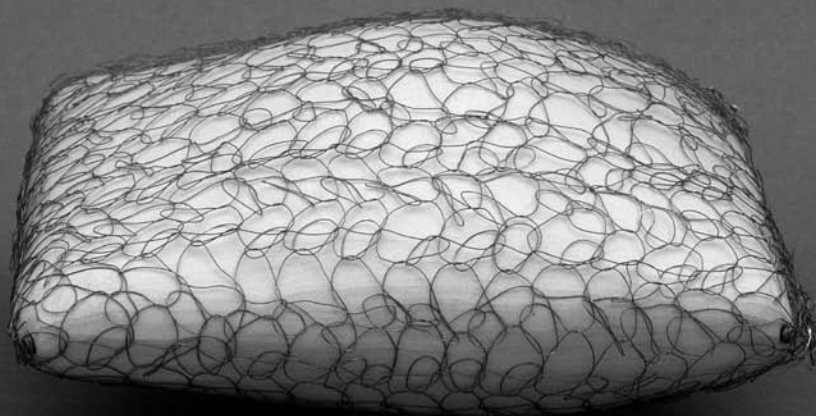


Revista GAMA, Estudos Artísticos
julho-dezembro 2015 | semestral
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA-FBAUL

GAMA

n.6



Revista GAMA, Estudos Artísticos
julho-dezembro 2015 | semestral
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA-FBAUL

GAMA
n.6

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos,
Volume 3, número 6, julho–dezembro 2015
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

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

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

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos,
Volume 3, número 6, julho–dezembro 2015,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725
Ver arquivo em > gama.fba.ul.pt

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

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

Revista indexada nas seguintes

plataformas científicas:

- Academic Onefile
> www.latinamerica.cengage.com
- CiteFactor, Directory Indexing of International
Research Journals > www.citefactor.org
- DOAJ / Directory of Open Access Journals
> www.doaj.org
- EBSCO host (catálogo) > www.ebscohost.com
- GALE — Cengage Learning / Informe académico
> www.cengage.com
- Latindex (catálogo) > www.latindex.unam.mx
- MIAR (Matriz de información para la evaluación
de revistas) > www.miar.ub.edu
- Open Academic Journals Index
> www.oaji.net
- SHERPA / RoMEO > www.sherpa.ac.uk
- SIS, Scientific Indexing Services
> www.sindexs.org

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
> portalnuclear.cnen.gov.br

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Relações públicas: Isabel Nunes

Assessoria: Pedro Soares Neves

Logística: Lurdes Santos

Gestão financeira: Isabel Pereira, Andreia Tavares

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: A partir de Teresa Segurado Pavão,
3362 (n. de cofre) *Almofada com malha aberta de
prata oxidada*, barro branco polido e prata oxidada,
7×15×15 cm, 2013. Da exposição “3553: objetos
de Teresa Segurado Pavão”, Sala dos Cofres, MUDE,
Museu do Design, Lisboa, dezembro 2013, janeiro
2014. Foto: Eurico Lino do Vale.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Lúcia Buisel

Impressão e acabamento: Gráfica Simões e Gaspar

Tiragem: 300 exemplares

Depósito legal: 355912/13

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 2182-8539

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8725

ISBN: 978-989-8771-21-6

Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Gama

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: congressocso@gmail.com



**CONSELHO EDITORIAL /
PARES ACADÉMICOS DO NÚMERO 6**
Pares académicos internos:

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

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

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

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

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

Margarida P. Prieto
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes).

Pares académicos externos:

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

Álvaro Barbosa
(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

António Delgado
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design).

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

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

Cleomar Rocha
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais).

Francisco Paiva
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Heitor Alvelos
(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes).

Joaquim Paulo Serra
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Joaquín Escuder
(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano
(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre
(Espanha, Universidad del Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

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

Maria do Carmo Freitas Veneroso
(Brasil, Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG), Escola
de Belas Artes).

Marilice Corona
(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori
(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín
(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes
(Brasil, Universidade Estadual
Paulista, UNESP).

Nuno Sacramento
(Reino Unido, Scottish Sculpture
Workshop, SSW).

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

Revista GAMA, Estudos Artísticos
julho-dezembro 2015 | semestral
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA-FBAUL

GAMA
n.6

Índice	Index	
Crescer, intervir, comunicar JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Growing, intervening, communicating</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
1. Artigos originais	1. Original articles	17-192
Teatro Estúdio: performance, paisagem e ficção MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS	<i>Studio Theatre: performance, landscape and fiction</i> MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS	18-26
Dentro e fora de cena: figurinos de António Lagarto MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA	<i>Inside and out scene: costume design by António Lagarto</i> MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA	27-32
Hélio Oiticica: Bloco – Experiências in Cosmococa – programa in progress. CCI – TRASHISCAPES. 13 de março de 1973 ANDRÉ NASCIMENTO ARÇARI	<i>Hélio Oiticica: Block – Experiments in Cosmococa – program in progress. CCI – Trashiscapes. March 13, 1973</i> ANDRÉ NASCIMENTO ARÇARI	33-39
José Kinceler: arte, descontinuidade e encantamento em ‘Vinho Saber’ ANGELA RAFFIN POHLMANN	<i>José Kinceler: art, discontinuity and enchantment in ‘Vinho Saber’</i> ANGELA RAFFIN POHLMANN	40-47
Devir identidade: mise-en-scène da identidade Xakriabá na autoetnofotografia de Edgar Corrêa HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA	<i>Identity to be: Xakriabá mise-en-scène in the self-etnophotography of Edgar Corrêa</i> HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA	48-55
António Reis e Margarida Cordeiro: uma abordagem ao Simulacro em “Trás-os-Montes” JOANA RAQUEL BARROSO DE CARVALHO E SILVA	<i>António Reis e Margarida Cordeiro: an approach to simulacrum in the movie “Trás-os-Montes”</i> JOANA RAQUEL BARROSO DE CARVALHO E SILVA	56-63
Sobre as impermanências: o instante retido JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE	<i>Impermanences: the instant retained</i> JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE	64-70

<p>Signos, arquivos, narrativas: fotografias de Flavya Mutran e Dirnei Prates MARCELO GOBATTO</p>	<p><i>Signs, files, narratives: photographic series by Flavya Mutran and Dirnei Prates</i> MARCELO GOBATTO</p>	<p>71-78</p>
<p>O Louvre e seus visitantes de Alécio de Andrade: território de penumbra e possibilidades de experiência estética em museus de arte RITA DE CÁSSIA DEMARCHI</p>	<p><i>'The Louvre and its visitors' of Alécio de Andrade: territory of 'penumbra' and possibilities of aesthetic experience in art museums</i> RITA DE CÁSSIA DEMARCHI</p>	<p>79-88</p>
<p>Las medidas de lo invisible. Ignasi Aballí y la Cabinet (Measuring-Invisible) GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA</p>	<p><i>The measures of the invisible. Ignasi Aballí and the Cabinet</i> GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA</p>	<p>89-94</p>
<p>La parte caduca: sobre la obra de Vanessa Mosquera Cabanas MANUEL MATA PIÑEIRO</p>	<p><i>About the work of Vanessa Mosquera Cabanas: "la parte caduca"</i> MANUEL MATA PIÑEIRO</p>	<p>95-103</p>
<p>Diários de classes: Matrizes culturais HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN</p>	<p><i>Classroom diaries: cultural references</i> HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN</p>	<p>104-110</p>
<p>Jan Tschichold e o seu opus magnum, A Nova Tipografia, enquanto plataforma fundadora de uma abordagem intervencionista e visual da escrita JORGE DOS REIS</p>	<p><i>Jan Tschichold and his opus magnum, The New Typography, as a founding platform of an interventionist and visual approach to writing</i> JORGE DOS REIS</p>	<p>111-117</p>
<p>A memória criadora de um novo olhar na obra de Teresa Segurado Pavão ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE</p>	<p><i>The creative memory of in the work of Teresa Segurado Pavão</i> ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE</p>	<p>118-124</p>
<p>A materialidade orgânica na composição musiva de Freda Jardim MARCELA BELO GONÇALVES & CILIANI CELANTE ELOI JERÔNIMO</p>	<p><i>The organic materiality in the mosaic composition of Freda Jardim</i> MARCELA BELO GONÇALVES & CILIANI CELANTE ELOI JERÔNIMO</p>	<p>125-131</p>

Pedro Cabrita Reis e a inversão do familiar DIANA MARGARIDA ROCHA SIMÕES	<i>Pedro Cabrita Reis and the inversion of the familiar</i> DIANA MARGARIDA ROCHA SIMÕES	132-137
Casa-graffiti: o cotidiano e o Kitsch na instalação de Alex Vallauri KATLER DETTMANN WANDEKOKEN	<i>Home-graffiti: the everyday and the Kitsch on installation of Alex Vallauri</i> KATLER DETTMANN WANDEKOKEN	138-145
Bia Medeiros e o traçado do rasgo CINARA BARBOSA DE SOUSA	<i>Bia Medeiros: Drawing and tearing</i> CINARA BARBOSA DE SOUSA	146-156
Sinval Garcia: por dentro da Câmara da Transmutação Secreta CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO & ORLANDO MANESCHY	<i>Sinval Garcia: Inside the Chamber of Secret Transmutation</i> CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO & ORLANDO MANESCHY	157-164
A memória da cor na fotografia em preto e branco: a poesia retratada em Felipe Lorientes PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO	<i>The memory of the color in the photo in black and white: poetry portrayed in Felipe Lorientes</i> PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO	165-170
Geraldo de Barros: quando o índice fotográfico é reversível ao imaginário CLAUDIA DIAS ELIAS	<i>Geraldo de Barros, when the photographic index is reversible to the imaginary</i> CLAUDIA DIAS ELIAS	171-177
A práxis de Ermelindo Nardin LÚCIA FONSECA	<i>Ermelindo Nardin's praxis</i> LÚCIA FONSECA	178-184
Obra/Vida: os Signos Justapostos na Pintura de Ubiratã Braga LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI	<i>Work/Life: the Signs Juxtaposed in Ubiratã Braga Painting</i> LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI	195-192
2. Artigos originais por convite	2. Original articles by invitation	193-208
O impulso amoroso: um olhar sobre os retratos de Mariana Riera MARILICE CORONA	<i>Love impulse: a glance at the portraits of Mariana Riera</i> MARILICE CORONA	194-202

La paradoja hipnótica: las escenografías (im)posibles de Enrique Larroy JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	<i>The Hypnotic Paradox: (im)possible Scenographies of Enrique Larroy</i> JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	203-208
3. Gama, instruções aos autores	<i>3. Gama, instructions to authors</i>	209-232
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	210-211
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	212-214
Manual de estilo da <i>Gama</i> — meta-artigo	<i>Style guide of Gama — meta-paper</i>	215-220
Chamada de trabalhos: VII Congresso CSO'2016 em Lisboa	<i>Call for papers: VII CSO'2016 in Lisbon</i>	221-223
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	224-230
Sobre a <i>Gama</i>	<i>About the Gama</i>	231
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	232

Crescer, intervir, comunicar

Growing, intervening, communicating

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

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

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

Crescer na intervenção e na comunicação é um dos objetivos da *Revista Gama, estudos artísticos*. Promove-se a comunicação, formal, dentro das regras da comunicação académica, através de textos cuja característica comum é serem escritos por artistas, sobre a obra de outros artistas. Este foi o critério base que inspirou o projeto das iniciativas associadas ao Congresso CSO (criadores sobre outras obras), que já completou seis anos de disseminação.

A *Revista Gama* singularizou-se, em relação às suas irmãs “Estúdio” e “Croma,” por convocar artistas e obras que de algum modo estariam esquecidos, desconhecidos, ou ainda pouco divulgados. Obras cuja execução tem raízes em passados mais ou menos recentes, mas que pelo excesso de discursos na contemporaneidade, não obteve a divulgação desejada.

Este é um propósito de intervenção no conhecimento patrimonial: as obras existem, foram executadas, enriquecem o nosso património, mas há que as fazer funcionar, dar a conhecer, aos outros artistas, aos especialistas, ao grande público. Não se consegue tudo de uma assentada, há que dar um passo de cada vez: apresentar pesquisas, enquadrar as produções, relacioná-las com outras referências presentes ou passadas: esta é uma das articulações de resgate possíveis, como Aby Warburg ensaiou na sua biblioteca (Didi-Huberman, 2002). Assim se reuniram neste número 6 da *Revista Gama* vinte e quatro artigos originais, procurando-se, na sua sequência e articulação, algumas relações de pertinência e afinidade, tanto iconográfica, como iconológica (Panofsky, 1986).

O texto “Teatro Estúdio: performance, paisagem e ficção,” por Marcos Freitas (Espírito Santo, Brasil), apresenta a instalação que o artista Herbert Baioco concebe reactivando as memórias do Teatro Estúdio, activo na cidade de Vitória (ES), Brasil, entre 1977 e 1991, no décimo andar do edifício Fundações, hoje já abandonado. Agora na Galeria Homero Massena encena-se uma quase reabertura d antigo teatro.

Em torno do tema do teatro, agora sobre cenografia e figurinos, Manuela Bronze (Porto, Portugal), no texto “Dentro e fora de cena: figurinos de António Lagarto” visita os figurinos tácteis deste autor polifacetado, pleno de recursos expressivos.

O artigo “Hélio Oiticica: Bloco – Experiências in Cosmococa – programa in progress. CCI – TRASHISCAPES 13 de março de 1973,” de André Arçari (Espírito Santo, Brasil), revisita as expansões traçadas por Hélio Oiticica no campo da arte, centrando-se nos seu “bóldes” e nos seus “parangólés” e, sobretudo, no projeto de realização póstuma “Cosmococas,” concretizado 20 anos depois da sua morte.

Angela Pohlmann (Pelotas, Brasil), no texto “José Kinceler: arte, descontinuidade e encantamento em ‘Vinho Saber’,” apresenta um dispositivo de arte relacional onde Kinceler propõe a troca de garrafas arcaicas de vinho, por livros, e a sua entrega a uma biblioteca escolar.

Em “Devir identidade: mise-en-scène da identidade Xakriabá na auto etnofotografia de Edgar Corrêa,” Henrique Teixeira (Minas Gerais, Brasil), apresenta uma série de fotografias de Edgar Corrêa, que fotografa a irmã, ambos indígenas xacriabá. A etnia viu o seu território protegido desde 1980 e reafirma a sua identidade desde então.

Joana Silva (Porto, Portugal), no artigo “António Reis e Margarida Cordeiro: uma abordagem ao Simulacro em ‘Trás-os-Montes’,” reinterpreta o filme “Trás-os-Montes” (1976) à luz dos conceitos de “simulacro” em oposição a dissimulação.

No texto “Sobre as impermanências: o instante retido,” Joana do Amarante (Santa Catarina , Brasil) apresenta o trabalho sobre arquivos que Rosângela Rennó tem desenvolvido no campo da fotografia e dos seus processos, aqui transformando imagens de infância em momentos animados digitalmente e acompanhados de sons.

Ainda no campo da manipulação digital de imagens antigas, Marcelo Gobatto (Rio Grande do Sul, Brasil), em “Signos, arquivos, narrativas: fotografias de Flavya Mutran e Dirnei Prates,” apresenta as imagens da história da fotografia apropriadas por Flavya Mutran: os seus intervenientes foram elididos, tornado os ambientes despidos entre o desconhecido e o familiar.

O artigo “O Louvre e seus visitantes’ de Alécio de Andrade: território de penumbra e possibilidades de experiência estética em museus de arte,” por Rita Demarchi (São Paulo, Brasil), introduz as séries persistentes daquele fotógrafo já falecido (1938-2003) nas suas fotografias no Museu do Louvre, onde são os visitantes que criam novos micro enredos nas suas coreografias instantâneas perante as obras de arte do grande museu.

Gonzalo Rey (Vigo, Espanha), em “Las medidas de lo invisible. Ignasi Aballí y la Cabinet (Measuring-Invisible),” interroga a pesquisa de Aballí em torno das instalações que medem o invisível, o ar, com os seus instrumentos de medida muito específicos: questiona-se a métrica obsessiva.

A obsessão da sistematização do invisível é, decerto modo, o mote da pesquisa apresentada em “La parte caduca: sobre la obra de Vanessa Mosquera Cabanas,” por Manuel Mata (Vigo, Espanha): em qualquer local se pode encontrar um objeto perdido, reencontrá-lo, dar-lhe identidade e um novo destino, enquanto vestígios de estilos de vida, atitudes e territórios.

Helena Kanaan (Rio Grande do Sul, Brasil), no texto “Diários de classes: Matrizes culturais,” visita a obra gráfica de Ottjörg A. C., artista gravador alemão que reside em Porto Alegre, e que toma as mesas de escola, esgravatadas por pequenos graffiti, como matrizes para tiragens de xilogravuras. A adolescência permanece em suspensão, como que paralisada, na prova suspensa no tempo.

Sobre tipografia, o texto “Jan Tschichold e o seu opus magnum, A Nova Tipografia, enquanto plataforma fundadora de uma abordagem intervencionista e visual da escrita,” por Jorge dos Reis (Lisboa, Portugal) aborda o pioneirismo gráfico de Tschichold, dentro das vanguardas construtivistas onde ombreia com Werkman, Zwart, El Lissitzy e Rodchenko.

A capa deste número da *Revista Gama* apresenta uma peça de Teresa Segurado Pavão, e foi extraída do artigo de Isabel de Albuquerque (Portugal), “A memória criadora de um novo olhar na obra de Teresa Segurado Pavão.” A exposição na sala dos cofres do antigo Banco Nacional Ultramarino, que é hoje o MUDE – Museu do design, serviu de ocasião para nos ser apresentada a obra desta criadora de contemporânea, que nos faz hesitar em classificar o seu trabalho entre a tapeçaria, a cerâmica, a joalheria, ou a escultura, mas sempre com uma grande coerência que atravessa os materiais em busca das suas ligações mais imprevistas mas sempre plenas de sentidos.

O artigo “A materialidade orgânica na composição musiva de Freda Jardim” por Marcela Gonçalves & Ciliani Jerônimo (Espírito Santo, Brasil), recupera a obra em mosaico cerâmico, em espaços urbanos, de Freda Jardim, sobretudo a obra presente na cidade de Vitória.

Diana Simões (Lisboa, Portugal), em “Pedro Cabrita Reis e a inversão do familiar,” aplica os conceitos deleuzianos de “território” e “desterritorializar” a algumas obras do início dos anos 90 deste autor português.

No território expandido da arte urbana, o artigo “Casa-graffiti: o cotidiano e o *Kitsch* na instalação de Alex Vallauri,” de Katler Wandekoken (Espírito Santo, Brasil) aborda algumas produções graffiti dos anos 70 e 80, de Vallauri, ao mesmo tempo que interroga a estética do *kitsch*, e do *camp*.

A bordejar alguma estética *camp* na exploração artística da iconografia do erotismo de rua com algum concretismo poético, o artigo de Cinara Barbosa de Sousa (Brasília, Brasil), em “Bia Medeiros e o tracejo do rasgo,” situa o posicionamento feminista que a obra de Bia Medeiros reivindica, de modo exposto e *hard*.

Ainda dentro dos discursos de sexualidade, o texto “Sinval Garcia: por dentro da Câmara da Transmutação Secreta,” de Cinthya Nascimento & Orlando Maneschy (Brasil), debruça-se sobre os auto-retratos fotográficos de Sinval Garcia, falecido em 2011. As obras tornam-se híbridas ao explorarem a degradação das matérias fotográficas, os ruídos, como elementos semânticos sobre a identidade.

Continuando a exploração expressiva em fotografia, Paulo Emílio Pinto (Brasil e Porto, Portugal), no artigo “A memória da cor na fotografia em preto e branco: a poesia retratada em Felipe Lorientes,” revisita um dos últimos coloristas de fotografias a preto e branco, o sr. Lorientes, que apresenta o seu testemunho e materiais.

O artigo “Geraldo de Barros: quando o índice fotográfico é reversível ao imaginário,” de Cláudia Elias (Brasil), apresenta a última série de fotografias de Geraldo de Barros (1923-1998), utilizando fotos recuperadas, encontradas, e alterando-as manualmente.

Lucia Fonseca (São Paulo, Brasil), em “A práxis de Ermelindo Nardin,” pesquisa a obra deste autor e professor de artes, especialmente o conjunto de 30 pinturas expostas em 1994 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e enquadrando-as nas viagens do artista entre Piracicaba e São Paulo, e também em três leituras sobrepostas, sobre as paisagens.

O texto “Obra/Vida: os Signos Justapostos na Pintura de Ubiratã Braga” de Luiz Achutti (Rio Grande do Sul, Brasil), visita o atelier do artista Ubiratã Braga, artista reservado, que interioriza e matura o seu trabalho durante longos entre cada exposição.

Na secção de artigos originais por convite são apresentados dois artigos. Em “O impulso amoroso: um olhar sobre os retratos de Mariana Riera,” de Marilice

Corona (Rio Grande do Sul, Brasil), apresenta uma finalista do Instituto de Artes de Porto Alegre com os seus retratos agigantados e lateralizados: actualizar-se a pesquisa fisionómica e a exploração dos suportes picturais.

A terminar este número, Joaquín Escuder (Saragoça, Espanha), com o texto "La paradoja hipnótica: las escenografías (im)posibles de Enrique Larroy" identifica nas obras deste autor um regresso a um ilusionismo abstracto, algo remanescente da *shaped canvas*, desta vez recorrendo aos novos materiais, como o metacrilato.

Assim encerra este número da *Revista Gama* nº 6, onde se estabeleceu uma ligação entre afinidades criativas e expressivas que fazem cruzar fotografia, pintura, desenho, escultura, mosaico, tipografia, instalação, cinema e outras formas híbridas de expressão. Como denominador comum um olhar de autores sobre outros autores, uma visita a gavetas, ateliers, coleções, catálogos, vestígios.

É que, como Warburg o tentou no seu Instituto Warburg, e depois também Gombrich (1986), promovem-se nestas páginas da *revista Gama*, à nossa escala, olhares sobre arquivos, sobre acervos, sobre coleções, conjuntos muitas vezes fechados e em perigo de esquecimento, ou de incompreensão: uma entrada discreta que se abre para o interior de um câmara escura, que é sempre um espaço cheio de imagens por revelar.

Referências

Didi-Huberman, Georges (2002) *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN : 2707317721

Gombrich, Ernst (1986) *Warburg, an*

intellectual biography. Chicago: The University of Chicago Press (2ª edição). ISBN: 9780714824277

Panofsky, Erwin (1989) *O significado das Artes Visuais*. Lisboa: Presença. ISBN 972-23-0988-9

Artigos originais
Original articles

Teatro Estúdio: performance, paisagem e ficção

*Studio Theatre: performance,
landscape and fiction*

MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS*

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

*Artista visual, arquiteto, professor escultura na UFES. Graduação em Artes Plásticas (IFCE) em Arquitetura e Urbanismo (FINAC). Mestre em Artes (USP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Departamento Artes Visuais (DAV). Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras. CEP 29075-910, Vitória, ES, Brasil. E-mail: marcosmartins.urbe@yahoo.com.br

Resumo: A exposição "Teatro Estúdio" reinaugurou no público da cidade de Vitória, ES, as antigas memórias do teatro experimental que existiu entre 1977 e 1991. Na instalação, o artista Herbert Baioco propôs ao público um jogo participativo de compartilhamento de experiências e memórias com ações performativas que atuaram no limiar entre a arte e a vida, o real e o imaginado. Como invenções de paisagens.

Palavras chave: Paisagem / Teatro do real / Performance / Memória / Participação.

Abstract: *The exhibition "Studio Theatre" reopened, to the public of the city of Vitória (ES), the old memories of experimental theater that occurred between 1977 and 1991. The artist Herbert Baioco, with an installation, proposed to the public a participative play, sharing experiences and memories with performing actions that worked on the threshold between art and life, the real and the imagined. Like landscape inventions.*

Keywords: *Landscape / Reality Theatre / Performance art / Memory / Participation.*

Habitar Memórias

O reconstruir memórias a partir de referências já existentes é um processo que se assemelha as construções de paisagens, atualizando o que antes existiu

à partir dos seus resquícios e vestígios. Entre os anos de 1977 a 1991, o Teatro Estúdio ocupou o décimo andar de um Edifício no centro de Vitória, Estado do Espírito Santo (Figura 1), após décadas em abandono, artistas interessados numa prática mais expansiva da arte passaram a estabelecer suas poéticas por entre as ruínas do antigo Teatro, transformando-o em lugar simbólico pelas performances e intervenções urbanas.

A Galeria Homero Massena, situado no térreo do imóvel abandonado recebeu em janeiro de 2015 a exposição homônima “Teatro Estúdio, do artista Herbert Baioco sob curadoria do também artista Marcos Martins. Na proposição, uma ação *site specific* propôs reinaugurar as lembranças do antigo Teatro, como um ajuntamento de fragmentos de pessoas e memórias. Ao evocar o nome do Teatro desativado há décadas, uma imersão a partir dos relatos de quem vivenciou e viu, aos poucos, o desfalecer do antigo Teatro, resultou em relatos permeados de pertencimento ao lugar como memórias desabrigadas, entre corpo e arquitetura, ruínas e presenças (Figura 2 e Figura 3).

No mês que antecedeu a abertura da exposição, a curiosidade do público foi ativada com ações que alimentaram o imaginário da cidade. Primeiramente com as “Pílulas” - ações de descrições de paisagens em áudio, oferecidas em “doses homeopáticas” através das redes sociais, onde atores, produtores, imprensa e pessoas que trabalharam diretamente no cotidiano do antigo Teatro foram entrevistados e divulgados seus depoimentos nas redes sociais, as “pílulas” acionavam o interesse de outras pessoas, ao mesmo tempo em que criava o interesse de outros em complementar as histórias relatadas, gerando assim, uma sobreposição de experiências entre da ficção e na realidade.

Já a ação urbana consistiu no ato “reinauguração” do Teatro Estúdio, o artista espalhou cartazes pela cidade fixando-os em muros, tapumes de obras, postes e pontos de ônibus anunciando a extinção da Galeria Homero Massena e a reabertura do antigo Teatro no mesmo espaço, confundindo o público sobre o que era realidade e ficção naquela notícia (Figura 4 e Figura 5).

A ação com os cartazes apontou para uma crítica do artista ao delatar a falta de políticas públicas efetivas para a cultura no estado, a exposição ao ser nominada de “Teatro Estúdio” acendeu na população o pertencimento do antigo teatro da cidade, colocando em xeque o trabalho da administração pública com a chamada a responsabilidade perante a manutenção das estruturas culturais do estado.

1. O Teatro “reaberto”

Na instalação um jogo de trocas foi construído de forma a proporcionar no público um estado de performatividade por meio da construção de uma



Figura 1 · Edifício das Fundações onde funcionou no décimo andar o antigo Teatro Estúdio. Vitória, Brasil. Fonte: própria.

Figura 2 · Imagem do letreiro do antigo Teatro Estúdio em ruínas. Vitória, Brasil. Fonte: própria.

Figura 3 · Cadeiras do designer brasileiro Sérgio Rodrigues, entalhadas no antigo Teatro Estúdio. Vitória, Brasil. Fonte: própria.



Figura 4 · Imagem da intervenção com cartazes em postes. Vitória, Brasil. Fonte: própria.

Figura 5 · Detalhe do cartaz com os dizeres “na antiga galeria Homero Massena.” Vitória, Brasil. Fonte: própria.

paisagem sonoro-somática ao espaço expositivo. Ao adentrar a exposição, o espectador acionava aleatoriamente uma das trilhas sonoras que representavam um dez andares. Em cada um dos andares, imagens e sons colhidos dos vazios eram oferecidas ao público como *soundscape*s (Figura 6).

Para reconstruir a caixa cênica da instalação foi utilizado o próprio piso de madeira do antigo palco que fora arrancado do décimo andar e remontado ao centro do espaço expositivo, assumindo as configurações da Galeria ao tangenciar as paredes laterais, tendo em um dos cantos rampas que quebravam a linearidade do palco ao funcionar como lugar de passagem. O oco do tablado, por sua vez, escamoteava a parafernália eletrônica donde saíam os fios que tomavam a galeria, passando o palco a funcionar como caixa acústica que maestrava as sonoridades do espaço e das performances, sendo o elemento escultórico que rompia com a realidade e a ficção na cena instalativa.

Ao fundo, via-se uma mesa que acolhia o rotor do duto de ventilação, retirado dos escombros do prédio. As lâminas do rotor giravam na medida que o público acionava o pedal de máquina de costura (Figura 7 e Figura 8). Sobre as lâminas velozes imagens colhidas dos escombros eram projetadas e mastigadas como um fragmento do passado, no presente, enquanto as paredes, pintadas de azul à meia-altura, traziam as lembranças das paredes do antigo teatro.

O letreiro do antigo Teatro fora posto desordenadamente no chão com um alto-falante de contato (Figura 9). Outros alto-falantes foram dispostos pelo teto, paredes, dutos de ar condicionados e portas de vidro, cada qual capturando um fragmento sonoro do espaço sendo acionados como um *work in progress*, em cada participação que possibilitava a (re)visita a cada um dos andares acima por meio do som.

2. EX-HOMERO

Na abertura da exposição a programação da “Ex-homero” foi lançada como uma ação contínua e de livre de ocupação do palco. Um grupo de atores que participou do antigo Teatro realizou uma leitura dramática da última peça encenada naquele edifício, em 1991. A peça, “Terror e Miséria no Terceiro Reich,” de Bertolt Brech. Executada pelos atores Agostino Lazzaro, Anderson Lima, Luiz Tadeu Teixeira e pelas atrizes Maria Alice Castro e Maura Moschem (Figura 10).

