da voz se dá a partir de uma perspectiva diagramática, colocada como performance na obra e disparada no processo de uma escrita experimental.

Referências

Basbaum, Ricardo. (2010) "Sur, sur, sur... como diagrama: mapa + marca." *Revista investigação*. n. 11. Porto Alegre.

Deleuze, Gilles (1992) Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. De Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34.

Deleuze, Gilles. (1995) *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, Gilles. (2005) *A imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense.

Ferraz, Silvio. (1998) *Música e repetição: a*

diferença na composição contemporânea.

São Paulo: Educ/FAPESP. Disponível em:

<<http://silvioferraz.mus.br/wip.htm>>

Acesso em: 20 de maio de 2012.

Ferraz, Silvio. (1998) *Distâncias*. Disponível em: <<http://silvioferraz.mus.br/distancias.htm>> Acesso em: 23.06.2012

Foucault, Michel. (1999) *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciência humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

Zumthor, Paul.. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

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

Autores

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

Editores

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

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

:Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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

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

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

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

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

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

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

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

for aprovado pelos pares académicos.

- 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@belasartes.ulisboa.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 a 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 de 10.000 a 12.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. 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 a 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, exiba 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 Cromá*, 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: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa

*Call for papers:
11th CSO'2020 in Lisbon*

XI Congresso Internacional CSO'2020 — “Criadores Sobre outras Obras”
2 a 8 abril 2020, 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: 7 dezembro 2019.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 17 dezembro 2019.

Data limite de envio da comunicação completa: 3 janeiro 2020.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2020.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números 29, 30, 31 e 32 da Revista “:Estúdio”, os números 15 e 16 da revista “Gama”, os números 15 e 16 da revista “Croma”, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO’2020. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do XI 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 privi-legia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação das revistas, dos materiais de apoio distribuídos, meios de disseminação web, bem como os snacks/café de intervalo, e 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 conferencista com UMA comunicação: 166€ (cedo, antes de 15 março), 332€ (tarde, depois de 16 março).

Como conferencista com DUAS comunicações: 332€ (cedo, antes de 15 março), 664€ (tarde, depois de 16 março).

Conferencista membro da Comissão Científica, professor ou aluno da FBAUL: 92€ (cedo, antes de 15 março), 184€ (tarde, depois de 16 março) — valor por cada comunicação.

Conferencista ou espectador membro do CIEBA ou sócio da SNBA: isento de custos.

Participante espectador: 25€ (cedo), 50€ (tarde).

No material de apoio inclui-se o processamento das revistas *:Estúdio, Gama e Cromá*, 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*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Média-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Média Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da Artech-Int — Associação Internacional de Arte Computacional www.artech-international.org). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e) FACT(o)* — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade (ISSN: 2184-2086).



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).

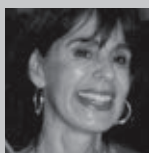


ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, 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).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvimento Estratégico da Universidade de São José (USJ) em Macau S.A.R., China. Foi Director da Faculdade de Indústrias Criativas da USJ entre 2012 e 2018, e anteriormente Coordenador do Departamento de Som e Imagem da Escola de Artes da Universidade Católica de Portugal (UCP), onde fundou o Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) em 2004, a Incubadora de Negócios Criativos ARTSpin em 2009 e o Centro de Criatividade Digital (CCD) em 2011. Doutorado em Ciência da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), em Espanha, e Licenciado em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, em Portugal. A sua principal área de investigação é Tecnologia Acústica e Musical, à qual foi introduzido em Barcelona no *Music Technology Group* (MTG) da UPF entre 2001 e 2006. O seu trabalho de investigação sobre sistemas experimentais de música em rede e design interativo de som, foi consolidado em 2010 durante uma posição de pós-doutoramento no centro de *Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) da Universidade de Stanford. A sua Investigação Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando com inúmeros investigadores de renome internacional. Foi também o editor fundador do *Jornal para a Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR Journal*, e colabora regularmente em comissões científicas de reputadas revistas e conferências internacionais. Enquanto Artista Experimental produziu, apresentou e realizou diversas obras em todo o mundo nas áreas da Música Electoracústica, Instalações Interativas, Fotografia, Design de Som, Animação por Computador e Produção Audiovisual. A sua actividade académica recente é focada na promoção da Criatividade Sistemática e do *Design Thinking* como processos essenciais aplicados à Inovação e ao Empreendedorismo, colaborando regularmente com *startups*, apresentando cursos e *workshops* em inúmeras universidades internacionais, e lecionando em programas de Design, Estudos Culturais, MBA e Comunicação.