Durante os dois meses seguintes, outros artistas da cidade passaram pelo palco compondo a “Ex-Homero,” e a vida do “Teatro Estúdio” ao manterem vivo e oxigenado a instalação com suas ações de performance, música, dança e teatro. A “Ex-Homero” partiu da provocação da curadoria com o artista em propor uma ocupação do espaço expositivo pela população. Os eventos que se sucederam, nos dois meses seguintes, geraram outras dobras e discussões



Figura 6 · Funcionários da Galeria recebendo as orientações do trabalho. Vitória, Brasil. Foto: Camila Silva (2014).

Figura 7 · Público participando do jogo performático. Vitória, Brasil. Foto: Camila Silva (2014).

Figura 8 · Mesa com rotor e imagens ao fundo e espectador observando. Vitória, Brasil. Foto: Camila Silva (2014).

que reverberaram num processo onde sons e poeiras emolduraram de fôlego a vida escomunal das sutilezas nas paisagens desfeitas pelo tempo e pelas mãos humanas (Figura 11 e Figura 12).

3. Contextualizações fundantes

A busca pela construção de um processo dialógico onde a morfologia espacial e a estruturação das funções sejam postas como uma ambiência participativa, faz-se em um ambiente de fricção para gerar ali a crítica as formas de empoderamento. Nesse sentido, Erving Goffmann descreve que:

O corpo passa a dar sentido ao contexto existente, quebrando a ordem social estabelecida pela arquitetura em desequilíbrio e, que se compreende, como sendo a sequência de qualquer conjunto de normas morais que regulam a forma como o corpo age no espaço (Goffmann, 2010: 28).

O “Teatro Estúdio”, teve como mote a participação e a crítica ao conchamar questões que permeavam o interesse pela emancipação do espectador. Jacques Rancière em “O espectador emancipado” nos fala do paradoxo entre a prática artística e as questões políticas, partindo da ideia da transformação do mundo e dos sujeitos. Nesse sentido, o “Teatro Estúdio” operou no limiar, ao dar audiência ao público e aos demais artistas da cidade. O ponto-chave foi assumir novas formas de representação, revelando-nos que as políticas da arte devem buscar as questões a partir do seu lugar de audiência. Nesse sentido, Rancière nos alerta que “não há mundo real que seja exterior a arte” (Rancière, 2012). E isso deve-se ao fato de que não há real em si mesmo, mas sim, configurações daquilo que é dado como real no mundo, sendo o real na arte uma ficção, ou seja, uma construção ficcional onde operam o visível, o dizível e o factível. Ao mesmo tempo e no mesmo espaço.

Assim, arte e política não são passagens da ficção para a realidade do mundo, mas sim, uma relação de duas maneiras distintas de produzir ficções para a construção de uma paisagem nova do invisível, do dizível e do factível. De onde a instalação “Teatro Estúdio” buscou descrições e construções de paisagens para atuar no ficcional com um conjunto de representações da realidade como expressões simbólicas de uma ordem social, ocultado por aqueles que ditaram a história até então.

A ideia de paisagem adotada está na experiência do corpo e não no seu vislumbre do olhar. O geógrafo Werther Holzer nos explicita que a paisagem está vinculada aos modos de vida das pessoas, adentrando nos seus traços culturais e sociais. Logo, a paisagem não é entendida como a apreensão de uma cena do cotidiano, mas sim, a

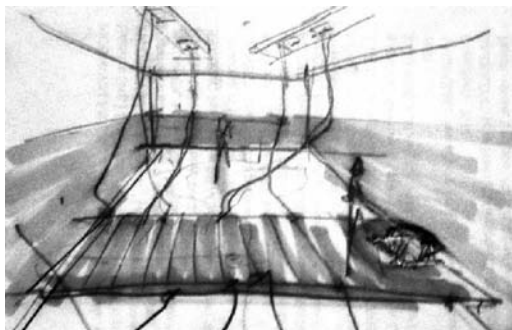


Figura 9 · Imagem do letreiro do antigo Teatro Estúdio em instalação sonora no piso do espaço expositivo. Vitória, Brasil. Foto: Camila Silva (2014).

Figura 10 · Grupo de teatro em leitura dramática e performativa durante a abertura da exposição. Vitória, Brasil. Fonte: própria.

Figura 11 · Imagem do palco do antigo teatro estúdio. Vitória, Brasil. Fonte: própria.

Figura 12 · Croquis para transposição da caixa cênica para o interior da Galeria de arte Homero Massena. Vitória, Brasil. Fonte: própria.

vivência e percepção capazes de instigar as presenças sensíveis (Holzer, 2001).

Ao adentrarmos a teatralidade liminar como ações realizadas por cidadãos, com a presença ou não de artistas, produziu-se situações que não podiam ser classificadas como arte, nem como movimentos sociais. Tomando a forma clássica da performance descrita por Roselee Golberg, o corpo do artista desdobrou-se em ações que envolviam a participação e as trocas como mediações performáticas (Golberg:2006). Já os espaços criados foram postos aqui, como aqueles descritos por Ileana Dieguez como de intermeios, por terem se situado entre a arte e a vida, realidade e ficção, cenário e paisagem. Dessa forma, a teatralidade e a performatividade manifestam-se como espaços liminares de forma que “liminaridades e hibridizações se cruzam e se interrogam nos campos da arte, da estética e da política.” (Dieguez,2010: 145). A exposição, portanto, explorou a dimensão plural da performance na arte contemporânea a partir ponto de vista do abandono da ideia de pureza de uma categoria de arte.

Conclusão

A instalação tomou a ideia da teatralidade num sentido de expansão da percepção e dos sentidos, bem como da indissociabilidade entre arte e vida numa fusão que privilegiou a experiência do corpo. Com o acionamento da paisagem sonora pelo público o corpo foi posto a transmutar sua condição de espectador a partícipe, passando a compartilhar do mesmo tempo e espaço da obra.

Fosse no espaço expositivo ou na expansão dessas memórias inauguradas e buriladas pelo artista Herbert Baioco, a exposição “Teatro Estúdio” propunha um partilhamento sensível de cenários dicotômicos para a habitação do construído e do desfeito, do inventado e do expandido. Numa atualização de paisagem que se dava por cada visitante ao acionar, poeticamente, a encenação dos andares do prédio.

A exposição, portanto, não propunha em nenhum momento uma narrativa linear da história do edifício, do contrário, fomentava no público a capacidade de construir, a partir de suas próprias memórias e percepções, uma história íntima e particular com o lugar ao ser acessado aos pedaços, em fragmentos. Sendo assim, a instalação dependia da ação do público como agente que transformava e fazia nascer na Galeria Homero Massena novas memórias e experiências através das ficções criadas.

Referências

- Goffmann, Erving. (2010) *Comportamento em lugares públicos*. Editoras vozes: Petrópolis: ISBN: 9788532639615
- Holzer, Werther (2001) *Paisagem. Imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico*. In: *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj: ISBN: 9788575110119
- Rancière, Jacques (2012) *O espectador Emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes: ISBN:8578275594

Dentro e fora de cena: figurinos de António Lagarto

*Inside and out scene: costume design
by António Lagarto*

MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA*

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

*Artista Plástica e Figurinista. Graduação em Artes Plásticas, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University, EUA; Doutorada em Artes, Faculdade Belas Artes, Pontevedra, Universidade de Vigo, Espanha.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto (IPP), Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (iZADS). Rua da Alegria 503, 4000-045 Porto, Portugal. E-mail: manuela.bronze@gmail.com

Resumo: Abordamos neste artigo o trabalho de António Lagarto, enquanto figurinista em “De Matrix a Bela Adormecida”, uma exposição no MUDE – Museu do Design e da Moda em Lisboa. Interessamos especular sobre o modo como lemos as narrativas visuais e poéticas de António Lagarto, articulando a recepção do seu processo criativo entre bastidores e palcos.

Palavras chave: Figurinos / Metafigurinos / Teatralidade / Espaço / Figura.

Abstract: We analyze the work of Antonio Lagarto, a costume designer, whose exhibition at MUDE-Museu do Design e da Moda is entitled “From Matrix to Sleeping Beauty. We are interested in speculating on how we read António Lagarto’s visual and poetic narratives articulating the reception of his creative process behind the scenes and on stages.

Keywords: Costume / Metacostume / Theatricality / Space / Figure.

Introdução

“De Matrix a Bela Adormecida” é uma exposição que nos mostra cerca de 300 peças, entre figurinos e acessórios de guarda-roupa, relativas a personagens de várias peças de teatro, bailado e ópera. Este conjunto é parte de alguns

dos trabalhos que António Lagarto partilhou com encenadores, actores, colaboradores e artífices ao longo de cerca de trinta anos. Os figurinos provêm de dramaturgias e espaços distintos, e também de famílias distintas, para aqui se encontrarem numa outra encenação/instalação que só ele poderia conceber.

António Lagarto é cenógrafo, figurinista e artista plástico. O seu trabalho tem abrangido, também, as áreas da fotografia, filme, design, ilustração, design de exposições e arquitectura de interior. Mestre em Environmental Media (Royal College of Art - Londres) e diplomado em Escultura (St. Martin's School of Art). É, actualmente, Presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema, onde lecciona Design de Cena.

Embora entendamos o figurino como algo que nasce para viver e morrer no palco, é no contexto de uma exposição que nosso olhar se pode demorar perante cada indumentária, na tentativa de explorar o carácter de uma linguagem pessoal onde a teatralidade, o efémero e o jogo dos elementos plásticos construíram as suas narrativas visuais projectando os seus sinais em cada encenação.

O público pode agora aceder ao que anteriormente foi apenas privilégio e preocupação do figurinista - as formas que partilharam o corpo dos actores, enquanto pele de personagens - agora estruturadas por manequins inertes.

Dentro de cena percebemos um e todos os figurinos porque o nosso olhar, cativado pela relação entre personagens, é conduzido pelo sentido da encenação, pelas dinâmicas de iluminação do espaço e pela escala de cada figura - actor ou objecto - relativamente ao espaço que habitam. Todos eles são formas com um modo de ser real, com as suas propriedades e causas primeiras dispostas em camadas no desiderato de instalar alusões à sua consistência ontológica.

Fora de cena procuramos justapor as cores, as texturas, os pespontos, as nervuras, o corte ou as abotoaduras ao equívoco da memória, da ilusão e da verosimilhança dos detalhes, da iluminação, da atmosfera e do movimento da palavra, enquanto tudo aconteceu. Agora, fora de cena e fora da sua natureza inicial, estas formas parecem aproximarnos mais da magia dos bastidores enquanto desvendam manufacturas preciosas. Resgatados aos guarda-roupas, estes figurinos, vindos de vários espectáculos, continuam a impor uma ideia de Teatro, nos elementos que permanecem após a construção de uma verdade espacial para cada lugar e tempo. E, para António Lagarto os seus figurinos antes desta nova encenação "alinhados pelo corredor" são como "fantasmas que (...) acabam por conjugar mais do que a presença. Há um texto que foi dito e há um corpo que ocupou aquele figurino e uma voz..." (Marinho, 2015)

Quem percorre a exposição está perante formas vestidas que se apresentam como metafigurinos. Uma outra categoria que lhes outorga o estatuto de objec-



Figura 1 · António Lagarto, Romeu e Julieta, 2001,
Figurino CNB. Fonte: AL.

to artístico. Entenda-se por metafigurino o objecto artístico cuja fisicalidade é eminentemente têxtil e que, assumindo uma projecção volumétrica, mantém as características de vestuário real, evocando a forma do corpo, enquanto se afirma como presença e linguagem estética, no espaço e no tempo.

Todo o processo de concretização do guarda-roupa, em qualquer género teatral, é complexo e intrigante. Se os materiais se misturam (Figura 1) na diversidade e na ousadia de tecidos e cores em combinações improváveis, texturas justapostas ou cortes assertoados, não existem, contudo, normas que determinem a sequência de um desenho, o pormenor dos acabamentos ou os sinais da comunicação. Um trabalho conjunto é requerido tendo em conta a criação e a comunicação das ideias que inspiram uns e outros. O designer será livre de criar e na sua função, que não é meramente ilustrativa do texto, da música ou do movimento, acrescenta mais uma camada de qualidades ao todo e através do vestuário. Estas qualidades, que reflectem o estilo e tornam tangível o pensamento do designer, procuram comunicar com assertividade a atmosfera de uma produção. Em todos estes figurinos podemos reconhecer a unidade que revela uma assinatura, mas reconhecemos, também, a diversidade na dramaturgia subjacente à pulsão criativa para cada uma das produções dos diferentes espetáculos.

A obra fez-se com materiais nobres (veludos, damascos, brocados, tafetás, musselinas, sedas ou tules) onde, por vezes, as formas depuradas realçaram o poder da sua origem. Noutros casos, o tratamento das superfícies revela cortes sobrecozidos, nervuras, pespontos; plissados, esfiapados ou rematados; aplicações de galões, de penas, de pedrarias e fitilhos; rendas e passamanarias. No espaço de uma cenografia, as poderosas longas capas passaram compassadamente para, de súbito, num volteio que surpreende a contracena retrocederem e se afastarem, deixando com o personagem o rasto que só a memória guardará.

Em *Giselle*, no *Lago dos Cisnes*, ou na *Bela Adormecida*, os tutus são definitivamente delicados e etéreos, ainda que rígidos ou fluidos. Tule e organzas ora se sobrepoem densos em uma só cor, ora revelam matizes que a sobreposição de camadas multicolores foi acrescentando. A cigana de *Romeu e Julieta* é uma labareda que continua viva no manequim. Outros figurinos, sempre consentâneos com os seus personagens, mostram cores não saturadas, por vezes ambíguas ou reticentes.

Mais dramáticos ainda, os trajes escuros ou mesmo negros, estão tratados por forma a contrariar a leitura de anulação que o negro propõe no espaço do teatro. Na realidade, os figurinos negros de António Lagarto, quer na *Salvação de Veneza* quer em *Romeu e Julieta* podem ler-se tão bem quanto os brancos ou os vermelhos. Devido ao jogo de texturas brilhante/mate e ao tratamento das suas superfícies, o negro nunca é, aqui, ausência de cor. Por entre as telas de cores

mais severas, a intermitência de vidrilhos e fitas, pontua e alinha cores para a “encenação de um aparecimento” (Barthes, 1997) surpreendente em cada uma destas indumentárias. Sem dúvida, são estes os figurinos que instauram aqueles momentos mais intensos onde “a teatralidade é uma espessura de signos e de sensações (...) aquela espécie de percepção ecuménica dos artificios sensuais, que submerge o texto sob a plenitude de uma linguagem exterior” (Barthes, 2007), tanto no palco do teatro como no praticável da exposição.

Mais operáticos do que barrocos, os figurinos de António Lagarto são grandiosos e emprestam tanto aos protagonistas como aos figurantes a dimensão de poder de cada personagem. Nada se acrescentará à qualidade do figurino ou do designer se compararmos vestuário ou cenografia com Escultura, Pintura ou Instalação como se, assim “elogiando”, pretendêssemos resolver uma crise de identidade do objecto em presença. Falamos de Teatro, no sentido convencional, então o valor da proposta que se pretende funcional e estética ao revelar Espaço, Personagem e Tempo sentir-se-á singular e criativo na materialidade performativa requisitada pela dramaturgia. E, certamente, o cruzamento do nosso olhar com a poética das narrativas visuais do designer reconhecerá as evocações propostas pela encenação, mas será na consistência da obra produzida e na possibilidade permanente de uma experiência de teatralidade que valorizamos os elementos estruturantes para que o teatro aconteça e semanticamente nos apresente todo um campo de possibilidades.

Por outro lado, no lugar da exposição que já não é o do teatro, o espectador poderá não ter, sequer, uma memória do teatro. Durante um tempo que é o seu, vai deparar-se com a Instalação de um conjunto de objectos – os meta-figurinos – expostos como se esculturas, e que ele perscrutará, abrigado por uma penumbra intimista.

António Lagarto precisou de tempo para coligir os seus próprios trabalhos, reflectindo sobre como eleger e como mostrar. A exposição não recria o acontecimento teatro, nem recupera maquetas, nem pressupõe um exercício de nostalgia. A sua instalação pressupõe um envolvimento outro, redefinindo o lugar do espectador. Ao deambular por entre essas formas escultóricas, ele poderá reconhecer que a teatralidade pré-existe manifestando-se no objecto que é teatral e assim, com o objecto, o espectador transforma-se-á na condição da sua emergência, como sugere J. Féral, ao situar-se no sentido kantiano do termo. Ou que a teatralidade é “um *processo* que tem a ver com o *gaze* que reclama e cria um lugar virtual e distinto, pertencente a outro, mas a partir do qual a ficção pode emergir. (...) Como se o espaço fosse criado por um acto consciente do performer; sendo este entendido aqui no sentido lato da palavra, ou seja, o

actor, o encenador, o designer, o iluminador ou o arquitecto" (Féral, 2002), em suma, processos relacionais que a dinâmica do olhar produz, capazes da construção que opera de forma cognitiva criação e recepção.

Conclusão

Ao relatar a experiência pessoal em "De Matrix a Bela Adormecida", desde logo se considera o título como revelador da personalidade e das referências de António Lagarto. Situando na pós-modernidade a articulação de antinomias e simulacros, ele convoca o jogo entre protagonistas e antagonistas e actualiza, numa perspectiva não diacrónica, o exercício da perversão entre as figuras e a teatralidade como forma de deslocamento (ilusão) da erosão do real.

A primeira figura que vemos é um metafigurino negro, esguio e suspenso que nos "dá as costas" mostrando algo que evoca formas aladas. À direita, um par de sapatos cor de sangue denuncia uma ausência. Outras figuras, ainda que estáticas, parecem indicar o sentido do percurso. Estamos na penumbra e seguimos as figuras que, um pouco mais iluminadas, encontram outras que aparecem de frente e são coloridas, parecendo dialogar entre si. O silêncio acompanha-nos. Todas as figuras têm o seu lugar marcado sobre os praticáveis negros. De súbito percebemos o esboço de uma coreografia para o 2º acto de *Giselle*, dispostas em círculo, Willis e Giselle como que dançam em torno da luz fria do lago/néon. Escutamos a música. Muito mais perto do que qualquer palco permitiria esta proximidade inquietante revela-nos o figurino de cada metafigurino. Podemos avaliar a natureza da sua pele, a definição do seu perfil, a surpresa do detalhe nas costas de cada indumentária, a mestria dos artífices que a modelaram e costuram.

Continuamos a seguir o cortejo das figuras com quem nos podemos misturar e envolver. Tocar. Sentir. Voltar atrás para conferir emoções e finalmente ouvir, na sala do vídeo, a voz e a memória das palavras.

Referências

- Barthes, Roland (1997) *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70.
- Barthes, Roland (2007) *Crítica e Verdade*, São Paulo, Perspectiva.
- Féral, Josette e Ronald: Bermingham, Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, in *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality pp.94108 Published by: University of Wisconsin Press, 2002
- Marinho, Bárbara (2015) [Consult. 2015-01-10] www.ionline.pt/artigos/mas/antnio-lagarto-est-aqui-todos-os-fantasmas-texto-voz-corpo-o/pag/-1

Hélio Oiticica: Bloco – Experiências in Cosmococa, programa in progress. CCI – Trashiscapes. 13 de março de 1973

*Hélio Oiticica: Block – Experiments
in Cosmococa, program in progress.
CCI – Trashiscapes. March 13, 1973*

ANDRÉ NASCIMENTO ARÇARI*

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

*Artista-pesquisador. Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA-UFES), Pesquisador no Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes (LabArtes). Avenida Fernando Ferrari, Goiabeiras, CEP 29075910 – Vitória/Espírito Santo, Brasil.

Resumo: O presente texto visa analisar e discutir na dimensão criadora e polêmica da obra do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) a relação entre artista/propositor, obra e espectador, levando em consideração os alargamentos sofridos na arte brasileira desde o final dos anos 1950, o que reverbera nas décadas seguintes.

Palavras chave: Hélio Oiticica / Cosmococas / CCI – Trashiscapes / Experimentalismo / Arte Brasileira.

Abstract: *The present text intends to analyze and discuss into the polemic creation of the Hélio Oiticica (1937-1980) Brazilian artist's work, the relation between artist/proposer, work and spectator, considering the enlargements suffering in the Brazilian art since the late of 1950's, which take beyond the next decades.*

Keywords: *Hélio Oiticica / Cosmococas / CCI – Trashiscapes / Experimentalism / Brazilian Art.*

Introdução

Se o final dos anos 1950 já demarcava um alargamento na concepção da arte com trabalhos experimentais de artistas diversos, tanto nacionais quanto internacionais, o legado deixado pelos anos 60/70 expandiram ainda mais as percepções sobre os conceitos artísticos, como se pode notar, por exemplo, nos textos presentes no compilado *Escritos de Artista: anos 60/70*, onde as concepções categóricas que eram dadas a priori pelas instituições afim de cercear as produções em redomas, enclausurando-as, cai por terra e vão se destituindo. A presença das falas em primeira pessoa como *O legado de Jackson Pollock* [1958] escrita por Allan Kaprow; *Arte-come-arte* [1962] de Ad Reinhardt; *Objetos Específicos* [1965] de Donald Judd; o manifesto *Esquema geral da Nova Objetividade* [1967] de Hélio Oiticica; *A arte depois da filosofia* [1969] de Joseph Kosuth; *A revolução somos nós* [1972] de Joseph Beuys; dentre outros, devem ser ressaltados como um ingresso dos artistas no terreno da crítica, destituindo conceitos dados *a priori* e criando novos, gerando assim embates com os agentes do sistema da arte.

A arte moderna, no campo dos escritos de artistas, acaba sendo marcada pela tomada da palavra, fato que indicava uma proposta não dissociativa dos próprios trabalhos práticos. Nesse momento, dois dos formatos mais praticados devem ser destacados – o primeiro, através dos manifestos; o segundo, pelos textos teóricos – que advindos dos próprios criadores das obras, possibilitavam um entendimento primário e cada vez mais amplo das produções vigentes.

Em conformidade com essa situação, a arte sofre portanto um deslocamento em sua definição, intenção e direção, propondo relações e confrontos outros gerados a partir e através das obras. A crítica de arte, por sua vez, também é atingida por esses trânsitos, presenciando uma dificuldade em realizar reflexões após o rompimento dos paradigmas relacionados as linguagens do modernismo.

Dentre outras questões, a arte deveria superar a mera contemplação e se valer, agora, de meios e múltiplos materiais que anteriormente não eram considerados como pertencentes ao seu campo. As especificidades/site do local/obra, suas configurações, contextos, bem como as experiências dos espectadores em relação as dimensões espaciais que formam os trabalhos, também são indagados. Por isto mesmo, é que, os movimentos artísticos modernistas alargaram as percepções acerca das condições da arte e, expandiram seus entendimentos.

Uma entre as condições que problematizaram o universo artístico e avançou de maneira intensa na contemporaneidade é a dissipação das categorias que permitiam o seguro reconhecimento de uma obra de arte e também seu julgamento. Num campo onde defrontou-se o afrouxamento das categorias, com a

disponibilidade de um crescente expandir-se de envolvimento dialético entre as formas modernistas e formas da cultura de massa, arte e vida, questões crítico-reflexivas abarcam dúvidas sobre como portar-se com relação ao trabalho em arte, consideradas as expectativas que este implica e as “contradições” que expõe. No campo da arte no Brasil, esse processo de transformação a partir de 1950, e principalmente considerando a morosidade do circuito que o antecedia, se faz com extrema rapidez. A década de 1960 recebe o legado e intensifica a crítica ao sistema oficial da arte. A ação de artistas engajados em direção ao espírito essencialmente contemporâneo vai engendrar uma arte que dialoga com a atualidade da arte internacional.

Hélio Oiticica funda-se como figura-chave do movimento neoconcreto e também como fonte substancial para compreensão do experimentalismo dominante na arte brasileira das décadas de 1960-70. Uma das principais razões para a existência dessa força referencial são os escritos do artista, que transitam entre ficção, poesia, crítica e teoria da arte. O arquivo de Oiticica, disponibilizado pelo Projeto Hélio Oiticica, é fonte direta em pesquisas tanto sobre sua obra quanto dos artistas que vivenciaram o período. Nota-se a vasta produção desses escritos através do site do Projeto Hélio Oiticica desenvolvido sob a coordenação de Lisette Lagnado pelo Programa HO em parceria com o Instituto Itaú Cultural.

1. Passagens: *Bólides*

Os *Bólides*, denominados pelo próprio Oiticica como *obras-objetos*, fazem parte do programa ambiental desenvolvido pelo artista desde o início da década de 1960 até o final de sua vida. Os objetos *Bólides* compõem um complexo de proposições que tomam diferentes aspectos e vai nos conduzir a construir uma possível relação com a ideia contida na essência dos *Parangolés*. A necessidade de vivenciar, tocar, sentir o trabalho e por consequência, interagir física e mentalmente é solicitada também através dos escritos do artista. Nota-se isto mais claramente nas cartas trocadas entre Oiticica e Lygia Clark durante os anos de 1964 até 1974. Assim como a interação do espectador, por vezes analisada como *co-autor*, a pesquisa objetual dos *Bólides* problematiza o elemento constituinte *cor* como gerador de experiência, já que a imersão ambiental nos *Bólides* exige que o participante mergulhe as mãos na cor. A premissa de que não se deve tocar em obras de museus é dessacralizada, cai por terra.

2. Passagens: *Parangolés*

Os *Parangolés* não são objetos, apesar de sua materialidade. Embora assemelhem-se aos *Bólides* em termos de ideia, não problematizam a questão da

apropriação, mas uma totalidade ambiental. "O Parangolé passará a designar um programa no qual toda a produção daquele período se insere; ele passará a ser sinônimo de Programa Ambiental." (Loeb, 2011: 63) São simultâneas as experiências com as vestes. Funcionam de modos distintos para aqueles que dançam vestindo-as e para os que assistem aqueles que estão dançando. O corpo não é suporte, mas a incorpora ao mesmo tempo em que é incorporado pela experiência única e intransferível a cada um. Oiticica chamou isto de *incorporação* em uma entrevista dada a Ivan Cardoso.

Na vivência de Hélio Oiticica com o morro da Mangueira e com a dança, em 1964, é aguçada sua relação direta com a vida, fato que exhibe para o próprio artista uma transmutação. O reflexo dessa "invenção da arte como invenção da vida tem na Mangueira régua e compasso" (Favaretto, 1992: 114), e novas formulações que são culminadas nos *Bólides*. A relação Bólido e Parangolé coexistem em tempo e espaço, pois são produzidos paralelamente durante um extenso período da carreira do artista. Segundo Hélio Oiticica do "[...] interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização [...]" (Oiticica, 1986: 73), questão que nos guia para outras vias de reflexões sobre sua obra, sobretudo no passo dado pelo artista/propositor na interação com a retomada do mito, "espaço de vivências mágicas proporcionadas por estruturas terrenas" (Braga, 2007: 99).

3. O Corpo da Obra: Cosmococa CCI – Trashiscapes

O bloco de experiências *Cosmococas* tratou-se de um projeto idealizado em vida por Oiticica, mas que só veio a ser realizado no início dos anos 2000, mais de 20 anos após sua morte. Nesse trabalho, Oiticica deixou datilografado um grande projeto dividido em blocos, dos quais se relacionavam por questões cinemáticas. As propostas envolviam a ideia de *quasi-cinema* posta pelo artista, um cinema onde as imagens estáticas eram projetadas juntamente com uma trilha sonora definida no texto dos projetos, que por sua vez deveriam ser realizados em ambientes construídos para tal finalidade. Ao todo somam-se 9 blocos, a contar com o último, não concluso. Os manuscritos datilografados foram concebidos entre 13 de março de 1973 e 13 de março de 1974. Acrescido da participação de Oiticica na consagrada exposição *Information*, realizada no ano de 1969 no MoMA, e, sua vivência durante a década de 1970 na cidade de Nova York é que surge o projeto *Cosmococas*. O primeiro projeto, *CCI – Trashiscapes*, foi concebido em parceria com o cineasta Neville D'Almeida, em 13 de março de 1973, marcando o início dessa pesquisa. A parceria com Neville permanece nos 5 primeiros blocos-experiências.

Em *CCI - Trashiscapes*, (Figura 1) a cocaína é desvio, escapismo, alívio e anestesia, como nas demais *Cosmococas*, com exceção da última proposição. Nesse experimento o fruïdor é convidado a entrar no espaço com um fac-símile de uma lixa de unha que o próprio artista utilizava como um objeto possível para fazer suas carreiras de cocaína e suas *mancoquilagens* (neologismo advindo da junção de maquilagem + Manco Capac, este segundo trata-se do mítico herói civilizador dos Incas que trouxe a folha de coca para seu povo), máscaras de cocaína que Oiticica desenhava sob fotos de capas de jornais, revistas, discos e livros que continham ícones do cinema, da música e da cultura Pop. Já dentro do espaço *CC 1* com o *objeto-lixã*, os participantes se acomodam em colchões com travesseiros que encontram-se espacializados pelo ambiente e, a lixa indica, juntamente com as imagens projetadas no escuro a sons variados como o do forró, a possibilidade de não se importar com nada. Seria um lixã as unhas como um *se lixã pro mundo*, uma expressão bastante significativa pra cultura popular brasileira; como se alguém falasse: não estou ligando para nada, ou ainda, dou pouco ou nenhuma importância para o assunto. E é ainda um ato de descoberta do corpo, do mito, uma facetação da experiência corpórea própria, mas que pode ser compartilhada. A somar a isto, imagens de Neville D'Almeida ao telefone, ligando (ou não) para alguém surgem no momento final da projeção que possui, outrossim, em sua composição a série de fotos do rosto de Buñuel e seus olhos *mancoquilados* (aludindo ao famoso plano da navalha no olho em seu filme *Um Cão Andaluz*), a capa do disco de Frank Zappa: *Weasel Ripped my Flesh*, (tradução livre: Doninhas Rasgaram Minha Carne) e ainda um conjunto de imagens de seu amigo Luis Fernando Guimarães vestindo o *Parangolé P 30 Capa 23 M'Way Ke* (1965), realizado em sua estada nova yorkina. Nos slides, ainda aparecem objetos diversos: espelho redondo, notas de dólar enroladas para serem utilizadas como canudos no uso da droga, facas, navalhas, cinzeiros cheios, lixa de unha e lata para filme em película.

Múltiplas sensações são causadas pelas imagens desse bloco que são apresentadas em duas paredes, uma frente a outra, ao passo que se de um lado uma imagem aparenta estar certa *de cabeça pra cima*, no outro encontra-se *de ponta a cabeça...* e, em conformidade com isto, a trilha sonora formada por trechos e recorte oscila em ritmos. Ela se inicia com *Danado de Bom* de Luiz Gonzaga, mas transita para o baião de Dominginhos e a música *Pipoca Moderna* da Banda de Pífanos de Caruaru (sonoridade de abertura do disco *Expresso 2222* de Gilberto Gil). É uma experiência sonora que não se vale apenas do forró, uma vez de é possível ouvir também Stockhausen e a furiosa guitarra de Hendrix, além de possuir inserções de sons presentes em ambientes urbanos, ou seja,



Figura 1 - Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *Block Experiments in Cosmococa*, program in progress: CCI *Trashiscapes*, 1973. Galeria Cosmococas, Instituto Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais (Brasil). Foto de André Arçari.

Figura 2 - Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *Block Experiments in Cosmococa*, program in progress: CCI *Trashiscapes*, 1973. Galeria Cosmococas, Instituto Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais (Brasil). No Detalhe: Neville D'Almeida ao telefone. Imagem inicial do *slideshow*.

sons da vida, da rua, do espaço real. A imagem supracitada de Neville ao telefone (Figura 2) encerra esse bloco, e a ligação real e metafórica é feita ao bloco seguinte, que inicia-se com um extenso som de um telefone tocando.

Conclusão

Ressalta-se que o branco nesse trabalho não dispensa sua condição estrutural de cor que representa a quebra com os parâmetros anteriores, propiciando o encontro com o NOVO, com o “estranho” (Oiticica, 1974).

Ao abandonar o tipo de obra que funciona como material que repousa em si e onde o espectador pode repousar seu olhar, Oiticica sugere “uma mudança de perspectiva, para uma atitude centrada na repotencialização dos processos de criação e percepção, deslocando a imagem de artista e de espectador” (Favaretto, 1992: 96).

Desse modo, Oiticica instaurou um novo tecido sensível, e sua produção, desmembrada parcialmente aqui, explicita uma preocupação de um projeto sensível, onde a relação entre autor/obra e espectador é vista de forma expandida.

Referências

Braga, Paula. (2007). *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese de doutorado defendida no departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Favaretto, Celso Fernando (1992). *A invenção*

de Hélio Oiticica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Loeb, Angela Varela (2009). “Os Bóides do programa ambiental de Hélio Oiticica.” In: *Revista ARS*, Ano 9, n. 17: 55-81.

Oiticica, Hélio. (1974). *Branco no Branco*. Projeto Hélio Oiticica (PHO) doc. n° 095/74. 28/05/1974.

José Kinceler: arte, descontinuidade e encantamento em *Vinho Saber*

*José Kinceler: art, discontinuity
and enchantment in 'Vinho Saber'*

ANGELA RAFFIN POHLMANN*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista Plástica. Bacharelado em Artes Plásticas; Mestrado em Artes Visuais; Doutorado em Educação.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Artes (CA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - Mestrado (PPGAV/UFPel). Rua Alberto Rosa, 62 – CEP: 96010-770 – Pelotas, RS, Brasil. E-mail: angelopohlmann@gmail.com.

Resumo: Este artigo tem por objetivo comentar a proposta "Vinho Saber" desenvolvida por José Kinceler, e suas relações com o contexto social. "Vinho Saber" é um dispositivo de arte relacional que propõe a troca de diferentes saberes entre as pessoas que convivem.

Palavras chave: arte relacional / descontinuidade / experiência / encantamento / trocas.

Abstract: *This article aims to remark the proposal "Vinho Saber" developed by José Kinceler, and their relations in the social context. "Vinho Saber" is a device of relational art that proposes the exchange of knowledge between different acquaintances.*

Keywords: *relational art, discontinuity / experience / enchantment / exchanges.*

Introdução

Neste artigo comentaremos a proposta "Vinho Saber" realizada por José Luiz Kinceler (Professor de Arte na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, Brasil), para quem o fazer "arte" é uma atitude ético-estético que identifica oportunidades de produção de subjetividades no

contexto social (Kinceler, 2007). Para falar deste trabalho e do processo criativo do artista, levaremos em consideração as ideias de descontinuidade e de encantamento para aproximar-nos destas produções de sentido.

"Vinho Saber" é um dispositivo de arte relacional que propõe ações a partir das trocas de garrafas de cerâmica contendo vinho produzido pelo artista por livros trazidos pelos convidados à exposição. No final da exposição, como parte integrante das ações desta proposta, os livros foram doados a bibliotecas de escolas públicas de Florianópolis e a outras pessoas interessadas. Estes livros continham um carimbo com a seguinte inscrição: "Leia e passe adiante".

Kinceler questiona as relações entre arte e vida, seguindo as práticas artísticas fundadas por Rirkrit Tiravanija, Prachya Phintong, Kamin Lerdchapraserit, Tobias Rehberger, e do coletivo Superflex. A descontinuidade acontece quando uma proposta de arte relacional complexa confronta e desestabiliza os três planos: o artista, a proposta e o público (Kinceler, 2007). "Vinho Saber" foi composto como um conjunto de estratégias criativas estruturadas de modo a ativar o encontro de pessoas que possuíam diferentes experiências de vida. Assim, a descontinuidade é parte integrante desta proposta artística ao incidir sobre nossa maneira de perceber e de nos relacionarmos com o mundo, deflagrando inevitavelmente novos modos de conceber os condicionamentos que recebemos culturalmente.

Na arte relacional, os processos criativos não dependem exclusivamente do artista, pois o artista é um "propositor" e as ações se dão pela colaboração entre todos os participantes (sejam eles artistas ou não). Para Kinceler (2008), "Vinho Saber" foi pensado como um agenciamento de índole autobiográfica, capaz de gerar empoderamento e encantamento. O encantamento, neste caso, é visto como condição para a prática artística, na qual o desejo do artista afeta a produção de subjetividades. O artista, por sua vez, fica "encantado" com o próprio percurso e com os resultados de seu processo criativo.

Nas palavras do próprio Kinceler (2008: 1797), "uma proposta quando encanta permite a seu propositor rever suas formas de entender o mundo [...]", e nos mostra modos de potencializar outras formas de ser e estar, e de reinventar o próprio cotidiano. Isto pode ser percebido quando há confronto e desestabilidade nos planos de realidade, a partir destes intervalos que passam a abrir pausas nas nossas ações diárias para estabelecermos novas práticas dialógicas. A atenção, o cuidado, a delicadeza se fazem presentes, seja em suas pequenas sutilezas, seja em seus inúmeros desdobramentos.

1. Participação e colaboração para a produção de sentido

Em outubro de 2006, foi inaugurada a exposição "Vinho Saber" de José Luiz

Kinceler no Museu Histórico de Santa Catarina, em Florianópolis. Kinceler, nesta proposta de instalação relacional, buscou oferecer ao público um espaço para a troca de conhecimentos e experiências de vida. Kinceler idealizou e produziu artesanalmente as garrafas de cerâmica cujas formas lembram as antigas ânforas dos primórdios da nossa cultura. (Figura 1 e Figura 2).

No espaço expositivo, estas garrafas com o vinho produzido pelo artista estavam dispostas em “estantes-adega”, sustentadas por garrafas de vidro. Também havia uma estrutura de arame que funcionava como um “porta-garrafas” para estas garrafas de cerâmica cheias de vinho (daí a importância e funcionalidade do furo no meio) e esta estrutura também servia para que cada um colocasse ali o livro que deixaria em troca (Figura 3 e Figura 4).

Durante o encontro, mais algumas ações e trocas aconteciam como uma aula em forma de degustação coletiva a encargo do Professor Roberto Bunning, o relançamento do livro de Jayro Smith pela Editora Bernuncia e vídeos com depoimentos de pessoas de diversas áreas sobre a importância do vinho em suas vidas. As trocas se davam entre os saberes envolvidos no preparo das mudas das parreiras, nas podas nos três dias que antecedem a primeira lua cheia de agosto, nos saberes envolvidos no cultivo do vinho, nos saberes acumulados pelas pessoas convidadas a participar da proposta, nos livros, nos diálogos estabelecidos no espaço expositivo, na escola e na biblioteca como lugares de mediação do saber.

O dispositivo que fazia emergir este acontecimento era a troca. A tática relacional para a proposta desta instalação foi o desejo de trocar uma garrafa de vinho deixando em seu lugar um livro pessoal que pudesse ser significativo a uma criança. Na contracapa do livro a ser trocado, cada convidado escrevia uma mensagem sobre a importância daquele livro para sua própria vida. Estas trocas de objetos físicos e as trocas entre experiências individuais, simbólicas e particulares, passam a ser compartilhadas com os outros.

Depois do período da exposição, os livros foram embalados e encaixotados para serem remetidos à biblioteca de uma escola da rede pública de ensino de Florianópolis (Figura 5 e Figura 6). O carimbo com a inscrição “Livro à deriva; leia e passe adiante; Vinho Saber” era o convite a que cada um continuasse a espalhar suas experiências e leituras. O registro fotográfico e audiovisual do desenvolvimento do processo serviu para a edição de um catálogo virtual disponível em um site do projeto.

2. Descontinuidade e encantamento

O artista utiliza referentes de outros campos para provocar descontinuidades na realidade, assim como “instalar processos de convívio, que permitam a



Figura 1 · Still do vídeo *Vinho Saber - vinho como arte* de José Kinceler (2008). Fonte: www.youtube.com/watch?v=XnShwsXkZyg

Figura 2 · Still do vídeo *Vinho Saber - em torno ao rabanete* de José Kinceler (2008). Fonte: www.youtube.com/watch?v=SmiRZ01WS6E

Figura 3 · Still do vídeo *Vinho Saber - nos sinos ando* de José Kinceler (2008). Fonte: www.youtube.com/watch?v=OFadD2ds3vM

Figura 4 · Still do vídeo *Vinho Saber - duetos no vale dos vinhedos* de José Kinceler (2008). Fonte: www.youtube.com/watch?v=OFadD2ds3vM

reinvenção do cotidiano e a produção de novas subjetividades” (Kinceler, 2008: 1789). Sobre este assunto, encontramos ressonância nas teorias de Marcel Mauss sobre as associações interpessoais e o papel da “dádiva”, não no sentido religioso, mas no sentido de solidariedade e de aliança nas sociedades contemporâneas. Paulo Henrique Martins comenta as contribuições sociológicas de Mauss e o papel das “trocas” nas sociedades arcaicas e suas repercussões nas sociedades modernas:

A crítica anti-utilitarista inspirada na tradição de Mauss visa denunciar o equívoco de toda tentativa de limitar as motivações humanas apenas à moral do interesse e do egoísmo e de privilegiar a economia de mercado como instância privilegiada na produção do bem-estar social (Martins, 2005: 51)

Para Kinceler (2007: 2), “o processo acelerado e contínuo de pasteurização do coletivo e homogeneização da cultura” inculca-nos ideais de vida fundados em estruturas que priorizam o consumo, levando “o imaginário do indivíduo a ser formatado pela lógica da imagem sedutora”. Daí a necessidade de nos perguntarmos como produzir novos sentidos e reinventarmos novas maneiras de ser e estar no mundo.

A produção de espaços de conversação em que acontecem as socializações de experiências transforma a obra de arte em ato político. Através destas ações, outros modos de interação e de produção de subjetividades são deflagradas. As escalas individuais e coletivas dão origem a deslocamentos e à diluição de limites precisos que demarcam fronteiras entre arte e vida (Figura 7 e Figura 8).

Conforme Kinceler (2007: 4), as propostas de Arte Relacional Complexa possibilitam a participação e a colaboração por parte do público “desestabilizando-o, deslocando-o, fazendo com que seu modo de sentir e perceber este mundo possa ser revisto [...]”. Estas relações são sempre dinâmicas e abertas. Com isso, a proposta é intensificada, pois além do que foi inicialmente idealizado pelo artista, ela incluirá o transbordamento do que pode ser estendido pelo campo de experiências de vida das pessoas que estejam dispostas a participar.

Neste trabalho artístico, o encantamento inicia com o compartilhar de experiências através de trocas, de diálogos, de situações de convívio, de viagens de barco, de churrascos feitos entre amigos, entre troca de saberes de enólogos, professores, artistas e não-artistas, produtores de vinho, e também pelas trocas de garrafas de vinho por livros, de livros por outros livros, por depoimentos veiculados em vídeo-instalação, pelos vídeos disponibilizados na rede de computadores, etc. Estas ações e proposições dialógicas, participativas e colaborativas



Figura 5 · Still do vídeo *Vinho Saber – duetos no vale dos vinhedos* de José Kinceler (2008). Fonte: www.youtube.com/watch?v=OFadD2ds3vM

Figura 6 · Still do vídeo *Vinho Saber – duetos no vale dos vinhedos* de José Kinceler (2008). Fonte: www.youtube.com/watch?v=OFadD2ds3vM

Figura 7 · Still do vídeo *Vinho Saber – encantados pelos conselhos* de José Kinceler (2008). Fonte: www.youtube.com/watch?v=Akq4HCwvEP8

Figura 8 · Still do vídeo *Vinho Saber – Helton navegando descontinuidades e tocata nauma* de Kinceler (2008). Fonte: www.youtube.com/watch?v=CcjuXORE58

de "Vinho Saber" vêm sendo realizadas há mais de dez anos.

Neste período, muitos outros encantamentos foram produzidos: um fermentador giratório na etapa da fermentação do vinho; mudas a partir dos galhos podados da parreira; "jovens e crianças admirando um porta-garrafa transformado em mini-biblioteca ambulante [...]" (Kinceler, 2008: 1794). Tudo isso significou a materialização de um processo complexo de produção de sentido. Para Kinceler (2008: 1797), quando o artista está encantado ele é o catalizador para que "outros" também se encantem:

Para ter a certeza de que estamos encantados com nosso trabalho, desta verdade que nos invade quando materializamos nosso desejo, basta o reconhecimento de novamente desejar entrar em processo de repetição do ato criativo. Não para afirmar o já conquistado, o que levaria a um processo estéril e sem produção de sentido, mas sim com o intuito de encontrar novas diferenças que auxiliem a construir um processo de sujeitidade (Kinceler, 2008: 1797).

O diálogo franco e aberto, o convívio e a alteridade aqui descritas pressupõem a presença do outro como forma de realização dos processos colaborativos e os processos de "sujeitidade" comentados por Kinceler.

Finalizando

A geração de contextos, de acontecimentos, os encontros diretos, a produção de situações de socialização, a criação de espaços de conversação e de trocas de experiências na esfera pública são modos de afirmar a arte também como ato político, ao mesmo tempo em que a obra se torna este híbrido capaz de interagir em diferentes contextos. Os processos colaborativos dão origem a desmembramentos das ações, por exemplo com os livros sendo doados para escolas, para comunidades carentes e para pessoas interessadas.

Estas ações podem ter relação com as ideias de descontinuidade e encantamento, trazendo à tona novamente as ideias de dar-receber-retribuir que vão justamente na contra-corrente da lógica mercantil moderna, ao propor vínculos e alianças simbólicas entre as pessoas. Esta proposta de Kinceler também pode ser entendida do ponto de vista de uma crítica ao utilitarismo, pois resgata o lugar da experiência, da convivência e das incertezas nas relações de solidariedade dentro das interações sociais. Estas associações interpessoais baseiam-se no risco e na liberdade dos indivíduos que escolhem novos modos de se relacionarem.

A criação artística, deste modo, está intimamente conectada com a produção de subjetividades, com a reflexão sobre as relações que estabelecemos com

os outros e também com o modo como construímos nossas interações com o mundo. Estas proposições fazem-nos diferentes, pois criam oportunidades para que cada um se empodere ao gerar descontinuidades e encantamentos para que este mundo seja mais digno de ser vivido.

Referências

Kinceler, José Luiz (2007) "Vinho Saber: Arte Relacional em sua Forma Complexa." In: *III Jornada de Pesquisa do Ceart e 17º Seminário de Iniciação Científica*, Florianópolis. [Consult. 2014-11-10] Disponível em URL: www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Kinceler.pdf

Kinceler, José Luiz (2008) "As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de "vinho saber – arte relacional em sua forma complexa". In: *Anais do 17º*

Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) – Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – Florianópolis, 19 a 23 de agosto de 2008. [Consult. 2014-11-10] Disponível em URL: www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf

Martins, Paulo Henrique (2005) "A sociologia de Marcell Mauss". In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 73, Dezembro 2005: 45-66. [Consult. 2014-11-10] URL: www.ces.fe.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/73/RCCS73-045-066-Paulo%20H.Martins.pdf

Devir identidade: mise-en-scène da identidade Xakriabá na autoetnografia de Edgar Corrêa

*Identity to be: Xakriabá mise-en-scène in the
self-ethnography of Edgar Corrêa*

HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA*

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

*Fotógrafo, Artista Visual Licenciado em Artes Visuais Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Escola de Belas Artes (EBA). Mestre em Artes Visuais, EBA, UFMG.

AFLIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Escola de Belas Artes (EBA) – Faculdade de Educação (FAE) / Prof. do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais (CEEAV). Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha. CEP.: 31.270-901. Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: henriex@gmail.com

Resumo: Este texto apresenta uma série de fotografias que o fotógrafo da etnia Xakriabá, Edgar Corrêa, desenvolve desde 2009, retratando sua irmã. O artigo discute questões levantadas pela mis-en-scène fotográfica na série de trabalhos de autoetnografia, nos quais a identidade Xakriabá é, ao mesmo tempo, performada e experienciada.

Palavras chave: fotografia / identidade / auto-etnografia.

Abstract: *This text presents a series of portraits that Edgar Corrêa, a member of the Xakriabá native Brazilian group, works on since 2009 depicting his sister. It discusses issues brought forth by photography mis-en-scène in those self-ethnography works in which Xakriabá identity is at the same time performed and experienced.*

Keywords: *photography / identity / self-ethnography.*

Introdução

A partir da série de retratos (seis imagens) de sua irmã, o fotógrafo e artista audiovisual indígena Edgar Xakriabá cria um dispositivo de imagem que performa como mediador de identidade. Como tais fotografias se articulam enquanto dispositivo imagético-identitário do povo Xakriabá, a partir dos trabalhos do fotógrafo? Em um primeiro momento, iremos discutir o contexto de produção fotográfica no qual Edgar se insere. Em seguida, iremos elaborar alguns comentários a respeito das imagens selecionadas para esta reflexão. Por último, iremos explorar algumas reflexões sobre o problema da enunciação de identidades (do fotógrafo, da fotografada e do coletivo Xakriabá) presente nessas fotografias.

1. Xakriabás e imagens: auto-etnofotografia como estratégia cosmopolítica

A etnia Xakriabá, que habita o município de São João das Missões, no norte do estado de Minas Gerais, no sudeste brasileiro, está em amplo processo de retomada territorial e identitária. Desde a década de 1980, ano em que foi demarcado seu território, os Xakriabás retomam expressões tradicionais de sua cultura como parte – e como consequência – de sua luta política por sobrevivência. Edgar Corrêa é um jovem fotógrafo Xakriabá. De 2009 a 2013, cursou a Formação Intercultural de Educadores indígenas (FIEI) na Faculdade de Educação (FAE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduando-se em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia. Célia Xakriabá, irmã de Edgar, é professora da disciplina Cultura Indígena na Escola Estadual Indígena Xukurank.

Tanto Edgar quanto Célia possuem grande experiência com trocas interculturais, as quais foram parcialmente induzidas por suas trajetórias acadêmicas. A partir de 2009, Edgar inicia uma série de retratos de Célia, que se tornam uma pesquisa fotográfica recorrente dentro de sua poética. Tais imagens trazem à tona elementos da mise-en-scène fotográfica: na foto, a identidade de Célia enquanto indígena é explicitada em seu corpo, por meio de pinturas.

Esses retratos manifestam tensões pelo fato de atualizarem o universo cosmológico Xakriabá em imagens que explicitam sua identidade. A imagem coletiva – projetada, construída e atualizada nas fotografias das pinturas corporais – é um semióforo importante na fixação de tal identidade e, por conseguinte, na luta pelos direitos desse povo à terra, enquanto indígenas.

A experiência como artista/fotógrafo de Edgar Xakriabá nos instiga a pensar o agenciamento imagético da identidade enquanto ação política-estética. O que é colocado em questão por tais fotografias não é apenas de ordem estética ou documental. Considerando o histórico da questão no Brasil (Cunha, 2012) e as lutas sistemáticas por direitos básicos, principalmente no que diz respeito

aos territórios e à cultura dos povos tradicionais (Gallois, 2006), podemos pensar que a prática auto-etnofotográfica de Edgar é instrumento político de disputa:

O número crescente de publicações, de exposições. De web-sites, etc. criados ou mantidos por indígenas revela seu interesse na apropriação de novas mídias para expressar suas particularidades culturais. De acordo com Kurin, defender sua cultura consiste em perceber "se o mundo no qual estou vivendo se ampliou, ainda tenho meu próprio lugar neste mundo". Um lugar que precisa ser conquistado, especialmente no campo dos meios de comunicação. (Gallois, 2006: 76).

Artistas indígenas, como Edgar, criam imagens nesse contexto. Imagens estas que circulam em mostras, exposições, jornais, sítios *online*, transitando entre os campos da Arte, da Comunicação e da Política. Quando esses realizadores elaboram suas imagens, trabalham elementos estético-perceptivos que podem ser compreendidos pelos não indígenas das mais diversas formas, mas, em especial, enquanto processos comunicacionais, enquanto processos políticos, enquanto processos estético expressivos. importante a compreensão da indissociabilidade e da sobreposição desses diversos processos, tanto por parte dos fruidores quanto dos realizadores.

O corpo Xakriabá, transformado em imagem por essas técnicas, performa que identidade? Existe um aliciamento do corpo na medida em que existe uma expectativa de performance dada pelo meio de criação da imagem. A fotografia consciente (do ponto de vista do fotógrafo, que monta a cena, e da modelo, que sabe que será fotografada) demanda a *mise-en-scène*. No entanto, na medida em que hesitamos diante da imagem, podemos relativizar seu papel enquanto índice de alteridade ou de semelhança. Tal hesitação produz espaço para que, organicamente, a identidade seja percebida de forma dialética pelas pessoas que a experimentam – sejam elas fotógrafos, modelos ou fruidores.

2. Retratos de Célia

A presença do olhar do outro na pose de Célia nos coloca diante de perceber seu corpo como um super-corpo, além do indivíduo. Elementos simbólicos, as lanças decorativas trazem à superfície sensível da imagem seu agenciamento enquanto ferramenta de luta, afirmação e poder. O fato de se vestir como guerreira dá a Célia uma ancoragem cosmológica precisa e presente dentro de seu povo. Que guerra imagética é travada, ao se demandar a justaposição do corpo à lança? Cabelos bem produzidos e penteados, lábios pintados de batom vermelho, fundo verde, homogêneo e cênico. Ombros nus, pintados e dispostos cuidadosamente em uma posição 3/4 para serem fotografados. Essa é uma imagem

máquina talhada pela agência de Edgar e Célia. Ele, enquanto maquinador do plano; ela, enquanto maquinadora de si (Figura 1).

Se, na imagem anterior, havia uma personalidade guerreira a ser encenada, nesta (Figura 2), existe uma proximidade afetiva algo entre o sem graça e o íntimo. A pose é trespassada por elementos como o boné masculino, sujo e gasto, à direita, o equipamento de som, atrás, o carpete vermelho, sertanejo, felpudo, sinestesticamente atrativo – elementos de um extra-campo que perturbam a disposição da encenação. Aqui, a *mise-en-scène* presente nas imagens se torna um pouco mais transparente, vazando para uma vida aberta e vivida, compartilhada entre a modelo e Edgar, tornando o olhar menos maquínico e, talvez por isso, menos montado.

A cena montada com os desenhos de fundo na parede da habitação (Figura 3), indicando a intimidade do quarto de dormir e, em primeiro plano, o livro de Manuela Carneiro da Cunha, emolduram a espalda de Célia. Suas costas estão pintadas meticulosamente em um padrão decorativo desenvolvido por ela no processo de pesquisa sobre a pintura Xakriabá. Tal pintura demanda a presença de um outro corpo que a tocou para se reelaborada, bem como de outros olhares para percebê-la pintada tal qual Edgar a percebe. Jogo de sentidos habilmente montado, o arco e o chocalho ao fundo e o livro em primeiro plano funcionam quase como aspas imagéticas do corpo de Célia, que é encenado como encarnação da identidade prototípica em processo de pesquisa, junto com as pinturas que a reificam.

As imagens ao longo dessa sequência de fotos parecem colocar a modelo no espaço para representar uma identidade da qual ela é, ao mesmo tempo, protagonista e observadora (Figura 4, Figura 5). Elementos simbólicos, como uma lança, uma pluma ou um batom mostram um desenho elaborado com intenção de ser índice de identidade indígena. A perturbação da apropriação desses recursos para a montagem da cena pode se dar, talvez, a partir da co-habitação de outros elementos que escapam à montagem do indígena, como a disposição corporal glamourosa, tal qual uma vedete midiática. Esse corpo em busca de identidade performa, então, uma representação que não necessariamente coincide com o que deixa a ver. O sertanejo, o indígena, o glamour...deixam de ser categorias fortes e passam a pairar como coágulos.

3. Partilha: devir identidade e política da imagem

A pensatividade da fotografia seria, então, a tensão entre vários modos de representação. A fotografia de Lewis Payne apresenta-nos três imagens, ou melhor, três funções-imagens numa única imagem: há a caracterização de uma identidade, há a disposição plástica intencional de um corpo num espaço; e há os aspectos de registro



Figura 1 · Edgar Corrêa, Sem título, 2013.

Figura 2 · Edgar Corrêa, Sem título, 2013.

Figura 3 · Edgar Corrêa, Sem título, 2013.



Figura 4 · Edgar Corrêa, Sem título, 2014.

Figura 5 · Edgar Corrêa, Sem título, 2013.

da máquina nos revela sem que saibamos se foram intencionais. A fotografia de Lewis Payne não é do domínio da arte, mas permite-nos compreender outras fotografias que sejam intencionalmente obras de arte ou apresentem simultaneamente caracterização social e indeterminação estética. (Rancière, 2012: 110)

Como observa Rancière, que, acima, levanta três características acerca da fotografia de Lewis Payne à espera da morte, as fotografias deste conjunto também trazem três aspectos: uma possível enunciação de identidade, uma intencionalidade plástica na disposição das formas e o extra campo registrado pela máquina. As reformulações da identidade Xakriabá através da estética fotográfica de Edgar, ou melhor, sua reificação, podem trazer à superfície outras agências para nos ajudar a pensar o problema da identidade.

Seriam as imagens o lugar de encontro com a identidade? Saberíamos transitar pelas imagens nos aproximando da margem onde habita o outro? A imagem convida à identificação sem fixar a identidade daquela que é fotografada, ainda que seja esta a sua intencionalidade. Que índio é esse, que posa para ser olhado e que monta o olhar por meio do qual deve ser olhado? As fotografias de Edgar perturbam nosso senso comum do que seria sua cultura, já que obriga seus possuidores a demonstrar performaticamente a "sua cultura" (Cunha, 2009:313). A exposição dos povos nativos por meio de fotos implica a exposição dos corpos, sobrepondo na imagem a carne-corpo e o *ethos* coletivo. Ser Xakriabá é se fazer Xakriabá a partir de luz e carne, a partir do contexto de sobrevivência, ao longo do contato com o não indígena, a partir da contaminação de múltiplas culturas sobrepostas, palimpsestos imagéticos da identidade.

Essas fotografias estão situadas em um campo de constrangimentos e afetos. Constrangimentos por parte do olhar do não indígena, que mobiliza a indicialização de vários de seus elementos em um jogo de desconstrução da identidade nativa proposta por Edgar. Afetos por parte da sobreposição afetiva dos laços familiares que unem fotógrafo-fotografada, algo de inquieto no olhar que escapa à dureza da mise-en-scène e deixa transparecer, eventualmente, uma candura desprevenida.

Como podemos pensar a identidade a partir de imagens fotográficas como os retratos de Célia, feitos por Edgar? Quando a representação está sobreposta ao seu duplo em presença – isto é, quando Célia Xakriabá se representa, algo acontece na imagem. Os elementos formais da cena fotografada, performados em si mesmos, o corpo de Célia sendo Célia na vida e além da vida, produzem um devir identidade oscilante: é si mesmo em suas qualidades essenciais, racionalizado e re-apresentado.