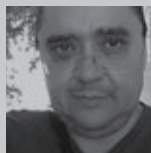


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. 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 e capítulos de livros sobre processo de criação e arte contemporânea, 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.

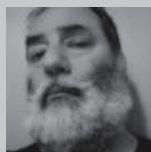


ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade 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.



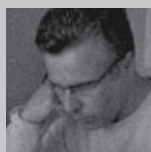
APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade Federal de Uberlândia - 1990), Mestre em Educação (Universidade Federal do Espírito Santo - 1999) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Possui Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016). Atua na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, em particular nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista. É Pesquisador com financiamento público da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



ARMANDO JORGE CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado tendo sido representado pela Galeria Novo-Século, de Lisboa, para, nos últimos anos apresentar trabalhos em suporte fotográfico. Com Pós-doutoramento na especialidade de Desenho, FBAUL, Doutorado em Desenho, FBAUL, Mestre em Teorias da Arte, FBAUL e licenciado em Pintura, ESBAL, utiliza tanto o Desenho como a Fotografia como um meio, tendo o seu trabalho um carácter transversal, abraçando o desenho, a pintura, a escultura e a instalação. Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura, da disciplina do Desenho.

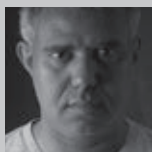


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes 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. A representação da figura humana, desde as questões anatómicas até ao domínio da fisionomia passando pela identidade e idealização, tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao desenho de património e em particular ao desenho de reconstrução.



CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumania, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Jornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: "FUGAS E INTERFERENCIAS," Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



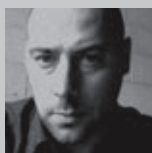
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador 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.



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).



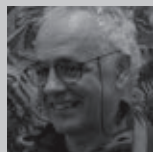
FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnæus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de "O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial". É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



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 / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. 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 Touch, Cronica Electronica, Ash International 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 weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org

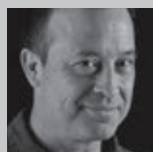
LÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade 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. Professor Auxiliar com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais das Revistas *Estúdio*, *Croma Gama*, *Matéria Prima* e *Teorias da Arte*. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A*, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projeto expositivo internacional de colaboração entre a Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



INÊS ANDRADE MARQUES (Portugal). Artista plástica, professora e investigadora. É doutorada em Arte Pública pela Universidade de Barcelona - Faculdade de Belas Artes (2012); tem o grau de Máster em Desenho Urbano (2008) pela mesma universidade e é licenciada em Artes Plásticas - Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2000). Foi bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2004-2009). É professora auxiliar na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, onde leciona desde 2010 e é investigadora integrada no Hei-Lab (ULHT).



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.

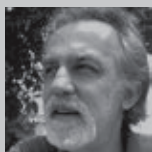


JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico

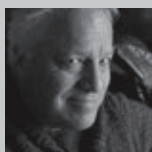
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



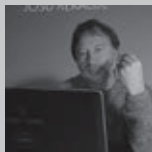
JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da FBAUL, coordenador do Mestrado em Escultura e da Secção de Escultura do CIEBA. Coordena exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação teórica-prática na área da escultura de talhe directo, intervenção no espaço público e intervenção 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.



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. 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 também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da U.Lisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



JOSEP MONTOYA HORTEBLANO (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), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), 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. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comisió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

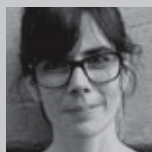


JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. 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 in Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona.