Conclusão

Se a identidade pode ser partilhada, ela o é através da experiência do percepto, do dar-a-ver. Sujeitos que até então estavam conformados a uma determinada condição de vida começam a elaborar outras possibilidades de experimentar sua autoimagem, ao acessarem os meios de criarem. Qual seria o equivalente fotográfico à carta de amor ou à música dos pobres (Rancière, 2012: 163) que partilha com os humildes a riqueza sensível de seu mundo? O que há de seu mundo nas imagens geradas pelas disposições maquínicas entre a câmera fotográfica, Edgar e Célia? Algo ronda esses retratos, espreitando o incômodo de perceber o esforço da montagem da cena. Talvez seja a suposição elaborada pelo não indígena do que seria algo legitimamente indígena.

Esses retratos trazem uma riqueza sensorial percebida na variação de tratamentos, gestos, composições. Apontam, no entanto, para uma fixação da identidade de Célia. A identidade é experimentável? Isto é, experiências sensíveis poderiam ser ligadas a enunciações de identidade? São boas perguntas para deixar o incômodo dessas imagens perdurar, com sua mistura de coisas. Mistura de real e inventado, nem uma identidade representada, nem uma apresentação de identidade, mas a possibilidade de um devir identidade, sensível e partilhado.

Referências

- Cunha, Manuela Carneiro da. (2009) *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.
- Cunha, Manuela Carneiro da. (2012) *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma.
- Gallois, Dominique T. (2006) *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará*. Iepé.
- Rancière, Jacques. (2012) *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.

António Reis e Margarida Cordeiro: uma abordagem ao Simulacro em "Trás-os-Montes"

António Reis e Margarida Cordeiro: an approach to simulacrum in the movie "Trás-os-Montes"

JOANA RAQUEL BARROSO DE CARVALHO E SILVA*

Artigo completo submetido no dia 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual. Licenciatura em Psicologia (Universidade do Minho); Mestrado em Pintura (Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, FBAUP); doutoranda em Arte e Design (FBAUP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto (UP), Faculdade de Belas Artes (FBA), Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura [ID+]. Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049 – 021, Porto, Portugal. E-mail: joaninha_82@hotmail.com

Resumo: O artigo pretende estudar o filme "Trás-os-Montes" (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro relacionando a montagem cinematográfica (Didi-Huberman) e os aspetos conceptuais do simulacro. Serão analisadas três dimensões do simulacro: tempo e espaço; símbolos, lendas e mitos; e gesto cinematográfico. Mostrar-se-á que formal e conceptualmente o simulacro em "Trás-os-Montes" está não só na imagem mas também no cruzamento entre o real e o semirreal.

Palavras chave: simulacro / montagem / cinema / imagem / gesto cinematográfico.

Abstract: *This paper investigates António Reis and Margarida Cordeiro's film, "Trás-os-Montes" (1976), by relating cinematography montage (Didi-Huberman) and the conceptual factors of simulacrum. Three dimensions of simulacrum will be analyzed: time and space; symbols, legends and myths; and gestural cinema. We will show how simulacrum in "Trás-os-Montes" is formally and conceptually in the image as well as in between real and semi real.*

Keywords: *simulacrum / montage / cinema / image / gestural cinema.*

Introdução

António Reis e Margarida Cordeiro têm permanecido praticamente desconhecidos junto do público português. Importa recentralizar a sua obra como um exemplo paradigmático do valor da imagem no cinema, não só enquanto objeto de arte, como também enquanto objeto de investigação.

Neste artigo desenvolvemos uma análise do filme *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro, com base em três variantes do *simulacro* (Braudillard, 1991): tempo e espaço; símbolos, lendas e mitos; e gesto cinematográfico. Complementarmente, analisaremos também a montagem na sua relação com estas variantes.

Começaremos por identificar algumas questões da imagem no cinema, particularmente as que dizem respeito à sua natureza, a partir de uma definição de simulacro. A seguir, serão discutidas as variantes do simulacro que assumem em *Trás-os-Montes* uma conceção subjetiva da duração do real e do tempo. Finalmente, analisar-se-á a montagem (Didi-Huberman, 2012) de *Trás-os-Montes* na sua dimensão horizontal. É no diálogo resultante da sincretização entre as duas estratégias de representação – montagem e simulacro – que o artigo procura discutir *Trás-os-Montes* como simulacro entre o espaço da montagem e o espaço cinematográfico.

1. O simulacro em *Trás-os-Montes*

1.1. Simulacro e imagem cinematográfica

Trás-os-Montes (1976, 111' cor, Figura 1) foi o primeiro filme assinado por António Reis e Margarida Cordeiro e marcou indelevelmente o panorama do cinema português. É sobretudo um filme não-narrativo, com pouco destaque dado à palavra, onde o valor da imagem deriva de um olhar pictórico. O filme retrata personagens típicas de *Trás-os-Montes*, as suas tradições e hábitos. A par de um intimismo poético com a natureza, reedificam-se raízes históricas e ancestrais da tradição galaico-portuguesa. Face à problemática da emigração, o filme centra-se tematicamente na erosão, na fuga e na distância numa tentativa de reposicionamento do real e do seu simulacro.

Polarizado entre a aparência e a simulação, a consciência e o inconsciente, o real e o irreal, o simulacro problematiza o objeto da relação epistémica da realidade. A apreensão do real é discutida no quadro da abordagem filosófica e sociológica de Baudrillard (1991) sobre a simulação, a partir da distinção crucial entre simulação e dissimulação. Segundo Baudrillard (1991: 9), *simular* refere-se a uma ausência, ao fingir ter o que não se tem, ao passo que *dissimular* é uma presença, porque é fingir não ter o que se tem. Em *Trás-os-Montes* essa distinção



Figura 1 · Cartaz de *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro.

Figura 2 e 3 · António Reis e Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes* (1976). Sequência de fotograma do filme.

dilui-se no retrato da vida quotidiana entre o imaginário e a fenomenologia da experiência humana. As próprias palavras de Margarida Cordeiro apontam neste sentido: “Perguntam-nos se o real que filmamos é assim, se aquele *Trás-os-Montes* lá está como o filmamos. Está, sim... Existe e está lá, mas ele é filtrado por nós – e qual a arte que não filtra o real?” (Mendes & Ramos, 1985).

Essa filtragem do real denota uma envolvimento poética e pictórica com as imagens (Pina, 1986: 212). As combinações cromáticas, os ruídos da natureza registados e trabalhados são produto de um método que testemunha a reprodução de uma memória cultural. Logo na abertura do filme, há um *travelling* sobre a montanha de *Trás-os-Montes*. A seguir, a câmara enquadra o rosto de um rapaz pastor que sorri ao redor do seu rebanho e que, através de assobios, vai conduzindo o rebanho ao seu destino. O que é particularmente interessante nesta sequência é a sabedoria da voz do rapaz que parece formular o saber de um povo. Nesta aparente banalidade quotidiana cultiva-se uma certa inconsciência através de um destino desconhecido. Daqui resulta um prolongamento do real entre o fundo de uma forma de vida e a estranheza do comum.

1.2. As variáveis do simulacro

Partimos da hipótese de que a reprodução do real em *Trás-os-Montes* faz-se pela articulação de três variáveis do simulacro: (i) tempo e espaço; (ii) símbolos, lendas e mitos; e (iii) gesto cinematográfico.

A primeira variável é sobretudo mediada pelo intervalo entre as imagens. De acordo com Warburg (2010), no cinema o intervalo entre as imagens possibilita uma historicidade da imagem. Em *Trás-os-Montes* há essa historicidade por camadas de tempo e espaço, não só entre as imagens, mas também no que está além delas. A seguinte descrição do filme é elucidativa (Figura 2 e Figura 3). Uma mulher de costas segura uma fotografia de um jovem. No plano seguinte, há um grande enquadramento do rosto curioso de uma criança. Percebemos, nesta subtil ligação de uma imagem à outra, que se trata da fotografia do seu avô falecido. Daqui resulta um ritmo composto pelo intervalo que atravessa a revisão de um tempo em qualquer coisa de imaterial: a dissolução da memória.

A segunda variável reforça a ideia da construção da identidade e memória coletiva. De um modo geral, mitos, lendas e símbolos ancestrais sistematizam a realidade e proporcionam uma visão criadora da origem do mundo (Gusdorf, 1980: 34). O mito, enquanto tentativa e explicação do mundo, é construído no filme dentro de uma visão etnográfica. O carácter mítico do filme advém de uma proficiência cinematográfica específica que desenvolve marcas de construção claramente etnográficas: as pedras seculares, os rios e os montes, a



Figura 4 · António Reis e Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes* (1976). Fotograma do filme.

Figura 5 · António Reis e Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes* (1976). Fotograma do filme.

Figura 6 · António Reis e Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes* (1976). Fotograma do filme.

mulher que acende a lareira, as danças e os cantares populares, as vestes típicas dos habitantes. Há nessas marcas de construção uma intencionalidade simbólica e metafórica para além de uma ilustração etnográfica.

Logo nas primeiras sequências do filme, duas crianças reúnem-se à lareira ouvindo a lenda de Branca Flor. Essa história está implicitamente implicada no plano seguinte. A última fala da lenda “É a torre da babilónia, quem lá vai não torna” condiciona a sequência seguinte: o grande plano de uma estação no cair da noite e o momento da espera por quem retorna à terra. Logo a seguir, são filmados abraços entre os que ficaram e os que saíram de *Trás-os-Montes*. É de facto uma visão informal e aparentemente despreocupada daqueles que sabem que vão de novo partir. Mas é nos abraços entre si que transportam a timidez e o constrangimento da sua condição. Este é, pois, um momento de simbolização e reconhecimento da perda.

Esta dimensão simbólica vai acompanhar sub-repticiamente toda a sequência do filme. Já na finalização do filme, um lento *travelling* captura os rostos cansados dos habitantes (Figura 4). Simultaneamente, uma voz *off* disserta acerca das memórias de um passado, afirmando que as de agora se confundem com a dos mortos. Mais uma vez, estamos perante um mito da passagem do testemunho das leis da vida imanente à condição da perda e da fuga.

Finalmente, a terceira variante do simulacro – o gesto cinematográfico – e que está no interior do cinema, assegura em *Trás-os-Montes* a reprodução de uma identidade cultural. No cinema, a imagem é entendida como um todo fraturado na qual se captura a genealogia do gesto (Agamben, 1996). Efetivamente, *Trás-os-Montes* pode-se ler como uma análise da perda dos gestos e da ilusão da identidade através da expressividade involuntária dos gestos humanos (Bresson, 2004). É particularmente interessante o plano de uma criança que come uma romã (Figura 5), como se o gesto de segurar a romã existisse por si, autónomo em relação à matéria e ao espaço. Outro exemplo é o aceno de mão de uma criança (Figura 6) para o pai que parte para outra terra. Face à despedida, a descrição do aceno firme de mão permanece como um gesto que silencia o que nos chega a ser íntimo como se o gesto existisse isoladamente. O filme parece avançar num ritmo sincopado de uma cadeia de gestos e tradições que se extinguirão na geração seguinte. Nesse sentido, cada gesto em *Trás-os-Montes* pretende ser a força daquilo que é simbolizado/representado.

2. Metodologia da montagem

As três variáveis do simulacro enquanto dimensões cinemáticas revelam-se bastante regulares e produtivas na coerência estética de *Trás-os-Montes*: implicam obviamente uma relação horizontal com a montagem. Nas palavras de

Didi-Huberman (2012: 174), “é precisamente na montagem que reside a representação e lhe dá o poder da enunciação”. Quer isto dizer que a montagem é um processo de construção da imagem através da associação com outras imagens ou ideias e que confere sentido ao plano final da imagem (Didi-Huberman, 2012). Em *Trás-os-Montes*, a técnica do tempo – na noção precisa das esperas, dos olhares e nas palavras ditas – predetermina um ritmo horizontal da montagem. Atente-se no intervalo entre o início do filme – um comboio que traz os habitantes à terra – e o seu final – o comboio que parte e leva de novo os habitantes. Este intervalo sequencial e horizontal é claramente uma metaforização da emigração, da ida, da fuga.

Por outro lado, o método da montagem cria uma cartografia da memória galaico-portuguesa: não porque a montagem resulta apenas da conjugação com outras imagens, mas porque supõe do espetador a memória coletiva. Este vetor é fundamental e permite um “conhecimento através da montagem” (Didi-Huberman, 2000). É assim que o cinema de António Reis e Margarida Cordeiro se faz em continuidade com a celebração do comum criando-se um discurso de um inconsciente coletivo.

Conclusão

A relação entre simulacro e montagem em *Trás-os-Montes* levantou questões pertinentes acerca da representação cinematográfica. Dentro do paradigma do real, a problematização do simulacro e das suas variáveis atinge no filme uma enorme coerência estética ao repor o real na emersão do mundo concreto.

Em relação ao ritmo do tempo, os seus meios de simbolização (o enquadramento, o olhar, o movimento dos corpos) são tentativas de construir o simulacro entre o real e o irreal. Por outro lado, a captura do gesto permite um olhar sobre uma identidade coletiva no questionamento do real e do seu simulacro. Finalmente, os mitos e as lendas que suportam o filme transportam em si uma carga metafórica relacionada com a temática da perda.

Em conclusão, há uma relação de interdependência entre as três variáveis do simulacro analisadas e a dimensão horizontal da montagem. As imagens estão em continuidade com o sentido metafórico que se pretende: asseguram uma intimidade em relação à fuga, à perda e à distância. É neste sentido que *Trás-os-Montes* reaviva claramente a noção de que uma arte que vive no presente é uma arte que nasceu no passado, mas é também uma arte que vive em constante estado de crítica e uma forma de estar continuamente a arrepiar a consciência que temos da história e da contemporaneidade.

Referências

- Agamben, Giorgio (1996) *Means without End. Notes on Politics*. London: University of Minnesota Press.
- Braudillard, Jean (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bresson, Robert (2004) *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Didi-Huberman, Georges (2000) *Devant le Temps*. Paris: Les Éditions le Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2012) *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: IMAGO.
- Gusdorf, George (1980) *Mito e Metafísica*. São Paulo: Convívio.
- Mendes, João Maria & Ramos, Jorge Leitão (1985) "António Reis e Margarida Cordeiro: Viagem a uma paixão." *Diário de Lisboa*, 14 de maio, pp.6-7.
- Pina, Luís de (1986) *História do Cinema Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Reis, António & Cordeiro, Margarida (1976) *Trás-os-Montes*. Filme. [Consult. 2015-01-13] Disponível em www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=282
- Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.

Sobre as impermanências: o instante retido

Impermanences: the instant retained

JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual e professora de encadernação. Mestre em Teoria e História das Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação em Artes Plásticas, UDESC.

AFILIAÇÃO: Pesquisadora independente. E-mail: joanaaparecida@gmail.com

Resumo: Rosângela Rennó utiliza-se de fotografias encontradas em arquivos públicos com o objetivo de apreender um momento ou um instante antes que ele desapareça por completo. Ela as transforma em novas memórias a partir de outras lembranças, escolhidas pelos detalhes pungentes. As imagens da série Frutos Estranhos foram trabalhadas digitalmente de forma a ganhar movimento em suspenso e som em tempo real de forma que as duas linguagens sejam descontinuas.

Palavras chave: Rosângela Rennó / lembrança / puctum / fotografia.

Abstract: *Rosângela Rennó uses photographs found in public files with the intention of apprehending a moment or an instant, before it fades away thoroughly. She transforms them in memories anew from other remembrances, chosen by their pungent details. The images from the Frutos Estranhos series were digitally worked in order to show suspended motion and real time sound, so that the two languages are discontinuous.*

Keywords: *Rosângela Rennó / remembrance / punctum / photography.*

Antes de começar a falar

Quando criança, meu pai me levava, juntamente com meu irmão, para todos os lugares possíveis e impossíveis de se chegar, desde as cachoeiras mais escondidas e inacessíveis até aos bairros vizinhos desconhecidos, ou, então, simplesmente nos mostrava o “fabuloso” quintal de casa. Esses lugares desconhecidos e escondidos eram nossos. Somente nós sabíamos chegar lá e “habitar” aqueles

imensos espaços que se estendiam ao nosso redor. Quando encontrávamos alguma coisa maravilhosa, desde uma teia de aranha com sua dona amarela e pequena ou até mesmo uma cerca velha que demarcava um espaço passível de ser explorado por nossas vontades insaciáveis, guardávamos em segredo cada cheiro, cada brisa nos cabelos, a temperatura da água, pedras e tombos em nossas lembranças.

Aquela natureza imensa que nos “abraçava”, de repente, virava um pequenino espaço, um pequeno recorte que abarcava não somente a teia, mas tudo que víamos. Era como se a teia passasse a ser a paisagem e não uma simples parte dela. O que nossas lembranças guardavam era pequenas fotografias de momentos, como se nossos olhos pudessem tirar fotos e pudéssemos acessá-las como num álbum. Algumas delas se desenrolavam em ações, curtas de 2 segundos, outras, estáticas, que conferíamos movimento com o entrelaçamento de outras lembranças alheias e de outras percepções presentes.

Esse *recorte* do qual falo, de um modo geral, é o que a teórica Anne Cauquelin denomina de *paisagem*, em seu livro intitulado *A invenção da paisagem* (2007), onde nos fala que ela é capaz de conter toda a Natureza que se estende à nossa visão, que contém todos os elementos necessários para seu reconhecimento como pertencente a um Todo. Conceito este que podemos aproximar ao de *lembrança* e *memória*, trabalhado por Henri Bergson (2006), que nos fala que a única maneira pela qual podemos acessar a memória é através de imagens virtuais, ou seja, das lembranças, que só se tornam reais se incitadas por alguma situação presente análoga com a passada e, porque não, misturando-se com sonhos, com relatos de vivências de outras pessoas e, também, com a nossa própria história.

Segundo Bergson (2006: 30), “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”. A paisagem pequena de quando éramos crianças era capaz de conter toda a imensidão a partir do momento que ela se transformava em algo pessoal, ou seja, aqueles recortes e sua vivência pertenciam somente a nós. Eram meus.

1. Sobre o que não está mais lá

A artista brasileira Rosângela Rennó na série *Frutos Estranhos* (Figura 1, Figura 2 e Figura 3), propõem a apreensão de um momento ou um instante antes que ele desapareça por completo. Na série composta por diversas fotografias encontradas em arquivos públicos, a artista trabalhou digitalmente cada uma com o intuito de propor ao visitante a experiência de observar uma ação inexistente,

uma ação suspensa em outro espaço-tempo. A imagem até então estática, ganha artificialmente uma pretensão de movimento aproximando-se, assim, da linguagem do cinema, a partir de então, poderíamos chamá-las de fotografias-cinemas ou fotografias-ações.

Cada obra possui um fone de ouvido que ao colocarmos percebemos que cada fotografia-ação possui um som diferente. Pela audição é possível entender que aquelas atividades desenrolam-se normalmente num tempo cronológico, ou pelo menos é o que a artista sugere através de sons de gargalhadas, pássaros cantando e do vento nas folhas das árvores. Podemos até nos enganar que a ação já aconteceu sonoramente, mas através da imagem constatamos que não. Imagem e som não combinam, é como se déssemos um pause no vídeo que estamos assistindo, mas somente a imagem fica num estático movente e o som continua igual. Numa linguagem, a ação acontece no tempo presente, mas na outra, é num tempo outro que não poderíamos falar em passado ou presente e muito menos futuro.

Roland Barthes em seu livro *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984) trata justamente do processo mecânico de se guardar para toda a eternidade uma ação efetuada, ou melhor, o tempo "personificado" no rosto de alguém, nas folhagens ou nas vestimentas. As imagens que Rosângela Rennó nos mostra se encontram inteiramente a disposição de nosso olhar como um objeto qualquer, uma imagem estática a uma primeira olhada. Assim como temos um olhar apurado para as pinturas e esculturas, podemos ter esse mesmo olhar para as fotografias, claro que são linguagens completamente diferentes tanto em sua composição quanto função, por mais que a pintura seja realista há um abismo que ela não consegue capturar que a câmera escura o faz, o abismo do instante.

Ao longo do livro, o teórico descreve sua experiência diante da fotografia, se atendo aos pequenos elementos de cada imagem fotográfica, na subjetividade que cada uma possui. É a partir dos detalhes que tenho o Todo, da aranha amarela em sua teia eu tenho toda uma paisagem diante de mim, da menina plantando bananeira (Figura 1), vejo-me executando essa mesma ação, talvez um pouco menor e numa outra árvore (Figura 2), mas poderia ser eu ali de cabeça para baixo. Ainda mais quando Roland Barthes nos fala que "para mim, as fotografias de paisagens (urbanas, campestres) devem ser *habitáveis*, e não *visitáveis*" (1984: 63).

Todas essas fotografias que a artista brasileira nos mostra, convidam-nos a habitá-las, não necessariamente a nos colocar no lugar das personagens, mas pela atmosfera temporal que a artista cria em torno de cada uma, que nos deixa próximos da menina ou do rapaz, incitando-nos uma curiosidade de querer

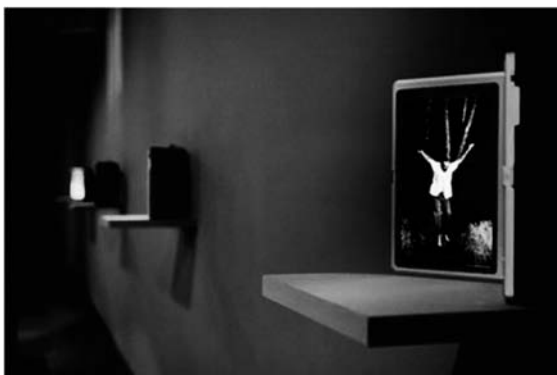


Figura 1 · Rosângela Rennó, *Bananeira*, da série *Frutos Estranhos*, 2006, 10 minutos, animação de imagem e som em DVD-player portátil.

Figura 2 · Rosângela Rennó, *Menina*, da série *Frutos Estranhos*, 2006, 9 minutos, animação de imagem e som em DVD-player portátil.

Figura 3 · Rosângela Rennó, *Salto*, da série *Frutos Estranhos*, 2006, 10 minutos, animação de imagem e som em DVD-player portátil. (detalhe da exposição)

saber quem são, que lugar é, quando foi tirada. A artista conheceu alguma dessas pessoas? Ou, mudando a pergunta, eu reconheço alguém?

Para Henri Bergson, é a partir dos elementos do presente que a lembrança surge, é nesse ponto que podemos dialogar com Roland Barthes quanto ao seu conceito de *punctum*. Para Bergson, a lembrança vem à tona a partir do momento que nos deparamos com algo capaz de nos suspender temporariamente, poderia ser uma obra artística, uma fotografia, um filme ou até mesmo uma folha caindo da árvore num dia de outono. São esses pequenos detalhes o motivo de a lembrança ressurgir e atualizar-se a partir do que vivenciamos no passado, pois:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. (Bergson, 2006: 69)

Roland Barthes caracteriza o *punctum* como uma ferida provocada por um instrumento pontudo, que acaba se remetendo também "(...) a idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas (...)" (1984: 46) que prendem meu olhar, apagando, de certa forma, todo o entorno desnecessário. Se de toda uma paisagem o que me resta é a aranha amarela ou o homem pulando (Figura 3), numa aproximação com o conceito de lembrança trabalhado por Henri Bergson, podemos destacar:

[...] todas as suas lembranças difeririam de sua percepção atual, pois, se as tomarmos com a multiplicidade de seus detalhes, duas lembranças não são jamais identicamente a mesma coisa. Mas, num outro sentido, uma lembrança qualquer poderia ser aproximada da situação presente: bastaria negligenciar, nessa percepção e nessa lembrança, suficientes detalhes para que apenas a semelhança aparecesse. (Bergson, 2006: 196)

Nada mais fácil, na contemporaneidade, nesse tempo que passa "voando", do que utilizar o vídeo e a fotografia para "congelar" essa paisagem, esses pequenos instantes banais que se modificam incessantemente, assim como nossa memória se modifica constantemente. Pequenos elementos permanecem, aqueles que pungem profundamente deixando suas marcas, mesmo sendo atitudes, ações ou elementos sem importância. Esses lugares que vivenciamos

são detentores desses elementos que me permitem habitar, “experienciar” essa paisagem do entorno, tornando-a uma história isolada, fragmentária, pois as imagens passadas misturam-se com as do presente, ou seja, com as experiências vivenciadas no momento, como uma forma de atualização.

Das lembranças ou do que fica

Nunca mais voltei para esses lugares que vivenciei na infância e que, agora, cada vez mais se tornam distantes, mas que ainda são capazes de conter os objetos/ os elementos que me chamavam a atenção naquela época e continuam a exercer influência na minha percepção do mundo de hoje. Eles ainda continuam sendo meus, continuam intocáveis e gigantescos em seus recortes, porém, hoje a imensidão encontra-se apenas em minha memória.

A paisagem e as ações que exerço sobre ela (e nela), são mostradas em sua constante atualização do passado sobre o presente, através dos *punctum* que Rosângela Rennó nos traz a partir de suas fotografias, transformadas em pequenos cinemas ou, até mesmo, em pequenos *flashes* de memórias, sonhos acordados. Para o teórico Henri Bergson (2006) quando a lembrança se torna percepção, é ignorado o tempo – passado ou presente – e inversamente o mesmo acontece, partindo do pressuposto que a memória será ativada no momento em que percebemos algo que nos afeta, algo semelhante a nossa memória, a lembrança torna-se percepção e é nesse momento que o tempo se entrelaça.

Como não podemos vivenciar uma memória da mesma forma que a lembrança aconteceu, pois para isso teríamos que voltar ao tempo – algo impossível, pelo menos por enquanto –, o que podemos fazer é rememorar, atualizá-la a partir de pequenos elementos presentes com o intuito de que não desapareçam. O retorno do morto, do que vivenciei no passado, da memória/lembrança, não é apenas mostrado através de fotografias, como acontece em outros trabalhos de Rosângela Rennó. Nesta série, ela atualiza a partir do movimento, cria um ambiente com sons que nos são familiares – água, pássaros, risos –, uma identidade que nem pertenceu a essas imagens e muito menos a própria artista, pois são fotos encontradas em arquivos públicos que ela toma para si, como uma nova identidade, como nos contando uma história do que aconteceu a um amigo. Cada imagem, antes estática, está agora suspensa numa ação por fazer, sobre a qual ela nos incita a imaginar, ou melhor, a lembrar-nos do vento no cabelo, da grama macia e das formigas que percorriam nossas pernas, da água gelada que fazia com que ficássemos com os lábios arroxeados.

Nesse pequeno instante apreendido e trabalhado digitalmente para ganhar movimento e som de uma garota “plantando bananeira”, de uma garota pendurada de ponta-cabeça num galho de uma árvore ou de um homem prestes a cair/tocar o chão; todas essas imagens estão presas num instante que não irá nem para frente e nem para trás, ações que parecem que nunca vão se concretizar, ficando assim presas em um tempo outro.

Referências

- Barthes, R. (1984) *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bergson, H. (2006) *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Cauquelin, A. (2007) *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins.

Signos, arquivos, narrativas: fotografias de Flavya Mutran e Dirnei Prates

*Signs, files, narratives: photographic series
by Flavya Mutran and Dirnei Prates*

MARCELO GOBATTO*

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

*Artista visual e professor. Doutor em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande, Instituto de Letras e Artes. Avenida Itália, km 8 -Campus Carreiros. Rio Grande, RS - CEP 96201-900. Brasil. E-mail: ila@furg.br

Resumo: Dirnei Prates e Flavya Mutran produziram recentemente séries criadas a partir de arquivos fotográficos, operando apagamentos, recortes e exclusões de elementos das fotografias originais. É preciso reinterpretar a relação das obras contemporâneas com a memória e o tempo e o modo como esses artistas lidam com os signos e constroem suas narrativas, pensando nas aproximações entre a arte e cultura digital.

Palavras chave: Fotografia / tempo / narrativas / banco de dados / cultura digital.

Abstract: *Dirnei Prates and Flavya Mutran recently produced series created from photographic archives, operating erasures, cuts and deletes elements from original photographs. Is required to reinterpret the relationship of contemporary works with the memory and time and how these artists deal with the signs and construct their narratives, thinking on approaches between art and digital culture.*

Keywords: Photography / time / narratives / database / digital culture.

Zona de Neutralidade

Na série fotográfica Zona de Neutralidade Dirnei Prates trabalha a partir de fotografias históricas, reenquadrando a cena e tornando personagens coadjuvantes o centro da sua composição e da narrativa (Figura 1). No processo de criação desta série Dirnei refotografa em livros sobre fotografia, imagens de Diane Arbus, Max Alpert, Ian Berry, Thurston Hopkins, Josef Koudelka, Sam Shere, Nick Ut e Eddie Adams. Todas elas, imagens emblemáticas e reconhecidas no campo da história da fotografia, tendo sido reiteradamente incluídas sob os rótulos (talvez restritivos) de fotografia artística, fotografia documental ou foto-jornalismo. No entanto, são imagens que fazem parte da cultura do século XX e início do século XXI e que hoje se encontram disponíveis na internet. Imagens que apresentam personagens individuais ou coletivos fotografados a partir de um olhar crítico e atento.

Diane Arbus fotografa um menino (Colin Wood), com uma granada na mão em 1962, em pleno Central Park. Como em muitas de suas obras, Arbus mostra pessoas em situações limite, registrando sua solidão ou deslocamento em uma sociedade normalizada. Podemos observar nesta foto o viés antropológico da produção de Arbus, mas também, suas múltiplas entradas e abordagens: uma certa *mise-en-scène* e um caráter dramaturgico. Em *Child with toy grenade in Central Park* (2011), Dirnei reenquadra a fotografia de Arbus excluindo do nosso campo de visão o menino, e trazendo para o primeiro plano três vultos que estavam no Central Park no mesmo momento em que o filho de um famoso jogador de tênis foi fotografado em 1962. Se a potência da imagem de Arbus está em mostrar uma criança americana em uma situação limite, a potência da imagem de Dirnei está em escolher um fragmento deste acontecimento, deslocar o nosso olhar e o foco para personagens secundários, desconhecidos e banais. Atitude que nos remete aos princípios destacados por Jaques Rancière (2005) ao analisar a cultura do século XIX e a ascensão de um regime estético das artes.

Em outra obra da Série: *Building the Fergana Canal*, 2011, Dirnei executa o mesmo procedimento, reenquadrando uma fotografia de Max Alpert realizada em 1939. Alpert participou intensamente dos movimentos culturais da esquerda russa durante as décadas de 20 e 30, como repórter fotográfico e colaborou com jornais e revistas ligados a Revolução. Entre suas reportagens mais importantes estão a história da Ferrovia que ligou o Turquestão à Sibéria e o Canal de Fergana, construído entre 1930 e 1950 entre as Repúblicas do Uzbequistão, Quirguistão e Tadjiquistão. Na fotografia de Alpert, aparecem muitos operários em primeiro plano. Dirnei reenquadra a foto mostrando uma pequena multidão que se concentra no fundo do quadro original.



Figura 1 · Dirnei Prates, *Child with toy grenade in Central Park* (Porto Alegre, 2011). Imagem da Série *Zona de Neutralidade*.

Provavelmente o artista aqui não tem a intenção deliberada de reinterpretar ou recontar a história, seja da cultura americana da década de 60 ou das transformações da Rússia na década de 30. Mas em seu gesto, tacitamente, percebemos uma outra forma de entender cada um destes acontecimentos e seu contexto. Trata-se de um olhar vago, impreciso, mas impactante. Que pode produzir sentidos e significações. Nossa primeira questão se coloca no plano das pequenas percepções: o artista reenquadra a cena e apresenta sua obra em uma dimensão ampliada: 1,0x1,5 m. Aquele fragmento, detalhe "quase" imperceptível no enquadramento inicial, toma o todo do quadro. E devido a ampliação e a resolução do arquivo, a imagem se apresenta desfocada e com grão aparente. Resultado: a nossa percepção desloca-se do conteúdo ou assunto da foto original, de sua estrutura de composição, para um pequeno detalhe e para os aspectos sensoriais da obra.

É importante destacar que Dirnei mantém em suas obras os mesmos títulos das fotografias acessadas. Este procedimento nos permite afirmar que a imagem do menino e a abordagem antropológica de Arbus; e no caso de Alpert, a imagem da multidão de operários, o caráter histórico e a exaltação da nação russa – se mantém presentes (mesmo que ausentes do quadro). Podemos pensar na dimensão paradigmática citada por Manovich (2001) ou no conceito de extracampo empregado por Deleuze. De fato, gosto de pensar que as fotografias da série Zona de Neutralidade comportam narrativas – não a narrativa linear, aristotélica. Mas uma outra narrativa, sem centro, desenvolvimento ou situação e que a seu modo, pode relatar pequenos acontecimentos ou descrever discretos personagens. Sob outro prisma, narrativas que *contam* sobre o seu próprio processo de criação e sobre a história da fotografia.

DELETE.use

A série DELETE.use da artista Flavya Mutran (2014), parte de uma série de imagens emblemáticas da história da fotografia e do foto-jornalismo (Figura 2). Fotografias originalmente realizadas entre o século XIX e 2011. O trabalho inicial, ainda não apresentado publicamente, possui cerca de 25 fotografias. Elas têm também em comum o fato de circularem pela internet e serem bastante difundidas em sites e blogs cujo tema é a fotografia e bastante “populares” entre as pessoas que transitam no universo digital. E este dado é importante para a construção do trabalho de Flavya. A artista, em seu processo de criação, escolhe determinadas fotos com estas características. Vamos citar apenas algumas. Fotos escolhidas de épocas bastante diferentes, como a de Alexander Gardner realizada em 1863 durante a Guerra Civil americana; de Robert Capa realizada em 1936 durante a Guerra Civil Espanhola; Carol Guzy realizada após os terremotos



Figura 2 · Flavya Mutran, imagens da série *DELETE.use* (Porto Alegre/RS, 2014) – ressignificação de fotografias de Henri Cartier-Bresson (1933) e André Liohn (2012) capturadas online.

Figura 3 · Imagens da série *DELETE.use*, de Flavya Mutran, e à direita simulação de montagem da série em ampliações fotográficas montadas em sequência.

do Haiti em 2010 e premiada em 2011 com o Pulitzer; uma foto de Cartier Bresson feita em Sevilha, Espanha, 1936 e por último, uma foto de André Lhion, realizada em Misrala, Líbia durante os conflitos da Primavera Árabe em 2011.

Flavia se “apropria” de arquivos na web (poderíamos dizer que ela apenas acessa esses arquivos) e opera apagamentos esvaziando estas fotos de seus personagens principais – em muitos casos homens abatidos por guerras ou catástrofes naturais. A artista afirma que retira os “vestígios de corpos de cenários fotográficos que se notabilizaram pela carga dramática de flagrantes de guerras, catástrofes naturais, acidentes trágicos, genocídios, suicídios e toda gama de situações que causaram dor e horror” documentadas ao longo da história por eminentes fotógrafos. Retira da imagem o que constitui e constrói na maioria dos casos o “instante pregnante” da cena – como era chamado no universo da pintura e da representação clássica, o momento capaz de conter o ápice de uma situação ou o que melhor nos faz entender o contexto da ação ou situação retratada. Flavya afirma que seu interesse está em fazer brotar dessas imagens que ela se apropria e transforma, novas narrativas – que se encontrariam em puro estado de latência. Cabe lembrar que latência é um conceito bastante difundido e discutido no campo da fotografia e que discute a imagem registrada por uma câmera, mas ainda não revelada (no caso a fotografia química).

O que importa nas cenas descritas nessas fotos é o momento decisivo (para Bresson), ou o instante pregnante, em que apenas uma imagem pode descrever ou narrar o impacto da guerra (os corpos caídos, mutilados, a morte), ou mesmo uma composição correta onde apenas os pés de uma senhora nos sugerem a dor de um povo. Ao suprimir da cena o personagem, Flavya retira a possibilidade de interpretarmos aquele fato temporalmente, historicamente (mesmo que a foto seja única, e não um ensaio ou uma série), dentro de uma sucessão de acontecimentos. Na foto de Flavya, o tempo é outro, ficamos com o vazio – um vazio aberto de possibilidades: o vazio da paisagem, o vazio do espaço que se torna simplesmente signo do tempo.

Há duas camadas sobrepostas aqui: a primeira, que a artista faz referência em seus textos, diz respeito a fotografia como arquivo/banco de dados (um pouco do que apreendemos com Manovich, 2001) e a cultura digital. Com a maior difusão e proliferação das imagens - no caso fotografias conhecidas e históricas - na internet e redes sociais, e com a relação que hoje temos com elas, é possível pensar e prever que ao vermos este conjunto de imagens, possamos nos remeter à foto original e lembrarmos do que foi suprimido, criando uma espécie de jogo com infinitas possibilidades. De qualquer forma este jogo remete ao próprio processo de criação destas fotografias.

Uma segunda camada se coloca quando pensamos no conceito de *décadage*, utilizado por pascal Bonitzer para pensar nos vazios e desenquadramentos da pintura moderna, associados aos espaços vazios do cinema moderno: um espaço tomado de lacunas, um lugar de mistério e de uma narração interrompida e suspense. O desenquadramento opera a descentralização do quadro, esvaziando-o de todo objeto significativo, desnaturalizando o nosso olhar.

Signos e Narrativas

Se no caso da série de Flavya podemos falar em uma suspensão narrativa, pois o objeto que centralizava nosso olhar centralizava também a função narrativa de determinada situação. O esvaziamento do quadro, assim como o reenquadramento operado nas fotografias de Dirnei Prates potencializam outros sentidos para estas imagens. Podemos falar de uma narrativa sensorial, ligada aos pequenos acontecimentos (e pequenas percepções, a utilidade da imagem) e também a outro aspecto importante suscitado pelo desenquadramento, tanto quanto pelo “quadro vazio”. Segundo Deleuze, a *décadage*, este enquadramento arbitrário e nômade, constitui os espaços fora do quadro que remetem à outra dimensão da imagem. Trata-se de planos que excedem a narrativa, no sentido de que não se justificam em função de um desenvolvimento dramático da narração ou dito em outras palavras “não se justificam do ponto de vista das exigências da ação ou da percepção” (Autor, 2009, :60). O fora de campo e o extracampo, conceitos aplicados por Deleuze para pensar o cinema moderno, podem ser usados para atualizarmos o conceito de narrativa na contemporaneidade, contraposto ao uso de imagens (arquivos e bancos de dados, conforme o entendimento de Manovich, 2001) na cultura digital. Trata-se de outro modo de lidarmos com os signos.

Procurei não usar o termo apropriação para falar destas fotografias acessadas pelos dois artistas, mesmo que eles próprios usem este termo. Entendo que o sentido dado a esse termo não condiz mais com o uso que fazemos de obras de outros (filmes, textos, fotos, etc), nem da forma como incorporamos heterodoxamente outros objetos/imagem em obras contemporâneas. Bourriaud trata muito bem dessas questões em Pós-produção. Também o conceito de autor precisa ser revisto, pois ao usarmos outras obras parece que podemos macular o “espírito” desta obra ou do próprio autor, como se existissem formas, imagens ou textos que fossem originais...

Pensar sobre isso é também pensar sobre o tempo. Na contemporaneidade, vivemos sob o regime de um tempo tecnológico (Márcio Tavares do Amaral opõe ao regime de tempo cronológico), e que é caracterizado pela forma como

em diversos campos do conhecimento e da ciência, simulações, testes e pesquisas nos apontam probabilidades e orientam nossas escolhas e decisões – seja na medicina ou na indústria. Nossa relação com a memória não é mais a mesma, o passado não guarda mais a verdade. Nossa relação com os arquivos segue esta tendência: hoje é comum as pessoas acessarem imagens de outros e darem a elas novos significados. O passado foi dessacralizado. Ou seja, em nossa relação com o tempo, o futuro agora ocupa a posição ocupada pelo passado, que antes guardava a verdade. Nossa relação com a memória, e com os arquivos seguia esta tendência: o passado como repositório da verdade. Que tem a ver também com uma idealização da história. Rancière (2005) fala sobre essa oposição entre história/verdadeiro e ficção/falso. Precisamos recontextualizar fatos, ficções, narrativas.

Na contemporaneidade, devido talvez ao modo como lidamos com os fatos e ficções, como construímos nosso conhecimento sobre o mundo, ou se preferirmos, pelo modo como percebemos e experienciamos o mundo (e que inclui sem dúvida a cultura digital), os artistas estão trabalhando nessa perspectiva, produzindo narrativas ou como afirma Bourriaud (2009), produzindo e gerando signos (como semionautas).

Rancière (2005) nos aponta o caminho quando trata das razões dos fatos e razões das ficções: a ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico e torna-se uma ordenação de signos. O artista pode ser considerado um semionauta, como afirma Bourriaud (2009), leitor atento de Foucault e Rancière.

Referências

Bourriaud, Nicolas (2009) *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*.

Ed. Martins Fontes.

Manovich, Lev (2001) *The Language of new*

Media. Cambridge, Massachusetts-EUA: The MIT press.

Rancière, Jacques (2005) *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34.

O Louvre e seus visitantes de Alécio de Andrade: território de penumbra e possibilidades de experiência estética em museus de arte

'The Louvre and its visitors' of Alécio de Andrade: territory of 'penumbra' and possibilities of aesthetic experience in art museums

RITA DE CÁSSIA DEMARCHI*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual e professora. Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Especialização pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em finalização: "Educação, Arte e História da Cultura" na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

AFILIAÇÃO: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). Rua Maria Cristina, 50, CEP 11533-160, Cubatão/SP, Brasil. E-mail: ritademarchi@hotmail.com

Resumo: Fotografias da série “O Louvre e seus visitantes” do brasileiro Alécio de Andrade (1938-2003) despertam reflexões acerca da complexidade das relações entre público e museus de arte na contemporaneidade. Um campo sensível e paradoxal, que envolve a experiência estética e o espectro de fatores que a dificultam, ao qual nomeamos de penumbra. O artigo/ensaio se relaciona com uma pesquisa de doutorado.

Palavras chave: fotografia / museus de arte / experiência estética / Alécio de Andrade.

Abstract: Photographs of the series “The Louvre and its visitors” the Brazilian Alécio de Andrade (1938-2003) awaken reflections on the complexity of the relationship between public and art museums nowadays. A sensitive and paradoxical field, which involves the aesthetic experience and the spectrum of factors that make it difficult to which we named penumbra. The article/essay relates to a doctoral research.

Keywords: photography / art museums / aesthetic experience / Alécio de Andrade.

Alécio de Andrade nos desperta...

Alécio de Andrade (1938, Rio de Janeiro – 2003, Paris) – poeta, pianista e sobretudo fotógrafo com produção ampla e significativa, curiosamente é pouco conhecido do grande público e pouco debatido no meio acadêmico. Amigo de escritores e artistas, amigo pessoal de Cartier-Bresson, compartilhava com ele o perseguir do *instante decisivo* com a sua câmera *Leica* (Andrade, 2009). Foi criador de séries fotográficas com temáticas diferentes, que incluem retratos de personalidades e o tema da infância que lhe valeu exposições e notoriedade.

Atuante no cenário parisiense a partir de 1964, membro associado da Revista Magnum por alguns anos, trabalhou como fotógrafo e correspondente em revistas internacionais. Conquistou diversas bolsas de estudo e prêmios, sendo um deles com a publicação de “Paris ou a vocação da imagem”, que traz suas fotos e ensaio literário de Julio Cortázar.

É inegável a importância da ampla produção de Andrade, contudo, o foco do presente artigo se dá na notável série “O Louvre e seus visitantes”, produzida ao longo de 39 anos de visitas ao emblemático museu. O conjunto de cerca de doze mil flagrantes do público em interação com as obras e os seus espaços tantas vezes trazem imagens marcadas pela captura do instante preciso e pelo despojamento, por flashes entre o humor, o fascínio e o efêmero. Selecionamos algumas dessas imagens a fim de considerá-las como ponto de partida para um pequeno ensaio que traz aspectos relativos ao território que envolve arte e público nos grandes museus e exposições em nossos dias. Um território complexo, marcado pela sensibilidade e também por ambivalências, pois paradoxalmente abarca fatores que podem anestesiar o sujeito, tais como: o excesso, o espetáculo, o consumo e o turismo superficial – nomeamos como *penumbra* a esse espectro que dificulta o “ver”. Contudo, as fotos de Andrade também permitem

pensar sobre as possibilidades de estesia e experiência em meio à *penumbra* na contemporaneidade. Este trabalho de cunho fenomenológico integra uma pesquisa de doutoramento e assume uma escrita aproximada do objeto que contempla a subjetividade. Nesse sentido, foram adotados autores que valorizam a sensibilidade, bem como autores críticos de nossa era contemporânea, entre eles: Bauman (2001), Baudrillard (1991), Dewey (2010), Merleau-Ponty (1975) Maffesolli (1998), Quintás (1993).

1. Paisagem contemporânea, museus e *penumbra*

Uma das poucas certezas que parecem nos restar acerca do momento atual é a de que nos movemos em uma paisagem inaugural e instável, que também requisita formas inaugurais para explorá-la. Nessa paisagem de terreno acidentado, ainda que mantenhamos diálogos com o passado, as certezas e as bússolas de outrora já não nos guiam mais.

É em meio à complexidade e instabilidade características de nossa época, tecidas por questões alimentadas desde a modernidade que se assentam os espaços para a arte e seus meios de instauração e divulgação, entre eles, protagonizam instituições que podem soar para muitos como algo “elitista”, “fechado” ou “antigo”: os museus de arte. Por outro lado, historicamente e ainda hoje são associados à imagem de “espaço de educação e cultura” (Leite, 2005), “templo” da memória, e à importância de se preservar os bens culturais e artísticos.

Não é difícil perceber que a própria concepção de museu em si, bem como sua história, encerram grande complexidade, levantam polêmicas e fomentam questionamentos acerca da elitização ou democratização da arte, da diversidade do que se expõe, das relações de poder e discursos envolvidos. Cada caso é um caso, e embora na atualidade existam louváveis esforços rumo à atualização e diversidade cultural, também são perceptíveis as marcas advindas das raízes fundacionais dos grandes museus tradicionais europeus.

Com relação ao público, também abrem-se complexas questões. Não é novidade que uma expressiva parcela da população brasileira leva uma vida carente e muito dura, uma realidade excludente que inclui as dificuldades para usufruir dos bens culturais diversificados. Ainda assim, de anos para cá é notável que os museus de arte em São Paulo, assim como outras instituições culturais têm aumentado expressivamente o número e a diversidade de visitantes junto aos seus acervos e às exposições temporárias. Contudo, há que se pensar sobre a qualidade das relações estabelecidas entre o público, as obras e os seus espaços expositivos. Será possível afirmar que o acesso e a democratização da arte se firmaram de maneira emancipadora junto ao grande público? O que tem levado indivíduos e

grupos que antes não frequentavam a visitar exposições? As curadorias e ações educativas dos museus têm se voltado a quais aspectos?

Nenhuma resposta simples é cabível. Longe de pretender esgotar o assunto, as questões simultâneas aqui apenas mencionadas justificariam pesquisas aprofundadas. Pontos em comum na paisagem cultural das diversas metrópoles do globo?

Mesmo que por ora seja deixado de lado o viés histórico a fim de adotar o posicionamento fenomenológico (Merleau-Ponty, 1971), múltiplos fatores externos e internos influenciam o visitante no ato de atravessar a porta da instituição e estar corpo a corpo com as obras e seus espaços. Um local que prima pelo estímulo ao encontro aprofundado com a obra, à experiência estética? A princípio seria, mas o museu de arte é um campo de ambivalências e contradições. Um campo atravessado por fatores que dificultam o “ver”, do cenário globalizado às questões particulares dos sujeitos: o caráter espetacular das exposições, a relação de consumo que se estende aos bens culturais, a dispersão, a pressa, o olhar superficial “turístico”, as dificuldades frente à própria arte seja do passado ou do presente e até mesmo o ato de subestimar o encontro “ao vivo”. A esse conjunto de elementos que dificultam ou impedem a experiência, nomeei como *penumbra*.

Uma das fotos de Alécio de Andrade (Figura 1) instiga a pensar sobre alguns desse elementos.

Entre o pungente e o risível, a escultura neoclássica de Beauvallet “Susana no banho” pressente a aproximação de um homem. Ele se assusta com o flagrante da câmera? Em meio a tantas obras e ao excesso de elementos para dar conta, Susana foi escolhida? Por quantos segundos? Com seu “uniforme” de turista, ele a espreita? Ou a ignora? Seu traje e seu corpo lembram também os de um atleta. Nesse momento ele não corre, mas quem já teve a experiência sabe: visitar o Louvre em um tempo exíguo envolve o risco de enveredarem por uma maratona vertiginosa que coloca em prova os limites físicos e sensoriais dos que se nele se aventuram... Atitude extraordinária nesse cenário seria desacelerar e olhar com atenção...

A foto é de 1990, mas poderia ser atual. Bauman (1998) associa a figura do turista como emblemática na nossa era, na qual o consumo tornou-se a força motriz e não é exagero pensar que os bens culturais e artísticos também fazem parte desse contexto. Para o autor, entre as atitudes do turista está o não comprometimento com a cultura ou com o local como um todo, a eleição em seu pacote ou agenda do que é prioritário e tornar-se impermeável ao restante, o caminho e seus “imprevistos” não lhe interessam. Esse indivíduo também é associado ao sujeito pós-moderno (Hall, 2005), cujas características são o descentramento, a fragmentação e a contradição. Considero pertinente associar a figura do turista



Figura 1 · Fotografia de Alécio de Andrade. Museu do Louvre (1990). Fonte: www.aleciodeandrade.com/photographies-louvre-telechargements.html

ao visitante que, independente de estar em sua cidade ou em viagem, age motivado pela mídia, pela noção de espetáculo, entretenimento e consumo. Tem a atitude de se sujeitar a longas filas, mas uma vez no espaço expositivo “está dentro, mas não está”, pois não se fixa, está sempre a saltitar a fim consumir o maior número de bens possível, o excesso. É também o sujeito movido pelo espetáculo das redes sociais, do “ver e ser visto”, o que se dedica compulsivamente a tirar *selfies* e compartilhá-los... Mas essa é quase uma caricatura do turista, é preciso pensar que seu comportamento também engloba sutilezas e que hoje de alguma forma todos sofremos esse impacto.

E quando as próprias instituições estimulam as ações “turísticas”? Em 1981 Baudrillard (1991) criticou a histeria inédita do público avassalador na inauguração do Centro Georges Pompidou em Paris, cuja proposta e arquitetura inovadora e espetacular se repercutiriam em outras tantas instituições até nossos dias. Se de um lado é inegável que a partir desse divisor de águas os museus passaram a se preocupar cada vez mais com o público, por outro lado, observa-se a crescente promoção do que é palatável e/ou interessante ao mercado de arte, estratégias de marketing, patrocínio, sedução, lojas e “filais”. Estratégias que adensam a *penumbra* e não colaboram especificamente para a sensibilidade e desaceleração requeridas pela experiência aprofundada com arte.

2. Em meio à *penumbra*, possibilidades de experiência.

Contudo, juntamente com o turismo, o espetáculo e o consumo, coexiste a vontade de ver e de sentir. No trânsito pela *penumbra* a sensibilidade é a porta que permite ao ser humano a abertura para o enfrentamento e a recusa ao automatismo, mesmo em situações e contextos anestésicos. Ao observar exposições, independente do período envolvido, observa-se um jogo de grande diversidade nas atitudes dos visitantes. Na multidão é preciso ter olhos para perceber fragmentos de singela grandiosidade humana que se irrompem em meio ao banal e efêmero. Um quê de singelo e grandioso se faz presente no ato de render-se a uma determinada obra, de encarar o que é chocante ou diferente, de ousar mergulhar no silêncio, de compartilhar afetuosamente as descobertas com os companheiros, como vemos a seguir (Figura 2 e Figura 3):

Mãos que acolhem e sustentam a surpresa. E permitem alcançar o espelho que está no alto e se revela pela diferença. As Três Graças, as três freiras, o menino, o adulto e as luzes e sombras do barroco holandês. Séculos os separam. A arte, tão oposta, tão próxima. O que os une? Nunca saberemos o que os moveu a entrar no jogo, a marotice da doce cumplicidade, a conjugação dessas composições perfeitas e inesperadas. Mas uma coisa é certa: é preciso ser algo ingênuo para a delícia de não saber ao certo quando, como, pelo quê, com quem e porque se pode vir a ser capturado.



Figura 2 · Fotografia de Alécio de Andrade. Museu do Louvre (1970). Fonte: www.aleciodeandrade.com/photographies-louvre-telechargements.html



Figura 3 · Fotografia de Alécio de Andrade. Museu do Louvre (1992). Fonte: www.aleciodeandrade.com/photographies-louvre-telechargements.html

É possível que os encontros revelados pelas imagens acima tenham-se dado em poucos segundos, desses, apenas um ínfimo fragmento foi eternizado por Alcício de Andrade. Ambivalência entre o pequenino, o fugaz que não parece ter importância e o valioso. Não sabemos o que veio antes e o que veio depois, mas entre tantas coisas essas imagens nos recordam sobre a desaceleração, o silêncio, o afeto e a entrega como matérias-primas necessárias à elaboração da experiência, no sentido que Larrosa (2014:18) a coloca: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”.

Infinitas possibilidades de experiência nos interpelam, seja no cotidiano, ou em situações extraordinárias, junto a toda sorte de objetos ou acontecimentos. Dewey (2010:110) discute a experiência aprofundada e seu caráter de integração e consumação – trata-se de *uma* experiência (grifo do autor). Embora o autor coloque que essas experiências não se restrinjam ao campo da arte, compreende-se que o território dos museus se constitui como um rico campo para o seu cultivo e acontecimento, apesar das ambivalências e dificuldades inerentes. Justamente os seus diversos “âmbitos” vêm se apresentar “à visão criadora do homem” como um “feixe de possibilidades” (Quintás, 1993:26).

Campo fértil para os sujeitos reais e as experiências possíveis, para o “encontro com as coisas mesmas”, premissa da Fenomenologia que tem em Merleau-Ponty (1971) um grande representante. Contrário a idealismos, suas ideias ecoam em diversos autores, entre eles Maffesoli (1998), que aborda a crise instaurada na contemporaneidade, ainda muito influenciada pela supremacia da racionalidade cartesiana. Diante disso, lança como alternativa a união entre razão e sensibilidade.

É um consenso que a apreciação e compreensão da arte envolvem conhecimento aprofundado e ricas operações intelectuais. Contudo, penso que a valorização e o apego exagerados à racionalidade e ao conhecimento intelectual venham a se constituir como mais um elemento da *penumbra*, que também dificulta ver a obra e o espaço de fato. Na contra-mão do turista, um risco que todos corremos é o uso das informações não para somar, mas para servir ao requinte das diferentes maneiras de dominar, domesticar, rotular, e em última instância, produzir jazigos, ainda que ornamentados e herméticos. É interessante que Gombrich (1999) tenha mencionado nos anos 1950 no prefácio de seu conhecido livro “A História da Arte” que no museu as pessoas gastavam mais tempo em verificar as informações que dispunham a respeito das obras do que as vendo de fato.

Já o olhar dos artistas, entre eles os fotógrafos, prioritariamente tem uma atitude de frescor diante dos fenômenos. Penso que a arte de todos os períodos requisite



Figura 4 · Fotografia de Alécio de Andrade. Museu do Louvre (1990). Fonte: www.aleciodeandrade.com/photographies-louvre-telechargements.html

esse olhar e que todos já nos deparamos com propostas, inclusive contemporâneas, especialmente inquietantes porque nos trazem mais perguntas que respostas.

Entre o turista, o cúmplice e o caminhante

A *penumbra*, os desafios e a complexidade propiciados pelos objetos artísticos, suas linguagens e espaços pedem que, independente do grau de conhecimento e envolvimento com arte, que todos abracemos a tarefa de co-autores. Pessoas que de alguma forma saibam, conjugar as buscas com as eventuais atitudes de turista, das quais ninguém está ileso nesses tempos nebulosos e fragmentados... Cúmplices e *performers* que sabem ser impossível dar conta do inesgotável e que não se deixam aprisionar pelo racionalismo duro, emprestando o corpo ao sentido da arte. Sabemos que um museu traz o sagrado, mas também tem a sua face de mausoléu, e é preciso que lhe infleamos com um sopro de vida.

Inspirados pela protagonista da foto de Andrade (Figura 4), podemos considerar que para se viver a experiência, há que se carregar o que é importante, mas também ter abertura, depoimento e “tirar os sapatos” para continuar a jornada, que é infinita?

Referências

- Andrade, Alécio de (2009) *O Louvre e seus visitantes*. Instituto Moreira Salles, Le Passage. ISBN: 978-85-86707-32-2
- Baudrillard, Jean (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN: 9789727081417
- Bauman, Zygmunt (1999) *O mal-estar da pós-modernidade*. São Paulo: Zahar. ISBN: 9788571104648
- Dewey, John (1980) *Arte como experiência*. São Paulo: Abril Cultural. ISBN: 9788561635541
- Gombrich, Ernest Hans (1999). *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC. ISBN: 8521611854
- Hall, Stuart (2005) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A. ISBN: 85-7490-157-4
- Larrosa, Jorge (2014) *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte, Autêntica. ISBN: 978-85-8217-437-1
- Leite, Maria Isabel (2005) *Museus de arte: espaços de educação e cultura*. In: Leite, Maria Isabel e Ostetto, Luciana Esmeralda (orgs). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. Campinas: Papyrus. ISBN: 85-308-0778-2
- Merleau-Ponty, Maurice (1971). *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- Maffesolli, Michel (1998) *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes. ISBN: 85-326-2078-7
- Quintás, Alfonso López (1993) *Estética*. Petrópolis: Vozes, 1993. ISBN: 85-326-0898-1

Las medidas de lo invisible. Ignasi Aballí y la Cabinet (Measuring-Invisible)

*The measures of the invisible. Ignasi Aballí
and the Cabinet*

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA*

Artículo completo enviado a 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015.

*Artista visual e investigador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo), Facultade de Belas Artes (BBAA), Grupo de Investigación DX7, Departamento de Pintura. Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: reyvillaronga@gmail.com

Resumen: Análisis de la obra de Ignasi Aballí: Cabinet (Measuring-Invisible), para demostrar la invisibilidad como recurso creativo en la producción de imágenes.

Palabras clave: Aballí / pintura / invisibilidad.