(1997). Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988). El vídeo, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.(1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d’Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forun 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).Festival Proyector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) con C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlín, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou varios escritos e artigos em catálogos e revistas. 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 (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlin (2015), com tese intitulada “Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change”. Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutorado em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/ Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas colecções particulares, em Portugal e outros países.



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*. Leciona na Faculdade de Belas-Artes, nas licenciaturas, as disciplinas de História da Arte I (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira e História e Teoria da Museologia e da Curadoria, no mestrado de Museologia e Museografia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora os interfaces entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.



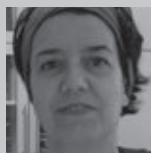
MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro de Conselho Editorial: *Revista Éter – Arte Contemporânea* (Uvalimão); *Trama Interdisciplinar* (UPM); *Pedagogia em Ação* (PUC-Minas); *Ars Con Temporis* (PMStadium); *Poéticas Visuais* (UNESP); *Estúdio, Croma e Gama* (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); 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). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado 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 e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



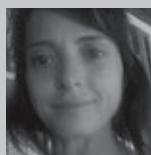
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts – MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University – Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. 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. 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 Titular e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e 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. Artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na 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. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



MÓNICA FEBRE MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i diseg. L'obra artística font de disetjos encoberts" en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.



NEIDE MARCONDES (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing 'Deep

Maps / geographies from below', the W OR M (Peacock's new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou 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 editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procltura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Artista, Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), onde desenvolve projeto com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação e Coordenadora do PPG-LIMIAR da PUC-Campinas. É Bolsista Produtividade do CNPq e líder do Grupo de Produção e Pesquisa em Arte - CNPq/PUC-Campinas. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com trabalho artístico sobre experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares.



PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante". Exposições recentes: Festival N "Espacios de Especies", Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; "Matéria Pensamento Tempo Forma" Museu Penafiel (Portugal) 2018; "Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo", Museu de Penafiel (Portugal) 2017; "enhancement: MAKING SENSE", i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; "Periplos: Arte Português de Hoy", Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no "15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação", Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no "I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016", Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Bacharelado em História da Arte da mesma universidade. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Vive e trabalha em Porto Alegre.



PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica *Arte y Políticas de Identidad* (Universidad de Murcia). Su investigación reflexiona sobre el papel arte en los media y su relación con las identidades periféricas. Ha participado en varios proyectos de investigación. Actualmente es Investigador Principal junto a Laura Baigorri del proyecto i+D+I MIMECO HAR2017-84915-R, “Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia”.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista *O Menelick 2º ato* e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, *Negros Índicios*, na Caixa Cultural/SP e *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o título “Ver/fazer ciência. Usos e funções da fotografia na prática científica”. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016. Foi editora da revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Bolsista Capes de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2009-2010), com o projeto de pesquisa “(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas”. Bolsista Capes de Mestrado (1994-1997) e Doutorado (1997-2001) em Política Científica e Tecnológica (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001 e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason [Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000]. Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo organizado* por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da colecção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.



VERA LUCIA DIDONET THOMAZ (Brasil). Artista visual. Mestrado em Artes: Processos de Criação em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, 2007. Doutorado em Tecnologia: Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba PR, 2015. Pós-Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes (IA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS, 2017. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Brasil, 1996-2019.

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.

Ficha de assinatura

207

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

Ouvir os criadores, os artistas, pode ter uma pertinência resistente. Pertinência, se for um exercício continuado. Resistente se se propiciarem discursos alternativos, fora dos circuitos de legitimação, descentrados, e verdadeiramente críticos, sem interesses no teatro da arte contemporânea.

É possível descolonizar a arte? Entre a arte o poder estabelece-se ora oposições ora alianças, ambas construtoras de identidades e de discursos, no contexto da crise de descentramento em torno do etnocentrismo, do gênero, do pós-colonialismo. As imagens tornaram-se hoje mais letalmente políticas (as fakenews, os memes, as redes): são as 'imagens armadilha,' ou as 'imagens ofensivas.'

Ao museu, tingido de hibridação, sobra a desconfiança da sua gênese colonial: afinal o oriente foi lá imaginado primeiro.