Abstract: *Analysis of the piece of Ignasi Aballí: Cabinet (Measuring-Invisible), to demonstrate the invisibility as a creative resource in the production of images.*

Keywords: *Aballí / painting / invisibility.*

Introducción

Este artículo se encuadra en la investigación que la Universidad de Vigo y su departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes están realizando sobre la negación de la imagen. En concreto dentro de la investigación de la Tesis Doctoral *Estrategias creativas del arte frente a la dividualización*, dirigida por Juan Carlos Meana Martínez y donde trabajamos la hipótesis de que existe un arte que niega la imagen y se construye desde la negación como posicionamiento para cuestionar lo que denominamos *dividualización*, la sociedad de la imagen y del autocontrol del sujeto a través de sus representaciones.



Figura 1 · Vitrina (Tomar medidas-Invisible) de Ignasi Aballí, 2011, en la Fundación RAC, Pontevedra (España)

Figura 2 · Fotografía de Ignasi Aballí. Barómetro

Figura 3 · Fotografía de Ignasi Aballí. Medidor de campo eléctrico

Como nos recuerda David Torres (2004) la obra de Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) se enmarca en una estética de lo mínimo donde lo ínfimo produce el hecho artístico. De conceptualismo radical reflexiona sobre la pintura en la época de la hiperproducción de imágenes con la ironía de aquel que se refiere a algo diciendo otra cosa. Su obra reflexiona sobre el pintar sin representar y sin expresar y es un trabajo que nos permite identificar una familia de artistas que en la época de la transparencia reflexionan sobre la invisibilidad. Obras habitualmente unidas al espacio donde se exponen, mostradas a partir de su ausencia y a menudo articuladas a partir de conceptos opuestos.

1. El trabajo de Aballí en la Fundación RAC

Del 8 de julio al 31 de octubre de 2011 se presentaba en la Fundación RAC de la ciudad de Pontevedra (España) la exposición individual del artista Ignasi Aballí titulada *En el Aire*.

El trabajo de Ignasi Aballí se ha basado en cuestionar la definición de arte a partir de sus métodos y materiales más tradicionales: la pintura y el color. La exposición, en palabras de Issa M^a Benitez, continua la línea abierta por los objetos-vitrina que solo existen en la realidad para no mostrar, o para demostrar la paradoja de lo visible: nunca se ve todo lo que hay.

Está constituida por una serie de obras que retoman el problema de la relación entre las palabras y las cosas y de forma tautológica y autoreferencial cuestionan la definición del arte por medio de la clasificación y el análisis del lenguaje llegando de nuevo al grado cero de la pintura como ya había planteado en el Proyecto Octógono en la Pinacoteca de San Paulo y que había comenzado con sus Cartas de Colores y sus piezas hechas con bastidores y barnices transparentes.

Medir el aire es el título de una video creación donde aparecen cielos de lugares diferentes y que como imágenes monocromáticas se sobre-escriben sistemas de medición del color. También las fotografías *Nieblas* como metáfora de lo que no nos deja ver, elemento reconocible donde se anula toda presencia visible. Objetos y cosas que hablan de lo que no está.

Aballí incide y nos recuerda con este trabajo que, si bien las artes visuales habitualmente potencian el sentido de la vista, el hablar de lo que no vemos es manifestar un posicionamiento, una manera crítica de enfrentarse a lo visual porque “el que no veamos algo no quiere decir que no exista”. Por eso presenta y utiliza los elementos de medición, porque no son actos de fe, sino pruebas objetivas de aquello que no podemos ver.

Y sin embargo, todo está *En el aire*. Esta obra consiste en una serie de palabras en vinilo sobre las cristaleras de la sala y en el que se pueden leer aquellos

elementos no visibles que están presentes en el aire y en el exterior como el vapor, el helio, la condensación, las ondas hertzianas... un juego entre lo que se lee y lo que se entiende.

Atlas y Banderas transparentes fueron ambas publicaciones en forma de libro de artista que reunían a modo de colección, la primera nombres de países recortados de la prensa durante un año como una forma de medir el tiempo, y la segunda mástiles sin banderas. Sistematizaciones de un proceso para hablar de la ausencia de representación y para poner en juego las paradojas de la imagen y el texto como nos recuerda Issa M^a Benítez (2011), "Las imágenes en la exposición son bien transparentes, bien opacas, no muestran nada, si acaso ocultan, lo mismo que los textos que sólo muestran fragmentos, explicaciones parciales, abstracciones".

2. Cabinet (Measuring-Invisible)

Al igual que en la exposición, el eje central de este artículo gira en torno a uno de los objetos-vitrina que Aballí presentó para demostrar la paradoja de lo visible. En la sala se presentaron tres vitrinas. La primera refelexionaba sobre la teoría del color verde, la segunda sobre la arquitectura de cristal, y la tercera sobre aparatos que sirven para medir cosas que no se ven.

En este tercer objeto-vitrina se presentan una serie de transparencias con fotografías de aparatos electrónicos que se utilizan para medir magnitudes "invisibles" como la temperatura, el color, el sonido, la humedad... y que por sus características nos permiten reflexionar sobre el tema de la transparencia, la visibilidad y la relación que a través de los objetos se puede establecer entre lo que está visible y lo que no es visible. Los aparatos de precisión que aparecen son un anenómetro digital para medir la velocidad del viento, un higrómetro para determinar la humedad y temperatura ambiental, un barómetro para medir la presión atmosférica, un medidor de campo eléctrico, un termómetro para medir la temperatura del aire y un decibelímetro para determinar el volumen del nivel acústico.

En el 2005, con *Revelaciones*, un vídeo grabado en un laboratorio de revelado rápido de fotografías, ya había presentado esta imposibilidad de la visión al presentarnos las tiras de imágenes del revelado de un sinfín de personas anónimas. También en *0-24* donde un video nos muestra lo que una cámara de seguridad registra en un museo cuando este está cerrado. Son propuestas, como la de los objetos-vitrina, donde la imagen o su ausencia juegan el papel de aislar, extraer y desplazar significados, poéticas de la negación de lo visual (Meana, 2011).

3. La invisibilidad como recurso en otros artistas

En 1971 Giovanni Anselmo producía una obra que consistía en la proyección sin pantalla y mediante una diapositiva de la palabra *visible* en una sala vacía. Fernández Polanco nos recuerda sobre esta propuesta como lo que es invisible aparece de forma visible y no se distingue hasta que nuestro cuerpo se transforma en pantalla, entonces aparece la palabra.

En *Vaporización* (2001), Teresa Margolles presenta una sala llena de vapor. El agua con la cual las máquinas vaporizan el lugar proviene de la morgue de México y fue utilizada para limpiar sus cadáveres. Éste agua cubre los cuerpos de los visitantes. Lo físico y lo mental han sido igualmente afectados. Se ha alterado mucho más que un nivel de humedad, los muertos nos penetran y nos devuelven la mirada. Pero se renuncia a la representación visual, se reemplaza por lo táctil. En *Vaporización*, la imagen regresa a través de nuestra presencia.

La artista del multimedia Marie Sester en su obra *Exposure* (2001/2008) planteaba a través de la instalación una serie sobre el escaneado con rayos x. Como si de un escaneado real se tratara proyecta sobre una pared una serie de imágenes que exploran los rayos x utilizados para la vigilancia. Ofrece imágenes de vigilancia consistentes en radiografías de camiones que contienen artículos de contrabando. Todos los espacios que aparecen en las imágenes fueron analizada por láser. Se evidencia cómo la tecnología se utiliza para la vigilancia a través de una estrategia creativa que desde la tecnología hace visible aquello que para el ojo humano es invisible,

En esta línea de los nuevos medios los artistas Clara Boj y Diego Díaz con su proyecto *Observatorio* (2008) trabajan haciendo visibles los mapas de las redes de la ciudad. Es un proyecto de exploración de una pequeña franja del espectro radioléctrico mediante un dispositivo de observación, a modo de telescopio, para descubrir y localizar redes wifi y redibujar el mapa de la ciudad. Se accede así al conocimiento de distintos contextos urbanos mediante la lectura de esos datos, mediante el análisis del número de redes, su localización en la ciudad, su status abierto o cerrado, de acceso público o restringido.

Continuando con esta idea de mapa podemos terminar comentando como desde el sonido se están cartografiando toda una serie de espacios invisibles. El proyecto *Manchester: Peripheral* (2008) de The Folk Songs Project tiene como objetivo establecer conexiones y sobre todo afrontar de forma creativa las problemáticas de la fragmentación social de cuatro barrios periféricos de la ciudad de Manchester. Lo hacen desde unas composiciones sonoras que visibilizan de forma continua los sonidos, voces y ruidos de esa zona invisible para la ciudad. Otro de sus proyectos en esta línea es *Cinco Ciudades* (2011) realizado en Portugal.

Conclusión

Como hemos visto la obra de Ignasi Aballí *Cabinet* nos ha permitido crear una línea de reflexión donde la invisibilidad se presenta como táctica y estrategia creativa en la época de la transparencia. Si bien es cierto que la mayor parte de la obra de Aballí reflexiona desde el concepto de la ausencia no es menos cierto que con la exposición *En el aire* se evidencia y consolida de forma clara esa idea de que frente a la transparencia nunca se puede ver todo lo que hay. Es por eso que es importante destacar el concepto de medir lo invisible presente en la *Cabinet*, porque como dice Aballí, no es un acto de fe, sino más bien la demostración objetiva de nuestra ceguera permanente.

Sin haberlo tratado, esta invisibilidad nos hace pensar en el concepto de *Inframince* de Duchamp. (infra - bajo y mince - leve) un concepto ideado por el artista y que podríamos definir como una mirada, un instante de vida, de lo fugaz, de lo que queda en el espejo cuando se deja de mirar. Las obras que hemos comentado aquí basculan sobre esta idea de que a través de ellas, a través de su invisibilidad, se hacen visibles.

Concluimos sintetizando seis estrategias creativas en las que lo invisible se hace visible. La medición, como Aballí plantea a través de la presentación de sus aparatos electrónicos; la interposición, como Anselmo opone la mano a visible; el rozamiento, como Margolles propone el contacto del cuerpo con el vapor muerto; el escaneo, como Sester rastrea la opacidad; el mapeado como Boj y Díaz evalúan las frecuencias; la sonoridad como The Folk Songs Project cartografiaban las zonas invisibles.

Referências

- A.A.V.V. Ignasi Aballí, *Este no es el fin*. Catálogo
Exposición Artium de Álava
ISBN: 978-8494000218
- Benítez, Isaa M^o, (2011) *En el aire*. Catálogo
Exposición Fundación Rac. (pp. 9-13)
ISBN: 978-84-615-7504
- Meana, Juan Carlos, (2011) "Poéticas de la
negación de lo visual". Actas del Congreso

- Artistas sobre outras Obras*. CSO'2011 Lisboa
ISSN: 978-989-8300-140 (pp.395-401, Vol. 5)
- Torres, David G., (2004) "De la importancia
de hacer nada en Ignasi Aballí". Artículo
Exposición *Nada para ver*, Museo de
Santander [Consultado 10-12-2014]
Disponible en <URL: [www.davidgtorres.net/
spip/spip.php?article36](http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article36)

La parte caduca: sobre la obra de Vanessa Mosquera Cabanas

*About the work of Vanessa Mosquera Cabanas:
"la parte caduca"*

MANUEL MATA PIÑEIRO*

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

*Artista visual y escritor. Bachillerato artístico en el Instituto de Educación Secundaria Miguel Ángel González Estévez (IESMAGS). Grado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo en la Facultad de Bellas de Pontevedra (FBAUV).

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UV), Facultade de Belas Artes de Pontevedra (FBAP), Máster en Arte Contemporánea. Creación e Investigación (MAC-CI). Rúa Maestranza 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: loquedijjoelcuervo@gmail.com

Resumen: En el artículo se ejemplifica, mediante la obra de Vanessa Mosquera Cabanas, el comportamiento del individuo ante la caducidad de los distintos útiles cotidianos, y se ofrece una postura acerca de los motivos que llevan a dicho comportamiento. Se tratan, además, la identidad residual y el archivo como métodos de trabajo. **Palabras clave:** caducidad / archivo / identidad objetual / residual.

Abstract: *In this article it is exemplified, through Vanessa Mosquera Cabana's work, each individual behavior when confronted with the expiration of different daily tools. A position on the motivations for such a behaviour is offered. It is also treated, both residual identity and archive, as working methods.* **Keywords:** *expiration / file / objetual-residual identity.*

Introducción

*The raindrops have plenty
of personality-
Each one.
(J. Kerouac)*

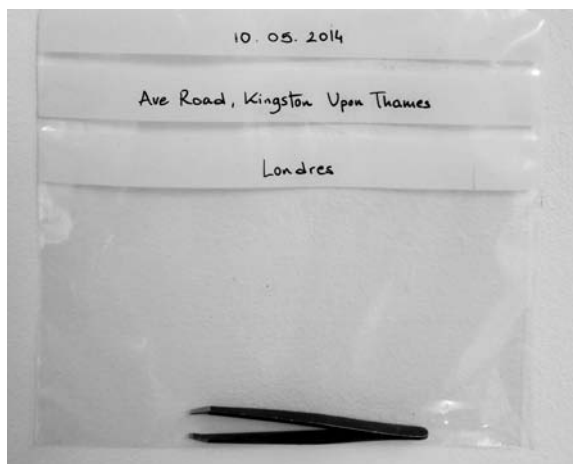


Figura 1 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, Detalle de "La parte caduca" (2014).

Figura 2 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, Detalle de "La parte caduca" (2014).

Figura 3 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, Parte caduca #8 (2014).

Busco objetos, dice ella, que sigan teniendo una utilidad pero que, por contexto, no la tienen. Así que Vanessa atrapa ese pequeño bote de vaselina, la moneda de cincuenta céntimos o una pequeña goma de pelo y, sencillamente, elimina el contexto, porque el contexto es sencillamente el problema.

Le confiere una identidad al objeto mediante dos marcas: la fecha en que se topó con este y el lugar (la calle) donde este estaba. Es la misma identidad que el elemento tenía, igual de inútil e inservible, pero en otro lugar. Cualquier identidad se fortalece al moverla de sitio (Figura 1, Figura 2).

Esto es un ready-made, le dije. Claro, contestó. El ready-made en el campo expandido, le dije. Voy a apuntar eso que acabas de decir, contestó.

¿Proviene tal vez de esa variante del objet trouvé denominada trash art? Es una pregunta justa, pero lo que Vanessa selecciona no proviene de un contenedor, sino de la calle, del mismo suelo. Hay una importante diferencia entre arrugar algo, dejándolo caer en el próximo cubo, y sencillamente abandonarlo o perderlo.

Tal vez las personas hemos decidido diferenciar los desperdicios en dos clases.

1. Sobre las horquillas

Lo infraléve es una alegoría del olvido.
(Duchamp, 2012).

Tengo un amigo que, de tanto en tanto cuando me visita, al encontrar una horquilla en algún lugar de mi apartamento, dice: así es como las mujeres marcan su territorio. Luego se echa a reír, como si hubiese dado de nuevo con esa familiaridad que hace de un buen monólogo lo que es. Bueno, tal vez suene a chiste pero ¿Acaso alguien ha encontrado alguna vez una horquilla en el vertedero? Hay objetos que jamás se tiran al traste. Yo no conozco a nadie que haya terminado una goma de borrar; son entidades pequeñas y lo suficientemente superfluas como para no necesitar nuestra atención. Por la misma regla de tres es muy sencillo encontrarse una moneda de dos, cinco o diez céntimos, incluso de cincuenta, pero no una de dos euros, o un billete. El valor del objeto requiere un celo en su guardado. ¿Qué muestra Vanessa sino el vacío legal en el era de la reproductibilidad técnica? Ciertos objetos han perdido su dimensión funcional; ya no son algo que sirve a un desempeño, sino una parte caduca del mismo.

En este caso, bajo fecha y lugar irrepetibles, la autora redimensiona con un archivo las partes olvidadas. Categoriza la agonía renovada de un proceso mediante sus caídas continuadas (Figura 3). Tal que células epiteliales, ciertos factores son una pérdida inconsciente y necesaria.

2. Sobre la nariz

¿Acaso la sobrealimentación contemporánea en el campo de las imágenes tiene su movimiento paralelo en los objetos?

Por lo que he podido ver, siempre que un docente ha de explicar el funcionamiento de la vista o el mecanismo de los ojos, recurre a ciertos ejemplos: véase un prisma refractando nuestra gama de colores, la famosa frase de "el negro no es un color, sino su ausencia" y un largo etcétera. Pero destacaré un experimento en especial, ese que explica por qué no vemos nuestra propia nariz si la tenemos justo delante. Consta más o menos de lo siguiente: al sujeto a examinar se le entrega una hoja donde no hay más que un punto en un extremo y una cruzcita en otro; se le pide así mismo que mantenga la mirada fija en el punto y vaya alejando el papel; en algún punto de este recorrido la cruz desaparecerá y ese, simpáticamente, es el sitio exacto donde debería estar tu nariz.

Contemplar una nariz está bien si es la de otro, pero tener las fosas nasales de uno ahí plantadas entorpecería la visión, y lo único que se le pide a la visión es claridad. Este despeje es, digamos, adecuado.

¿Pero pasa con las manos? Ya hemos aprendido a no verlo todo para evitar la saturación ¿Sabemos, sin embargo, no agarrarlo todo? Cualquiera al que pudiésemos registrar los bolsillos demostraría que no. Todos portamos algo innecesario. Testarudez que, sin duda, tiene bastante encanto, pues demostramos un curioso apego por esos objetos breves básicamente disfuncionales. ¿No es curioso que tanta gente recoja un botón o un tornillo al descubrirlo abandonado en la calle? La cuestión es que rara vez se rescata el objeto para reutilizarlo, sino porque ese no es su sitio. Del mismo modo, si uno viese su nariz ahí en el suelo, naturalmente la recogería, se la colocaría entre los pómulos y no volvería a verla hasta que la perdiese. Y perder es el verbo exacto. Lo que uno no quiere perder lo olvida ordenadamente.

Sí, dice Vanessa, un tornillo sí lo recojo. En cambio, un tapón de plástico o una colilla, no, esas cosas pertenecen directamente al asfalto. Son tan típicos que la necesidad de recolocarlos no aparece. No hay una identidad latente lo suficientemente contrastada. Es tan común verlo tirado, dice, que no le doy importancia. Incluso hay veces en que no cojo cierto tipo de horquillas negras.

Vanessa parece darle, a ciertos útiles, un carácter casi orgánico. Es un factor a tener en cuenta el que, si uno permanece demasiado tiempo en un lugar determinado, pasa a formar parte de este, sea el famoso abismo nietzscheano o el pelo de una mujer.

3. El archivo como método

La forma de trabajar que subyace bajo la obra de Vanessa no es otra que el

archivo (Figura 4, Figura 5). Ese afán recopilador tal vez heredado de la retícula impuesta en el siglo pasado. Al preguntarle por ello, habló de ciertas cajas de Andy Warhol, donde este guardaba diferentes objetos prescindibles o pasajeros. Habló del trabajo de Annette Messager, el cual da la impresión de que, una vez constituido un archivo, este se despliega en un abanico rebosante.

Mencionó lejanamente a Boltanski como quien nombra una obviedad, mencionado necesariamente casi como inventor de una escuela, guste o no.

El atractivo que tiene el archivo (referentes aparte, pues, en ocasiones estos nombres son algo posterior a la obra que, en ciertos momentos, podría parecer una justificación del trabajo dentro de un marco determinado o familiar y no una declaración de intenciones, como debería), para Vanessa, es el de encontrarse con gran cantidad de elementos diversos que giran en torno a un mismo eje. Unidades que corroboran sin exigir concreción. Es el hecho de interactuar con varios factores, y no sólo con uno definitivo, lo que determina la elección de este método de trabajo.

La autora tuvo una profesora en los primeros años de carrera que, a disgusto del alumnado, obligaba a trabajar con deshechos. Así, Vanessa hubo de pasar tardes y tardes, como sus compañeros, de contenedor en contenedor, buscando atentamente lo que se les requería, los buenos desperdicios.

Necesariamente, pregunté a Vanessa si este atavismo de ojo avizor era en parte culpable de su interés por los objetos usados. No entendía, contestó, por qué esa profesora decía que la basura hablaba, pero ahora creo que lo entiendo.

3.1 La criba del archivo

Todo archivo exige su correspondiente categorización. El criterio usado por Vanessa es el de apreciar los niveles de inmanencia que cada objeto posee. Es decir, en qué medida uno puede o no llegar al propietario original del elemento en cuestión partiendo del mismo. Ha de tener, pues, la medida justa entre propio e impropio (Figura 6).

En el extremo más ajeno del objeto, la autora señala la amplia gama de papeles con la que convivimos en el día a día. Evita recogerlos porque a su parecer están diseñados para ser desechados. Por muy revelador que un recibo de la compra pueda resultar, es algo que no sobrevive largo tiempo en las manos de nadie. No hay un proceso de memoria lo suficientemente profundo como para considerar que un papel debería estar sin duda en otro lugar. Es decir, no es tan importante que algo denote identidad como que ese algo haya sido involuntariamente perdido.

Así mismo, en el extremo más personal, Vanessa explica cómo en una ocasión se topó con un fular abandonado en medio de una travesía y no pudo



Figura 4 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, *Parte caduca #8* (2014).

Figura 5 · Annette Messager, *Making Maps of France* (2000) Soft toy parts, cord, thread and needlework, 420x385 cm. Fotografía de P. Bernard / Adagp, París, 2010. Fuente: www.musee-lam.fr/gb/archives/1463

Figura 6 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, *Parte caduca #6* (2014).

rescatarlo, pues era evidente que se trataba de una pérdida trágica, algo que el propietario lamentaría al percatarse. Si lo hubiera cogido, dice, habría sido como robar, y allí se quedó.

Es a mitad de camino entre estos extremos donde se define el objeto relegado inconscientemente, cuya identidad residual converge en rasgos imprecisos del propietario, pero que sin embargo arroja ciertas acotaciones, con las que el espectador de la obra puede construir una suerte de contexto esquemático: el propietario era fumador, el propietario prefería el azul al negro, el propietario tenía los labios cortados por el frío.

3.2 La condición del lugar

Si existen condiciones para la selección de los objetos, el lugar, claro está, será definido y cribado bajo ciertas directrices.

La artista trata de establecer ciertas rutas en cada una de las ciudades donde trabaja, de manera que los espacios de encuentro con el objeto suponen demostradores de rutina. Atendiendo a la calle designada en la bolsa de cada objeto, podemos comprobar como el archivo define partes caducas continuadas: una serie de colillas apagadas los días laborales junto a ese mismo banco, un lugar donde extrañamente suelen encontrarse pequeñas monedas con relativa normalidad, etc.

Dichas rutinas son, además, delineadas exclusivamente sobre lugares de tránsito, descartando todo tipo de interiores privados, tales como un apartamento o el patio de una casa. Lo más escondido que admite el sistema de Vanessa son las escaleras comunales y, es en este tipo de admisiones límite, donde la criba del objeto a recoger se agudiza y vuelve más estricta para no admitir eslabones inapropiados en el archivo (Figura 7, Figura 8).

Conclusiones

All in all, the creative act is not performed by the artista alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interfering its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act. (Duchamp, 1957).

Si bien un archivo no llega a más final que el impuesto por quien lo construye, ¿Habría que decir con voz recta que toda obra de arte concluye cuando su autor lo decide y que, consecuentemente, nada diferencia al archivo? Tal vez. Sin embargo no hay que olvidar que el método de archivo implica de por sí la aceptación de lo inconcluso, pues algo que acepta dos unidades diferenciadas,

acepta también ocho y treintaidós. Una pintura, escultura, instalación, dibujo, film o novela, no sigue la misma pauta, por muchos años que Antonio López tarde en pintar la Gran Vía.

El formato establecido en los distintos campos puede expandirse hasta cierto punto. Recordemos, por ejemplo, cómo ciertos directores tratan de componer un largometraje de, digamos cuatro o cinco horas, y las productoras podan y sajan hasta obtener tres horas máximo de película para, así, no cansar al espectador y poder, además, realizar tres proyecciones diarias en lugar de dos. En cierto modo, cada campo ha adquirido su propia ponderación de formato ¿Lo ha hecho también el archivo, o es algo todavía en proceso?

En respuesta a este tema, Vanessa inquirió en que, de finalizar en algún punto el archivo de “La parte caduca”, no podría hacerse de manera seca y cortante, sino que algún aspecto de la obra habría de desencadenar una nueva propuesta. Por su cabeza rondan la construcción de mapas a partir de las rutinas designadas por los objetos, la puesta en común de ciertas localizaciones, etc. Sea lo que fuere, “La parte caduca” supone un reconocimiento muy humano que el espectador se autoimpone al instante. Algo tan sencillo como “¿Por qué diantres llevo esto en el bolsillo?”

Referências

Duchamp, Marcel (2012) *Escritos*. Edición en español dirigida por José Jiménez de la colección de textos reunida y presentada por Michel Sanouillet y Paul Matisse. Editorial Galaxia Gutenberg. ISBN: 9788481099690.

Duchamp, Marcel (1957) “The creative act”. *Art News*, vol. 56 n°4, 1957.

Kerouac, Jack (2007) *Libro de jaikus*. Bartleby Editores. Edición Bilingüe. ISBN: 9788495408723.

Diários de classes: matrizes culturais

Classroom diaries: cultural references

HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN*

Artigo completo submetido dia 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015.

*Artista Visual, Bacharel em Gravura Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Mestre em Poéticas Visuais Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Poética Visuais UFRGS.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Departamento de Artes Visuais (DAV). Rua Senhor dos Passos, 248-90020-180 Porto Alegre – RS, Brasil. E-mail: harkanaan@gmail.com

Resumo: Em diferentes cidades, o artista Ottjörg A. C., recolhe braços de cadeiras escolares e também tampos de mesas escolares e delas imprime os registros incisivos deixados pelos alunos. Posturas ético estéticas, num comportamento político que desperta à reflexão das convicções que cidadãos tomam sobre liberdade. Desdobrados no espaço institucional da arte, potencializam imagens ao múltiplo pelo método relativo à gravura em metal.

Palavras chave: gravura contemporânea / política / autoria / íntimo / coletivo.

Abstract: *In different cities, the artist Ottjörg A.C., collects arms of school chairs and also tabletops of school tables and from them, he prints items which were recorded on them by students. Esthetic ethical attitudes, in a political behaviour that awakes reflection of the beliefs that citizens take on freedom. Deployed in the institutional art space, leverage multiple images to the method on the engraving.*

Keywords: *contemporary engraving / politics / authorship / intimate / collective.*

Comenta-se a obra do artista Ottjörg A. C. no recorte em que trabalha como um revelador de imagens. O contexto da proposta se insere no âmbito do coletivo, apesar do quase oculto. De tal experiência, realizada em escolas de ensino fundamental, ativada pela práxis do gravar e imprimir, engendra-se uma aproximação entre os termos: política, autoria, intimidade e desejo, em um fazer que envolve instituições públicas, privadas, cidadania e arte.

Ottjörg vive hoje em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Nascido na Alemanha, Heidelberg, graduou-se em artes em Berlin. Em Vienna / Austria, 1991 foi vencedor do Austrian Mini Print Competition. Através de projetos institucionais que lhe geram recursos, percorre países de todo mundo captando os vestígios gráficos deixados pelos usuários em classes escolares, trens, metrô e outras superfícies. No Brasil esteve em 2004 e 2014 como artista visitante da Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Artes e Design, desenvolvendo parte da série que apresenta-se aqui, intitulada *Desksistence*. Em 2008/2009 visitou escolas em São Paulo e em 2012 em Manaus. Foca-se nessa série que consiste em entintar as superfícies de fórmica das mesas escolares, comumente riscadas pelos colegas e delas imprimir as caligrafias, os rabiscos e as mensagens deixadas pelos alunos. Matrizes culturais onde os estudantes constroem suas experiências de subjetividade.

Ranhuradas, impressões e signos linguísticos

Situamos a imagem impressa e os sinais *graphikos* na necessidade daquele ato primordial da consciência da pegada humana no solo, da mão nas cavernas, das tabuletas de argila, das ranhuras nas catacumbas na época romana. Hoje podemos encontrá-los em prédios importantes, onde turistas pretendem se imortalizar deixando suas iniciais em paredes de edifícios e em portas de banheiros públicos que são tatuados com pequenos desenhos, frases e obscenidades secretas. Tal atitude vemos também nas matrizes que Ottjörg desvela, acentuando intimidades e culturas, potencializando signos ao múltiplo, aspirados à permanência. Imprime-as manualmente, quando a reprodução e o simulacro tornaram-se facilidades em mídias tecnológicas.

Cadeiras e classes escolares aparentam um objeto de uso inofensivo, mas também sugerem um território auto-referencial, sempre pronto a tornar o espaço liso da fórmica em fluxos e devires contrários à aula regrada e disciplinada (Figura 1). Os registros testemunham expressividades contrastantes e surpreendentes, indo do suave ao agressivo, às vezes em uma mesma escola, e em uma mesma sala de aula. É o espaço real ao mesmo tempo privado e público, privilegiando um olhar para a gravura e suas interfaces com a escrita. Um trabalho rico em liberdade, feito no esconderijo de cada um, onde o psíquico torna-se social, o íntimo torna-se político e “cujos resultados plásticos e significados narrativos podem variar notadamente abrindo o processo a distintas leituras.” (Barthes, 1984:53) Um diário em expansão, interferido, complementado, por vezes velado, constituindo um intertexto processual.

Ottjörg propõe uma questão que há muito se discute a respeito, e muito já



Figura 1 - Ottjörg A.C. Deskxistence.

Impressões/detalhes de quatro mesas em Escolas de São Paulo da esq à dir. escola Bairro Socorro, Escola Grajaú, Colégio Waldorf Michael, Escola Jardim Angela. aprox.70x40 cm (cada detalhe), 2008. (foto montagem cedido pelo artista).

nos perguntamos, mas, sobre a qual nunca obtivemos uma resposta precisa: o que é liberdade? Uma indagação que permeia nossos dias. Esta falta de resposta ou, a pluralidade de respostas que se encontra para o termo, deve-se justamente ao fato de sua complexidade. Toda ação, pública ou privada, é uma performance. Praticada fora do espaço artístico, sem uma audiência especializada, problematiza nossos princípios políticos.

E quem é o autor nessa obra? Esses grafismos só se tornam arte quando estão impressos e expostos em locais escolhidos pelo artista? Quando a obra de arte é mais plena? Ao ser concebida? Ao ser exibida? Ao ser reconhecida? Quando o artista é mais artista? Ao receber as experiências que se tornarão obra? Ao conceber um trabalho? Ao dar-lhe forma sensível? Ao torná-lo público? Ao pronunciar-se por meio da fala e da escrita? Ao procurar compatibilizar sua atividade com as várias instâncias dos vários poderes? Ao manter-se disponível ao trabalho da obra? Eis uma obra aberta, de cunho político envolvendo cidadania.

É o procedimento de impressão que torna visíveis os arranhões e também os torna arte. A imagem impressa concretizada pela técnica, à medida que é acionada, absorve a identidade do autor que atravessa o social revelando focos “criacionistas e de consistência auto poética” (Guattari, 1992:125). Ottjörg procede meticulosamente com as tintas a fim de evidenciar os desenhos mais delicados, quase imperceptíveis que existem nessas carteiras (Figura 2, Figura 3). O uso da cor é importante para extrair o sentido e, todo esse trabalho de revelação faz aparecer as feridas e as cicatrizes, por mais sutis que sejam. São elas que vão compor essa espécie de texto que trama os afetos, essa rede de expressões que vai agenciando os rabiscos e permitindo que o espectador comece a ver tensões políticas e eróticas, problemas, clichês, nomes, amores, enfim o modo como esses adolescentes sentem o impacto da vida social e de sua própria vida individual.

Experiência × Existência

O termo ‘existência’, que aparece no título desta e de outras séries de Ottjörg, é uma referência ao fato de que os códigos secretos, notas de amor e outros símbolos riscados são também a marca com a qual pessoas manifestam sua passagem. É uma transferência direta de intensidades. Enquanto a narrativa verbal, segundo Walter Benjamin, comunica a experiência traduzindo-a para a palavra falada ou escrita, neste caso, ocorre a tradução da experiência como matéria e gesto, é o elemento háptico da narrativa que faz permanecer a marca do narrador “como a marca da mão de um oleiro na tigela de barro. É a inclinação do narrador para começar sua história como um retrato das circunstâncias sob as quais eles próprios têm experimentado.” (Benjamin, 1977: 447)

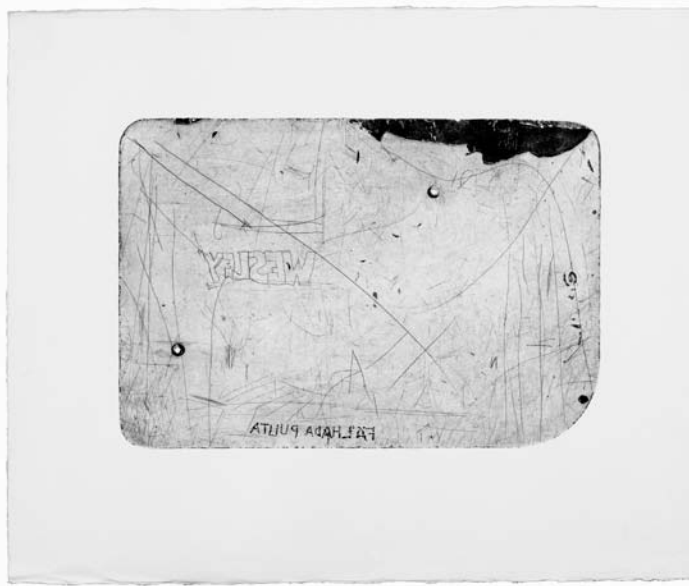
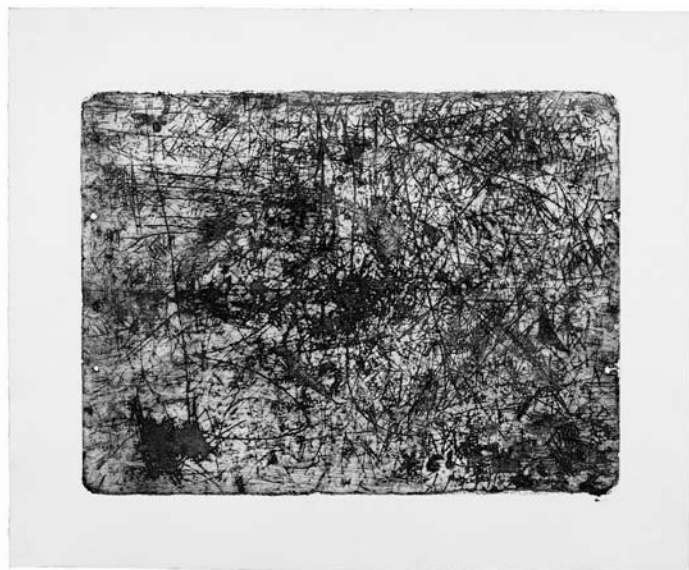


Figura 2 - Ottjörg A.C.. Desksistence. Impressão/ mesa da Escola Armando de Andrade, São Paulo, Brasil. 50,5x70 cm, 2009 (imagem cedida pelo artista)

Figura 3 - Ottjörg A.C.. Desksistence. Impressão/ braço de cadeira da Escola Beatriz Lopez, São Paulo. 24,5x40 cm, 2008. (imagem cedida pelo artista).

Ottjörg dá continuidade e faz emergir as circunstâncias de todo o processo, fornecendo informação da rota das viagens, do meio social das escolas que visita, da impressão nos papéis adequados à gravura, até a mostra em locais expositivos para arte. Observa que as diferenças não são dadas pelo tamanho e forma das áreas de rabiscos, mas pela frequência com que as classes são substituídas por novas. Não decodifica o que os alunos tenham riscado nos tampo nas mais diferentes cidades da China, Brasil ou Estados Unidos, sua ação consiste em utilizar as mesas, como se fossem *ready mades*, resignificando-as.

As imagens que o artista permite circular, baseiam-se em um contato físico direto com a forma, o qual está se tornando cada vez menos frequente. A transferência do gesto inciso de um material para outro, é uma tradução: não em outro idioma, mas em outro modo de percepção. Nesta era de globalização, artistas e mundo da arte estão cada vez mais determinados às miscigenações culturais. Alunos de São Paulo, Pelotas ou Nova York revelam algo sobre sua cultura e suas condições de vida. O artista como condutor do outro, torna-se um canal da outra cultura.

[...] nos trabalhos com as carteiras escolares, o que me encantou foi mesmo a relação que o sujeito tem com ele mesmo através da carteira. O que me interessa é essa espécie de expressão sem valor, que o artista valoriza, e que vai justamente expor, uma expressão que não é feita para se expor. (Santos, 2010: 44)

É como se o artista estivesse interessado em ver o rastro da vida de cada um impresso no plano somático, transformando-se no vetor paradoxal de uma expressão que é ao mesmo tempo individualizada e anônima, carregada de desejo e crítica. Uma impressão que faz transparecer sua procedência, que reafirma o “sentido físico de um protocolo experimental e o sentido epistemológico de apreensão de mundo.” (Didi-Huberman, 2008:32) percebidos nos acasos, decisões e fragilidades capturadas de uma superfície fértil.

Nesses trabalhos feitos com carteiras em diferentes cidades – de Nova York, de Sarajevo, de São Paulo, etc; embora existam semelhanças, a composição sempre difere, dependendo de onde a coisa é feita. Mas há um traço comum – o estado de espírito do adolescente. A gente percebe o desespero dos meninos, misturado com o tédio da escola. Percebe-se que os meninos ficam horas nessas carteiras e que não sabem o que os move no momento mesmo em que rabiscam. Essa mistura de impressões ou de desejos dos adolescentes que está gravada ali no tampo da carteira muitas vezes é acompanhada de uma superfície que parece ter sido apagada. É o pedaço sobre o qual o menino esfrega o braço, quando apoia a cabeça. Registra numa parte, ao mesmo tempo em que está apagando involuntariamente outras marcas. O resultado é quase um palimpsesto. (Ottjörg. Depoimento à autora, 2014.)

Há um traço comum nas diferentes ranhuras encontradas nas mesas escolares – o estado de espírito do adolescente. Os rabiscos são um sinal de que seus sonhos não se concentram inteiramente na lição. O sentido do ‘imundo’, visualizado nas mesas dos alunos que sentam comportadamente e escrevem em seus cadernos, comunica: vivemos em uma cultura civilizada.

Escrita, imagem. As duas linguagens recorreram desde o princípio ao mesmo meio para driblar o esquecimento: a incisão, que permanece e multiplica. Muitos artistas utilizaram artifícios relacionais entre escrita e imagem como por exemplo Albrecht Dürer, Mallarmé, Réne Magritte e há os que foram claramente contagiados por rabiscos cotidianos, como Jean Dubuffet, Cy Twombly ou Basquiat. Fotógrafos como Brassai mostraram interesse nos legados deixados nas paredes de casas e outros locais, que se descobre quando deambulando pelas cidades. Uma consciência para a matéria das superfícies marcadas, uma analogia que pode ser feita com a camada do sensível e foco na experiência.

Considerações finais

As incisões projetadas como sinais ao mundo exterior, denotam expressividade num trabalho indeterminado feito no esconderijo. Matrizes culturais onde estudantes constroem modos de subjetividade em registros anônimos, abertos para visitas de um leitor indefinido. Levadas para o ateliê numa cadeia operatória, absorvem identidade do artista que estende os sentidos até a transferência, imprimindo dessemelhanças como negativo, obtendo palavras e imagens invertidas.

Nesse viés, vê-se apropriação de signos, exaltação de sentidos, potencialidade de acontecimentos, visualização das necessidades expressivas dos povos. Objetos sociais, traduzidos para uma leitura poética visual.

Referências

- Barthes, Roland. (1982) *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70. ISBN 97 89724403274.
- Benjamin, Walter. (1977) *der Erzähler in: Gesammelt Schriften*, vol.II, 2, Frankfurt: a M Suhrkamp.
- Santos, Laymert Garcia dos. (2010) In: *Desksistence* (catálogo Ottjörg). Berlin: Kerber Art. ISBN 978-3-86678-460-4
- Didi-Huberman, Georges. (2008) *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Editions de Minuit. ISBN 10 : 2707320366 ISBN 13: 9782707320360.
- Guattari, Félix. (1992) *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, ISBN 8585490-01-2. 1.

Jan Tschichold e o seu opus magnum, A Nova Tipografia, enquanto plataforma fundadora de uma abordagem intervencionista e visual da escrita

*Jan Tschichold and his opus magnum,
The New Typography, as a founding platform of
an interventionist and visual approach to writing*

JORGE DOS REIS*

Artículo completo presentado el 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015.

*Designer gráfico e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Centro de investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: the.jorge.dos.reis.studio@gmail.com

Resumo: A Nova Tipografia de Jan Tschichold lançou uma nova abordagem na utilização da tipografia permitindo um uso lúdico e iminentemente visual da escrita pois as letras passaram a ser elementos de uma composição para ver.

Palabras clave: tipografia / desenho do livro / construtivismo.

Abstract: *The New Typography of Jan Tschichold launched a new approach to the use of typography allowing a playful and imminently visual use of writing because the letters have become elements of a composition to see.*

Keywords: *typography / book design / constructivism.*

Introdução

A *Nova Tipografia* situa-se ideologicamente entre cinco autores, melhor dizendo, entre quatro autores e um teórico deste movimento. Este mentor é Tschichold. Os quatro autores, sobretudo construtivistas são H. N. Werkman, Piet Zwart, El Lissitzy e Alexander Rodchenko. Se bem que outros autores como Herbert Bayer ou Moholy-Nagy contribuíram de forma decisiva para a evolução da dimensão visual da tipografia (Kurt Schwitters tem também os pés assentes na *Nova Tipografia* e no *Dadaísmo*). A tipografia no século vinte europeu é demarcada por um período áureo: O fim da primeira guerra mundial em 1918 e o fim do Nacional-Socialismo na Alemanha em 1933. Na União Soviética, as vanguardas russas onde se incluem Rodchenko e Lissitzky prolongam um pouco mais a sua carreira demarcada na primeira metade do século vinte. A nova moderna tipografia passou ao lado de países como a Inglaterra ou a França, entregues à raiz da tradição e às artes decorativas respectivamente. A expressão *Nova Tipografia* é adoptada enquanto fórmula descritiva deste movimento, partindo da obra teórica referencial de Tschichold - *Die Neue Typographie* editada em 1928 (Tschichold, 1928; 1995). Teorizando sobre os movimentos tipográficos, Tschichold coloca a *Nova Tipografia* também numa perspectiva histórica, demarcando tudo aquilo que está atrás como velha tipografia, entre 1440 e 1914. Tschichold considera pré-histórico tudo aquilo que está depois de 1914, contudo, antes dessa data registam-se alterações estéticas que evidenciam novas estratégias visuais, até mesmo durante o século XIX, quando a tipografia não estava circunscrita ao livro, surgindo os primeiros cartazes e registando-se um claro desenvolvimento das letras sem patilha. A tipografia estava agora disseminada e não circunstanciada ao livro.

1. Estratégia tipográfica de Tschichold

A *Nova Tipografia* de Tschichold estava enraizada numa nova atitude que se registava na pintura e na arquitectura europeia. O impulso da nova tipografia veio de fora do comércio das artes gráficas, e de fora do alargado mundo da tipografia, neste sentido, estes artistas da tipografia estavam também convictos da demolição da noção de arte concebida até aí. A letra e a palavra são agora objectos de carácter formal, para serem observadas na sua fisionomia, sem contudo afectar o significado, na íntima relação entre a forma e a semântica. As limitações da tipografia no que concerne aos próprios materiais tipográficos, era algo que teria que transparecer pois a rudeza da técnica tipográfica surgia como expressão do próprio movimento.

9906 corps 6 1 Min. 3 kg 8 point 1 fuente 1,25 kg 1 ft. 1,25 kg

Los elementos de composición consisten en letras, cifras, signos, adornos y blancos, recibiendo este último nombre lo que sirve para separar las letras, los párrafos y las líneas y lo que se emplea para completar la medida EN AQUELLA PARTE DEL MOLDE QUE HAYA DE

9907 corps 7 1 Min. 3,5 kg corps 7/8 1 Min. 3 kg

Die Buchstaben, in denen die flüchtigen Laute der Sprache die sichtbare Gestalt empfangen, NEHMEN UNTER DEN WERKEN DER KUNST

9908 corps 8 1 Min. 4,25 kg 10 point 1 fuente 2,25 kg 1 ft. 1,25 kg

A book is written, not to multiply a voice only, not to carry it only, but to preserve it. THE AUTHORS HAVE SOMETHING TO

9909 corps 9 1 Min. 4,5 kg corps 9/10 1 Min. 5 kg

L'invention de l'imprimerie, dont les progrès étaient rapides en Allemagne ET DANS LES PAYS DU NORD DE LA

9910 corps 10 1 Min. 5,5 kg 12 point 1 fuente 2,25 kg 1 ft. 2 kg

Die Buchstaben, in denen die flüchtigen Laute einer Sprache sichtbare GESTALT EMPFANGEN, NEHMEN

9912 corps 12 1 Min. 6 kg 14 point 1 fuente 3 kg 1 ft. 2,25 kg

Internationale invloeden veroorzaken in ons land fundamentele VERANDERINGEN IN DE VORM

9914 corps 14 1 Min. 7 kg 16 point 1 fuente 3,5 kg 1 ft. 2,25 kg

The Covent Garden Market HOUSE OF PARLIAMENT

9916 corps 16 1 Min. 8,5 kg 18 point 1 fuente 4 kg 1 ft. 2,5 kg

Treno intercomunicante SPIAGGIA DI LA SPEZIA

9920 corps 20 1 Min. 9,5 kg 24 point 1 fuente 5 kg 1 ft. 2,75 kg

Ny reisebeskrivelse FOLKEBIBLIOTEKET

9924 corps 24 1 Min. 11,5 kg

Exposition de musique CARNETS A SOUCHES

9928 corps 28 1 Min. 13 kg 30 point 1 fuente 4 kg 1 ft. 4 kg

Graphische Woche BLECHDRUCKEREI

9936 corps 36 1 Min. 16 kg 36 point 1 fuente 6,5 kg 1 ft. 5 kg

Maritime trade PROCURATOR

9948 corps 48 1 Min. 20 kg 48 point 1 fuente 8 kg 1 ft. 6 kg

Nécrologue

9960 corps 60 1 Min. 25 kg 60 point 1 fuente 10,5 kg 1 ft. 9,5 kg

Kasvatus

9972 corps 72/60 1 Min. 26 kg 72/60 point 1 fuente 12,5 kg 1 ft. 9,5 kg

Fronton

9984 corps 84/72 1 Min. 25 kg 84/72 point 1 fuente 13 kg 1 ft. 10,5 kg

Narde

Figura 1 · Uma página do catálogo Bauer onde podemos visualizar letra Futura (Bold) de Paul Renner (Burke, 1998).

Para Tschichold a forma da letra *elementar* é sem patilha/serifa em todas as suas variantes: fino, médio, negro, e de condensado a expandido. A tipografia sem patilha permite uma neutralidade expressiva que faz dela um instrumento efectivo, nas mãos do tipógrafo. Outro grande objectivo de Tschichold que passa neste manifesto é a eliminação das letras capitais e o uso de letras minúsculas pois, segundo este autor, a escrita nada perde por se escrever unicamente com letras minúsculas – ganha legibilidade, é fácil de aprender, sendo essencialmente mais económica.

A escala entre as letras é outro factor importante e aqui Tschichold vai ao encontro do uso de fortes e diferentes tamanhos de letras sem consideração por atitudes estéticas prescritas onde o arranjo lógico dos textos impressos os torna visualmente perceptíveis. O espaço branco, onde não existe letra, cor e mancha gráfica, a zona do papel sem impressão, é também um meio de desenho e constitui uma forma visível no trabalho e na composição.

Neste contexto, a letra *Futura* (Figura 1) desenhada por Paul Renner em 1925 para a fundição Bauer (lançada comercialmente em 1927) acabou por ser o objecto gráfico que correspondia ao desenho de escrita eleito pelos *Novos Tipógrafos*. Renner abdica de uma abordagem tradicional para assim se converter a uma linguagem depurada e objectiva com evidentes traços de assentamento no modernismo. Alguns autores como Robin Kinross advogam que Tschichold teria influenciado o desenho final da letra, tendo em conta que, como refere, a letra *Futura* “é um tipo que satisfazia o desejo de uma letra geométrica, construída com régua e compasso, e de um tipo que realizava uma boa composição em texto, dentro de um variado conjunto de tamanhos. Esta última capacidade era atingida através de ligeiros desvios à estrita geometria” (Kinross, 1995, 97).

A proposta de um tipo de letra que correspondesse ao postulado teórico dos novos tipógrafos tinha directa correspondência com o desenho do livro. A tipografia de livro na Alemanha nas primeiras duas décadas do século XX correspondia a objectos de luxo, raridades únicas e caríssimas, acessíveis apenas à burguesia endinheirada. Para os *Novos Tipógrafos* colocava-se o desafio de contradizer este estatuto do livro e torná-lo num objecto tipograficamente contemporâneo, a preços razoáveis para ser acessível a todas as camadas da população. É então que Tschichold proclama uma literatura activa contra os livros passivos encadernados a pele, num pensamento de carácter visual concentrado na tipografia enquanto meio de comunicação efectivo.

O livro continua a ser para estes autores um objecto para leitura onde os títulos e o próprio miolo de texto podem surgir destacados em letras de grande formato; a numeração de página pode surgir a negro numa dimensão exagerada;

na página surgem linhas grossas, círculos e pontos com o objectivo de situar a atenção do leitor e organizar as zonas de texto através de forte contraste visual em vez de uma harmonia silenciosa e calma. Um dado fundamental é preciso demarcar: o conteúdo vai condicionar de forma decisiva o aspecto formal, deitando por terra as teorias da correcta proporção da página medieval. Neste campo Tschichold deu ênfase à obra de homens seus contemporâneos na Alemanha mas também a autores como Werkmann, Zwart, Paul Schuitema (na Holanda); a obra de grande personalidade tipográfica de Karel Teige (na antiga Checoslováquia); Lissitsky (na União Soviética); Theo Van des Doesburg, Hans Arp, Cassandre, Tristan Tzara (em França), autores da maior importância na libertação da palavra tipográfica.

O trabalho notável de Tschichold seria quebrado quando termina o poder do Nacional Socialismo em 1933. Os centros do modernismo fechavam as suas portas, como seja a Bauhaus. Tschichold emigrava para Suíça e Paul Renner abandonava Munique emigrando para a América; sé é verdade que no início o partido Nazi se debatia com algumas ponderações entre a tradição e o modernismo, em substância realiza-se uma ruptura que geraria uma fissura profunda com o modernismo. Neste contexto o trabalho de Werkmann, isolado no norte da Holanda em Groningen evidencia uma estética de resistência aliada a conteúdos subversivos de uma esperança que permanecia viva. Na sua actividade de impressão experimental a sua revista *The Next Call* destaca-se num contexto de literatura underground e de atitude tipográfica radical.

2. *Die Neue Typographie*

A *Nova Tipografia* de Tschichold (Figura 2) foi concebida no início como um guia prático, mas logo excedeu os seus propósitos transformando-se na plataforma de interpretação ideológica da *Nova Tipografia* contendo exemplos tipográficos criteriosos que tornariam a obra num cânone do modernismo. Foi o próprio Tschichold que desenhou o livro de capa preta evidenciando grandes relações de contraste cromático. As suas duzentas e quarenta páginas impressas em papel arte resultavam contudo num volume fino e delicado. O texto foi composto em maiúsculas e minúsculas (e não só em minúsculas como alguns membros do movimento esperariam), sendo os títulos em caixa alta. Apesar desta uniformidade, dentro do miolo surgem palavras a negro causando grande impacto na leitura bem ao jeito dos novos tipógrafos. O tipo do miolo é *Akzidens Grotesk*, uma letra sem patilha de forte carácter – grotesca – e que correspondia aos postulados do autor. Os exemplos visuais estão metodologicamente antecidos por uma introdução histórica. Tschichold refere neste caminho o

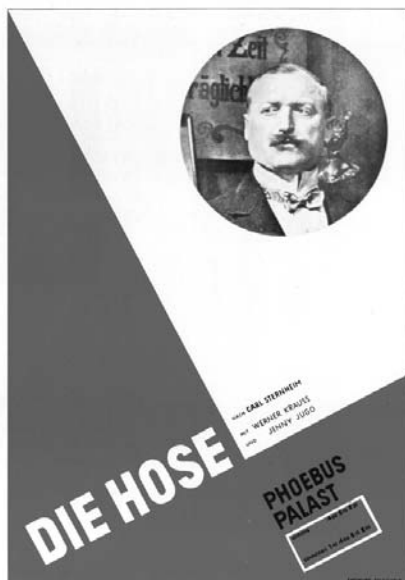
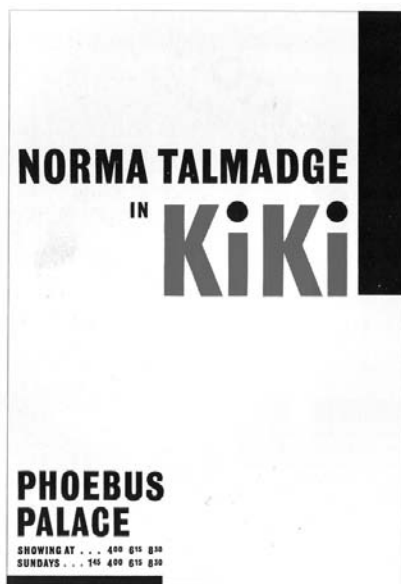


Figura 2 · Página interior – rosto – da edição original de *Die Neue Typographie* (Tschichold, 1928).

Figura 3 · Dois cartazes de cinema de Jan Tschichold para a Phoebus Palast em Munique (McLean, 1997).

trabalho experimental de Stéphane Malarmé, de Guillaume Apollinaire e seus Calligrammes, que quebraram a sintaxe convencional introduzindo palavras espalhadas pelo espaço branco da página. Tschichold colocou grande ênfase na libertação do texto e da palavra gráfica, socorrendo-se no *Futurismo* e no *Dadaísmo* ou em autores como Lissitzky ou Teige. Desta forma Tschichold lança a actividade tipográfica para um patamar de carácter intelectual e poético afastando-se da típica encomenda projectual e do design gráfico enquanto resposta à dicotomia forma e função. Coloca a actividade tipográfica, na nossa opinião, num novo diálogo entre forma e ficção.

A rejeição do supérfluo leva Tschichold a considerar a letra e o alfabeto do ocidente – romano – como aquele que pode corresponder a um desejo transfronteiriço da tipografia. A eliminação das várias letras góticas na Alemanha bem como os alfabetos árabes ou japoneses constituíam uma ameaça para a *Nova Tipografia*.

Tschichold debruça-se ainda sobre a relação da fotografia com a tipografia em anúncios e em capas de revistas. É preciso não esquecer que muitos autores seguidores da *Nova Tipografia* praticaram a fotografia como parte integrante da sua actividade projectual, como seja Lissitzky ou Rodchenko misturando constantemente, em termos de elementos da composição as letras e as palavras com fragmentos fotográficos. A título de exemplo vejam-se dois cartazes para cinema de Tschichold que revelam uma notável capacidade de tradução dos postulados teóricos (Figura 3).

Conclusão

Graças ao seu labor Tschichold aproximava-se cada vez mais de Inglaterra onde expunha o seu trabalho, realizava projectos tipográficos e fazia palestras. Este contacto com uma cultura de fortes tradições vitorianas faria Tschichold virar costas ao modernismo discorrendo em direcção a uma tradição tipográfica arreigada. Na verdade estamos perante um debate moral, quando Tschichold desvenda surpreendentemente o seu desapontamento com a *Nova Tipografia* revela uma imoralidade tangencial dessa mesma estética que permanece até hoje de forma perene no contexto do design gráfico.

Referências

- Burke, Christopher (1998) *Paul Renner, the art of typography*. Londres: Hyphen Press.
- Kinross, Robin (1995) *Modern Typography, an essay in critical history*. London: Hyphen Press.
- McLean, Ruari (1997) *Jan Tschichold, A Life in Typography*. London: Lund Humphries.
- Tschichold, Jan (1928) *Die Neue Typographie*. Berlin: Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker.
- Tschichold, Jan (1995) *The New Typography*. Berkeley: University of California Press.

A memória criadora de um novo olhar na obra de Teresa Segurado Pavão

The creative memory of in the work of Teresa Segurado Pavão

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE*

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

*Graduação: Licenciatura em Artes/Plásticas/Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL); Mestrado em Teorias de Arte (FBAUL).

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

Resumo: No trabalho de Teresa Segurado Pavão existe uma linha de fusão e transmutação de vários materiais usados no têxtil, na cerâmica ou na joalheria. São objetos por vezes resgatados ao quotidiano que sofrem um ritual de transformação, que não lhes apaga a história, porém convocam-nos para um novo olhar. As peças perdem o seu lado utilitário e passam para o lado do estético, do sagrado e do segredo. **Palavras chave:** memória / tesouro / híbrido / ritual / segredo.

Abstract: *In the work of Teresa Segurado Pavão there is a line of fusion and transmutation of various materials such as textiles, ceramics or jewellery. Her objects are sometimes rescued from the daily life who suffer a ritual of transformation, which does not delete them the story but call us to a new look. The pieces lose their utility side and pass to the side of the aesthetic, the sacred and secret.* **Keywords:** *memory / treasure / hybrid / ritual / secret.*

Introdução

Ao observar cada série de trabalhos de Teresa tenho sempre uma sensação de estranheza familiar porque são sempre objetos resgatados ao tempo do qual se apropriam.

São vestígios que, retirados do passado, se transfiguram e tornam intemporais. É como se o objeto ficasse suspenso no tempo, sem passado nem futuro, como que eterno.

Pensando no seu processo criativo encontro nele a ideia de entesouramento. Teresa Pavão surpreende-nos com objetos e fragmentos que coleciona como um tesouro. A sua obra é feita de objetos/registo aparentemente perdidos que vai buscar para lhes dar uma nova vida.

Existe no seu trabalho uma linha de encadeamento, fusão, transmutação de vários materiais usados no têxtil, na cerâmica ou na joalheria.

1. Do utilitário ao poético

Na série *Tempo de Espera*, Teresa parte de cadeiras de metal, cuja corrosão foi suspensa através da sua intervenção e que servem de suporte à urdidura de fios de seda, cânhamo, ouro e ráfia. Esses fios entrelaçam-se com pequenos objetos que a artista resgatou ao quotidiano, como uma mão de santo, um pente africano, um batente de porta ou um tubo de madeira de guardar agulhas (AAVV, 2002).

O seu trabalho está muito ligado ao quotidiano, onde há uma linha muito ténue entre o que é seu, o que é a peça e o que vai ser dos outros. Tudo tem várias vidas. Os objetos são utilizados como um *ready-made* e passam por um ritual de transformação que não lhes apaga a história, antes lhes dá uma nova alma. São objetos que perderam o seu lado utilitário e passaram para o lado poético e estético.

Por outro lado há também o objeto fragmentado, aquele que já nem sequer tem caráter de utilitário porque está reduzido a cacos, contudo conserva a beleza e a memória do passado. A série *Fragmentos* parte duma chávena chinesa partida, cujos cacos são introduzidos no meio de fios de seda. São pequenas tapeçarias que foram colocadas dentro de 7 caixas de ferro de pequena dimensão (Matos, 2006). Cada caixa tinha uma janela de cada lado e, através delas viam-se três tapeçarias onde, para além dos cacos se juntaram figas, brincos de coral, fechos de colar em prata, botões ou tampas de vidro que funcionam como lupa. O objeto fragmentado é um tema recorrente que aparece também na cerâmica.

Na cerâmica, o barro branco é o seu material de eleição que, pela cor e pelo amassar, nos remete e aproxima da farinha com que se faz o pão. Ao ritual de amassar segue-se a criação das formas. São formas de natureza híbrida, utilitárias mas intimamente ligadas à contemplação, que se inspiram na cerâmica primordial e se casam com outros objetos ou com outros materiais.

É uma cerâmica da memória, como se Teresa nos convocasse para um olhar outro, uma forma de ver primeira. Como se nesse ato de ver algo nos fosse

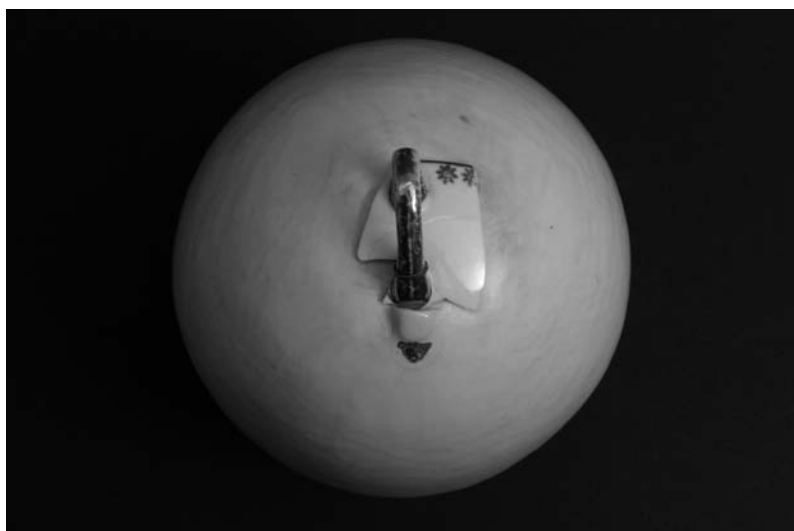
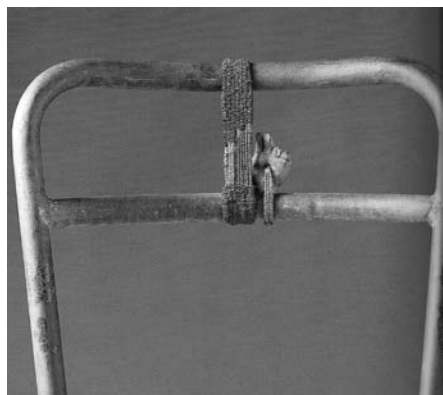


Figura 1 · Teresa Segurado Pavão. Pormenor: *Mão de Santo*, ferro, mão de santo em madeira, cânhamo, fios de ouro, ráfia, seda, 84x38x54 cm, 2000. Foto: Luís Pavão.

Figura 2 · Teresa Segurado Pavão. Pormenor: *Sem título*, porcelana, ferro, cânhamo, linho, ráfia seda, 30x22x8 cm, 2006. Foto: Luís Pavão.

Figura 3 · Teresa Segurado Pavão. *Ovo*, barro branco polido e vidrado, 21x16 cm, 2013. Foto: Eurico Lino do Vale.

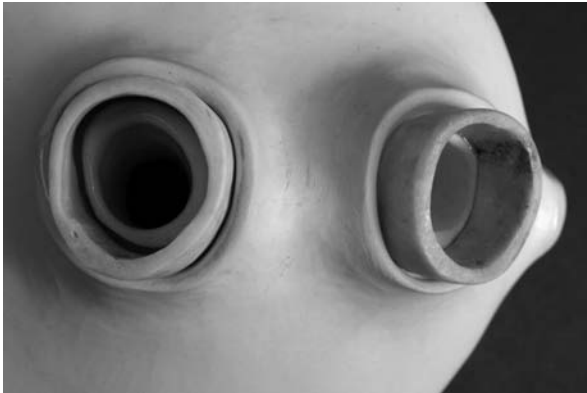


Figura 4 · Teresa Segurado Pavão. Pormenor: *Coração – objeto com osso VI*, barro branco polido e vidro, osso e ferro, 13×15×12 cm, 2012. Foto: Eurico Lino do Vale.

Figura 5 · Teresa Segurado Pavão. *Caixa com 4 colheres*, barro branco polido e vidro com ouro e pó preto, madeira africana e prata dourada, 10×16,5×16,5 cm, 2013. Foto: Eurico Lino do Vale.

Figura 6 · Teresa Segurado Pavão. *Almofada com malha aberta de prata oxidada*, barro branco polido e prata oxidada, 10×16,5×16,5 cm, 2013. Foto: Eurico Lino do Vale.



Figura 7 · Teresa Segurado Pavão. Pormenor: *Livro de Oração*, cadeira de ferro, cânhamo, fios de ouro, ráfia, seda e fragmentos de placa de oração da Birmânia, 70x51x43 cm, 2002. Foto: Luís Pavão.

Figura 8 · Teresa Segurado Pavão. Pormenor: *Amêndoa*, barro branco polido e vidrado, prata, 13x47x1cm, 2013. Foto: Eurico Lino do Vale.

ocultado para depois ser revelado de uma forma transfigurada.

São peças de guardar e de pousar, peças de conter e não conter porque a artista lhes criou descontinuidades, orifícios e buracos. São caixas secretas que conservam o segredo das coisas e que não podemos abrir porque nos falta a chave.

2. Do simbólico e do sagrado

Conceber peças de cerâmica ou de tapeçaria é um trabalho quotidiano que Teresa faz evidenciando e valorizando as características dos materiais que usa e que não são mera acumulação de técnicas, mas uma tessitura que cria uma revelação da carga simbólica que lhes imprime no ato da criação.

É de notar a série de símbolos ligados ao sagrado que encontramos na sua obra e que lhe dão um carácter intemporal: os objetos de cerâmica com ossos, marfim ou com fósseis que nos remetem para as relíquias de santos, as caixas templo, as almofadas de oração inspiradas nos túmulos com estátuas jacentes, cobertas por malha de prata, as taças com elementos de prata que evocam objetos litúrgicos, ou a tecelagem com fragmentos de placas de oração islâmica.

Mas também as caixas templo, as peças que lembram colunas que remetem para a ideia de pedestal, os botões com tampa que para Teresa simbolizam relicários e os próprios materiais como o ouro, a prata, os fios de seda e todo o trabalho da série *Fragmentos*, onde a artista se inspirou na coleção de relicários do Museu de São Roque usando mesmo fios de prata usados nos paramentos de igreja.

Do lúdico ao sonho

A ideia de brincar está sempre presente no trabalho de Teresa. No seu processo criativo há uma enorme componente onírica, não só pela pesquisa como também durante o fazer.

As suas peças que incorporam objetos de joalheria são provenientes de uma parceria que a artista faz com a joalheira Nininha Guimarães. Teresa encomenda uma peça em prata, um guizo ou uma colher, que Nininha interpreta na justa medida e a partir das quais são elaboradas as peças de cerâmica onde esses objetos vão criar uma simbiose exata. É um jogo a que ambas se habituaram, de onde saem objetos que são como um brinquedo que apetece ter, que são fruto de encantamento e de magia. É uma história sonhada pelas duas.

Conclusão

As peças de Teresa Segurado Pavão pertencem a um território ligado à alquimia e ao cerimonial porque são formas que se aproximam do objeto de culto, que

poderiam conter água, vinho, cereais ou óleos sagrados. Emocionam e cativam pela economia formal e pelo lado lúdico e simbólico – são objetos que remetem para a memória e que estão do lado do sagrado, do segredo e do silêncio.

Referências

AAVV, (2002), *Tempo de Espera*, Catálogo da exposição no Museu e Jardim Botânico de Lisboa. Lisboa: Lisgráfica.

Matos, José Sarmiento de, (2006) *Fragmentos*, Catálogo da exposição no Convento dos Cardais. Lisboa: Lisgráfica.

A materialidade orgânica na composição musical de Freda Jardim

*The organic materiality in the mosaic composition
of Freda Jardim*

MARCELA BELO GONÇALVES* & CILIANI CELANTE ELOI JERÔNIMO**

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

*Artista Plástica. Habilitações: Bacharel em Artes Plásticas - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestre em Artes – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA). Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras. CEP 29075-910, Vitória, ES, Brasil. E-mail: mbelog@yahoo.com.br

**Artista Visual e Professora de Arte da Prefeitura Municipal de Vitória. Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e Mestre em Artes, UFES.

AFILIAÇÃO: Prefeitura Municipal de Vitória (PMV); Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA). Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras. CEP 29075-910, Vitória, ES, Brasil. E-mail: ciliani-celante@hotmail.com

Resumo: Este artigo pretende dar a conhecer a obra da mosaicista brasileira Freda Jardim e se dispõe a refletir acerca da materialidade orgânica presente em sua obra. Transitando entre o abstrato e o figurativo a artista inovou ao abandonar as tradicionais pastilhas de vidro e apropriou-se de materiais sob formas e aspectos não convencionais como vidros, cristais, granitos, mármore, pedras preciosas, semi-preciosas e outros materiais retirados de terras brasileiras.

Palavras chave: Arte Pública / Muralismo / Mosaico.

Abstract: *This article seeks to present the work of Brazilian mosaicist Freda Jardim and is willing to reflect on the organic materiality present in his work. Moving between the abstract and the figurative the artist innovated by abandoning the traditional glass inserts and appropriated materials in forms and unconventional aspects such as glass, crystal, granite, marble, precious stones, semi-precious and other materials taken from land Brazilian.*

Keywords: *Public Art / Muralist Art / Mosaic.*

Introdução

Observando seu percurso histórico, poderíamos hipoteticamente dizer que o mosaico se apresenta originalmente como uma categoria oriunda de coletividades sedentárias organizadas, tendo sua aplicabilidade evoluindo-se a partir dos principais centros, pois assim o constatamos ao abordar sua trajetória. Na região compreendida entre os rios Tigre e Eufrates, o Estandarte Real de UR, datado de 2.600 anos a.C., artefacto sumério utilizado na decoração dos túmulos, bem como os mosaicos de seixos rolados de Frigia, na Grécia do século VIII a.C., evidenciam os mais antigos registros, porém, é no período helenístico romano que assistimos a popularização da técnica, sendo esta amplamente utilizada na decoração de templos e teatros. Avançando, vimos em Roma o mosaico alcançar as paredes das igrejas paleocristãs com temas principalmente referentes a esta iconografia; no entanto, a técnica conheceu seu período áureo durante o império bizantino, quando a arte cristã miscigenou-se por esse tempo com a cultura oriental.

Atentando para a natureza do mosaico em sua peculiaridade expressiva, percebemos uma linguagem que inevitavelmente nos conduz às entranhas de narrativas autônomas, porém mutuamente dependentes em completude gestual. Chamamos aqui de narrativas tanto a intenção compositiva do artista, bem como as especificidades da técnica que incisivamente conduz a um resultado final identificavelmente submisso a mesma, negando sobre si efeitos ilusórios que a ofusquem ou a omitem. E o sorver das obras musicais se situam justamente neste encontro franco e transparente das intenções do artista e da forma de fazer, permitindo ao observador se conduzir através dos caminhos que foram abertos para o encontro da *Techné* e da *Poiesis*, visualmente perceptíveis nas teselas denunciando a atuação criativa e braçal humana. Ao contrário de outras categorias cujo a especificidade técnica permitem brincar em dizer, se assim queira o artista em sua exímia habilidade técnica, tais obras terem surgido repentinamente pela ordem do Criador, o mosaico vem a se mostrar como uma forma artística cuja força de atração se dá pela admiração de uma narrativa autêntica que expõe a parceria entre a criação e o labor.

Sobre a artista

Freda Cavalcanti Jardim, filha de Maria Íris Cavalcanti Jardim e Germano Gonçalves Jardim, nasceu em Fortaleza, Ceará/Brasil, no dia 20 de março de 1926. Cresceu e estudou no Rio de Janeiro, onde se graduou em Estatística e logo após foi trabalhar no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Porém, sua admiração pelas artes plásticas a levou a ser sócia da Sociedade Brasileira

de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, onde fez alguns cursos no Museu de Arte Moderna – MAM, tais como: pintura, cerâmica e gravura, sendo exatamente nas aulas de cerâmica que a artista teve seu primeiro contato com o mosaico, através do artesão Italiano Pierre Zancopper.

Aproveitando-se do vínculo de servidora pública do IBGE, Freda entrou com um pedido de bolsa de estudos em estatística na Itália visando assim, conciliar o trabalho profissional com a intenção de ampliar seus estudos na área artística. Em 1955, a bolsa foi concedida e ela foi estudar gráficos estatísticos, tendo aula apenas uma vez por semana. Paralelamente, fez um curso de cerâmica, na Faculdade de Química de Bolonha; estudou também em Faenza, que era um grande centro da cerâmica. Em Ravena iniciou seus estudos em mosaico, encantando-se com esta técnica do qual nunca mais se desapegaria.

De volta ao Brasil em 1956, já casada com o escultor italiano Piero Bondi, estabeleceu-se no Rio de Janeiro e desvinculando-se definitivamente da área de estatística, foi convidada a trabalhar para o Ministério da Educação, atuando também no setor do INEP – Instituto Nacional de Ensinos Pedagógicos, de onde vinham os bolsistas aprender a desenvolver o artesanato local. A esta época a diretora do INEP, Mabel Lacombe, conseguiu que a FAB – Força Aérea Brasileira, trouxesse pedras semi-preciosas e cristais do sul do país visando um suprimento material pela possibilidade de aproveitamento deste refugio que era comumente descartado como lixo por uma fábrica. Estes restos que eram selecionados por Freda e seus alunos para uso em suas aulas revelaram-se em possibilidades distintas do que havia feito até então, desenvolvendo-se agora sobre uma proposta gestual não convencional que veio a ser explorado por quase 50 anos.

Sobre a obra

Ao abandonar as tradicionais pastilhas de vidro do mercado e converter em peças de criação o que seria rejeitado, Freda Jardim encontra um tipo de liberdade que a seduz para um ritmo de composição que não se enquadra na ordem linear sugerida pelas uniformes tesselas industrializadas. Ao utilizar pedras ou minerais em seu estado natural, confere à composição um aspecto bruto e autêntico, porém perfeitamente harmonizado intencionalmente num jogo de cores, texturas e relevos que acabam por revestir suas obras de uma transcendentalidade, obtida pelo tom in natura das pedras e conferindo às obras uma autenticidade ingênua inerente somente as grandezas naturais, pela antropológica noção de intocabilidade. Ao colocar lado a lado materiais de valores tão discrepantes entre si, que iam do precioso ao rejeitado, a artista vê suas obras cobertas de



Figuras 1 e 2 · Fenda Cósmica, Mosaico,
Edifício Pierre Lescot, Praia do Canto, Vitória/ES
Fonte: Arquivo pessoal de Celso Adolfo.

uma reverente espiritualidade, sugerida pela sensação de alcance da almejada nobreza desejável no caos da convivência humana. Ao preferenciar as gemas brasileiras, e outros produtos retirados desta terra, a composição de Freda Jardim se constitui em abrigo ao transeunte local por conseguir exprimir em suas obras, característica brasilidade e identidade, bem como também acolhem ao estrangeiro que se vê pertencente a interface laica e sem fronteiras da natureza brotante de seus trabalhos.

Na década de 1960, já trabalhando na UFRJ, a artista se transfere para a cidade de Vitória, Espírito Santo (Brasil) quando da federalização da então Escola de Belas Artes. Fez parte do corpo docente da Universidade Federal do Espírito Santo, auxiliando na organização do Centro de Artes, e posteriormente lecionou a disciplina de mosaico, vindo explorar as minas desse estado. Mesmo residindo em Vitória, Freda não perdeu o contato com os artistas contemporâneos na área do mosaico na Itália e em 1980 participou da fundação da AIMC - Associação Internacional do Mosaico Contemporâneo, com sede na Itália. A entidade reunia o que havia de mais expressivo no mundo do mosaico contemporâneo e se pautava por um estreito compromisso com o crescimento da arte e sua renovação artística. No Espírito Santo, Freda Jardim funda na década de 1990 a Companhia do Mosaico, que consistia numa associação de artistas mosaicistas, os quais deixaram posteriormente inúmeras obras (Figura 1 e Figura 2).

Freda Jardim construiu seu espaço imagético a partir de uma perspectiva que se guiava pela busca de uma autenticidade ou essência da técnica que parecia sentir ofuscada pela figura. Assim, como querendo expor o mosaico em sua essência e não este em sua função até então entendido, a artista procurou uma forma de ação criadora que deveria apresentar-se como suporte espiritual de um mosaico que existisse autônomo, que falasse mais alto que a composição nele agarrada parasitalmente, impedindo a visualização em sua suposta pureza, a qual parecia entender existir e buscar experimentar sob alguma forma. Para tal campanha fenomenologicamente intuitiva, parece encontrar um caminho na utilização orgânica das tesselas minerais, numa materialidade que se convertesse em janela para as entranhas do que necessitava se alimentar do mosaico em essência.

Seus trabalhos ocupam espaços públicos e particulares, sobre pavimentos, colunas, fachadas, esculturas, e acaba por trazer em si a sugestão de outros espaços e dimensões em sua visível tendência ao transcendental cósmico, como que levando a encontrada essência musiva de volta ao seu suposto lugar de origem. Na Itália, Freda deixou inúmeras obras, tanto em Museus como em áreas públicas. No Chile, implantou um painel na sede regional da ONU, realizado



Figura 3 · Painel no Palácio do Itamaraty, em Brasília.

Fonte: www.mosaicosdobrasil.tripod.com/id73.html

Figura 4 · Painel no Centro Cultural da Caixa Econômica.

Fonte: www.mosaicosdobrasil.tripod.com/id73.html

em seu ateliê em Vitória e transportado até Santiago. Em Portugal, executou um painel para a empresa Grão Pará, em Lisboa, e outro para o Hotel Hollyday Inn, na Ilha da Madeira.

No Brasil, também não são poucas suas obras ocupando espaços importantes em prédios públicos e particulares. Em Brasília/BR, há um mural de sua autoria no pavimento térreo do Palácio Itamaraty, realizado em 1969, sem qualquer sinalização de sua autoria (Figura 3); e outro no prédio do antigo BNH, no Rio de Janeiro, executado em 1971 (Figura 4). Depois da extinção do BNH, o prédio passou a abrigar o Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, na Avenida Chile, centro do Rio.

Freda Cavalcanti Jardim falece em 2002, na cidade de Vitória, no estado do Espírito Santo/Brasil deixando como legado uma notável reinterpretação da linguagem musiva não porém, por simplesmente trocar a estabilidade das tesselas industriais por pedras brutas e irregulares, mas por através de sua escolha material de composição trazer uma narrativa visual que seduz e instiga o observador a transitar o olhar entre os espaços pitorescos surgidos no abstrato ou no figurativo muitas vezes sugestionado livremente sob um estado de pareidolia interpretante, sempre parecer haver espaço para algo a mais que a sensibilidade possa evocar. Interessante a arte de Freda Jardim não convida ao toque, ou a qualquer experiência tátil, isso se deva talvez a característica sensação de imprevisibilidade oriunda da disposição não convencional de organização estética e elementos utilizados (Chavarria, 1998; Milito, 1997). Por outro lado, atrai o olhar apurado e experimentador como que num exercício de composição. Analisando-a em seu apelo à fruição a obra não conduz a um transcendental inatingível, pois quando escolhe as gemas brasileiras in natura e irregulares e dispendo desta forma suas cores, texturas e brilhos, acaba por convocar a identidade e tornar familiar o transcendente.

Referências

Chavarria, Joaquim (1998). *O mosaico*. Lisboa: Editorial Estampa
Milito, Junia Priscilla Dodd. (1997). *Mosaico* –

Uma arte atual. Monografia apresentada ao Instituto Metodista Bennett para obtenção do grau de licenciatura em Educação Artística.

Pedro Cabrita Reis e a inversão do *familiar*

Pedro Cabrita Reis and the inversion of the familiar

DIANA MARGARIDA ROCHA SIMÕES*

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

*Artista Visual. Licenciatura em Artes Plásticas, Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Arquitectura (FA). Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-055 Lisboa, Portugal. E-mail: dianasimoes@gmail.com

Resumo: Partindo da noção deleuzeana de “território”, enquadrada num “plano de consistência” para “devir-outro” ou num “ritornelo”, pretende-se a análise de alguns processos de criação artística de Pedro Cabrita Reis. Constatando o uso de materiais e procedimentos familiares à construção arquitetónica, procuramos um esclarecimento sobre a “literalidade” presente entre o uso desses objetos de arquitetura efetiva e uma construção afetiva artística.

Palavras chave: Território / Plano de Consistência / Literalidade / Abjeção / Familiaridade.

Abstract: Based on the deleuzian notion of “territory”, integrated in a “plan of consistency” for “ritornello”, we intend to analyse various art works by Cabrita Reis, as well as his artistic process. Acknowledging the use of materials and procedures familiar to architecture construction, we try to clarify the “literality” between the use of those actual objects and the affective artistic construction.

Keywords: territory / plan of consistency / literality / abjection / familiarity.

Introdução

O tema da nossa análise centra-se na deteção de uma *literalidade* resultante do processo de criação artística de Pedro Cabrita Reis, sob o suporte orientador da noção de *plano de consistência* deleuzeano. Pretendemos identificar momentos

decisivos do plano de criação artística do autor, como o de *atletismo* e *abjeção*, considerando uma sobreposição de signos entre a *arquitectura afetiva* e a *efetiva*.

A escolha da referência deleuzeana deve-se à abordagem associada à noção de “Território” num processo de criação artística. “Território” ou a função de “Territorializar”, “Re-territorializar” e Desterritorializar”, são as investidas possíveis nesse procedimento. Num primeiro momento caberá a primeira, o “fazer casa” ou “traçar território”, a segunda, refere-se a um “fazer casa” mas partir de uma “casa” já existente, ambas estão compreendidas no *traçar de um território afetivo*.

Fazer arquitetura no processo de criação artística

Um *aplat* é uma *arquitectura*, uma *casa* que resulta de um comportamento *territorializante* através do qual toda a arte começa. O artista já está a *fazer arquitetura* quando traça um território *afetivo* e desenha um percurso marcado por *pontos* e *contrapontos*. Motivado por uma emergência *sensível* (primitivo como um animal que traça o seu território), respondendo a necessidades de carácter *afetivo*: constrói um mapa ou uma constelação de sensações, que compõe em blocos e faz uma *casa* com eles. A *territorialização* que Deleuze descreve faz *arquitecturas*, que mais não são do que um encaixe de *enquadramentos* e *molduras*, *janelas* e *mosaicos*, retalhos, planos ou panos, para construir uma casa. “Juntar todos esses planos, pano de parede, pano de janela, pano de chão, pano inclinado é um sistema composto, rico em pontos e contrapontos” (Deleuze & Guattari, 1992:165).

Quando aplicamos este pensamento a um tipo de obras de arte que trabalham com uma iconografia arquitetónica, uma outra ideia de território se acrescenta e sobrepõe: À arquitetura usada na prática artística chamamos de *afetiva*, à arquitetura praticada à luz da disciplina da Arquitetura, chamamos de *efetiva*.

Mas para fazer arte não basta *territorializar*, esse é só o ponto de partida, ou pelo menos uma parte do processo. Chega um momento em que a *casa*, toda a construção *arquitectónica* e território desenhado, os pontos e os contrapontos até então concretizados, as sensações compostas organizadas em blocos, tudo isso será contrariado por uma força que desorganiza toda construção, e é o próprio agente construtor a evocá-la. Referimo-nos à *desterritorialização*, esse *vetor louco como uma vassoura de feiticeira* (Deleuze & Guattari, 1992:163), uma força do *caos* que responde ao chamamento do *ser* para desorganizar a sua construção. A “Desterritorialização” caracteriza-se pela última investida do processo. *Desterritorializar* o *território* traçado implica o extravazar dos limites do “aplat” e é através do recurso à *abjeção* que é praticado um “atletismo” onde é operada esta *mudança de função*. A *desterritorialização* concretiza uma *fuga*: um ponto, uma linha, um orifício ou uma qualquer ranhura.

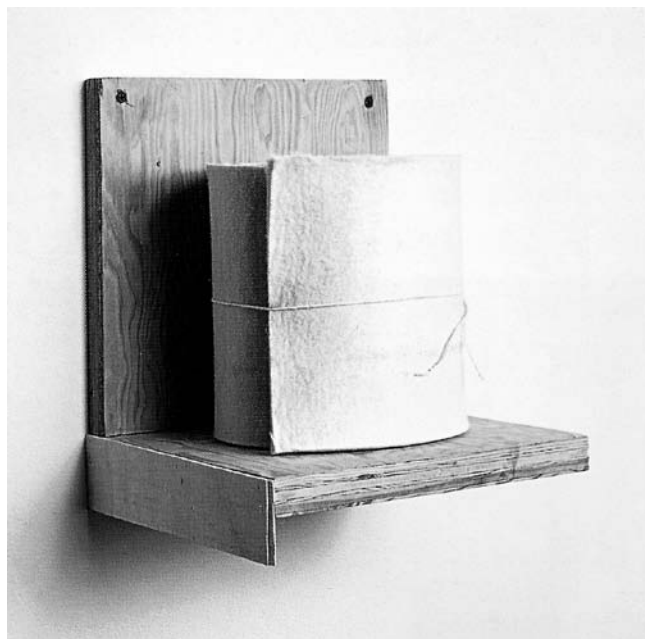


Figura 1 · Pedro Cabrita Reis, *O meu corpo*, 1991.

Figura 2 · Francis Bacon, *Figure aux Lavabo*, 1976.

Atletismo

Para observarmos a Figura 1. “O meu corpo”, 1991, dada referência *deleuzeana*, será importante referir as semelhanças com o exemplo dado pelo autor em “Logique de La Sensation” (Deleuze, 2002), da obra “Figure aux Lavabo” 1976, Figura 2, exemplo segundo o qual Deleuze expõe os procedimentos artísticos do autor: uma figura debruçada sobre o lavatório, pratica sobre a “forma da falta” – a concavidade, a abjeção necessária ao *atletismo*. Esta supressão das sensações alcança o seu objetivo, quando o *ser* encontra a *fuga* no orifício do ralo do lavatório e se escapa através da *prótese-cano*, até ao *anel-fronteira* desenhado no chão. O *lugar* dentro do *lugar*, criado pelos contornos de um círculo dentro do outro, concretiza um *retorno ao redondo*.

Observando agora o exemplo de Pedro Cabrita Reis, Figura 1, foi criado um *território*, uma esquina entre dois planos de madeira, provavelmente restos de cofragem de construção civil. Neste território, uma “casa” foi construída: um cilindro atado com um cordel, o *ser* constrói uma *casa* cilíndrica com movimentos circulares, denunciada pelo *anel-contorno* do cordel. Na concavidade desta “estrutura material espacializante” foi praticado um *atletismo* e alcançada a *fuga* no percorrer das paredes interiores, até encontrar a fresta do cilindro que conduz o *ser* ao limite-fronteira exterior: o cordel que ata o *aplat*.

Os materiais utilizados pelo artista, sendo recorrentemente reaproveitamentos de materiais do processo construtivo arquitetónico, oferecem-nos uma relação de ironia, entre os processos construtivos da arte e da arquitetura, introduzindo a familiaridade dos materiais quotidianos utilizados. Deste fenómeno resulta uma *ambiguidade* e contradição pois, as *casas* do familiar, tornam-se casas armadilha, *uncanny* – *inquietantemente estranhas*. E nestes casos da iconografia arquitectónica na arte, não é um elemento estranho que nos introduz à inquietação, é a própria *familiaridade* da arquitectura o veículo da inquietação. A *literalidade* patente nas obras denuncia o *familiar* como ponto de partida do processo de criação artística: é para *fazer território* que são usados os materiais da arquitetura efetiva e a operacionalização do processo procura concretizar uma *fuga* a essa *familiaridade*. Assim, a *literalidade* entre arquitetura *afetiva* e *efetiva*, é consequência de uma literalidade arquitetónica inicial, tida com *fonte de caos*, em relação à qual é necessário concretizar uma *fuga*. Notamos portanto uma tentativa de *inversão do familiar* ou a procura de um “novo familiar”, uma “terra nova”. Se a familiaridade for a *desconcertante inquietação*, a insónia e a vigília são um estado permanente. Como refere Delfim Sardo no contexto da obra de Pedro Cabrita Reis, aponta-lhe uma *corrupção* da *Inquietante Estranheza* de Freud, (praticada por Duchamp, com a sua ironia) que o artista

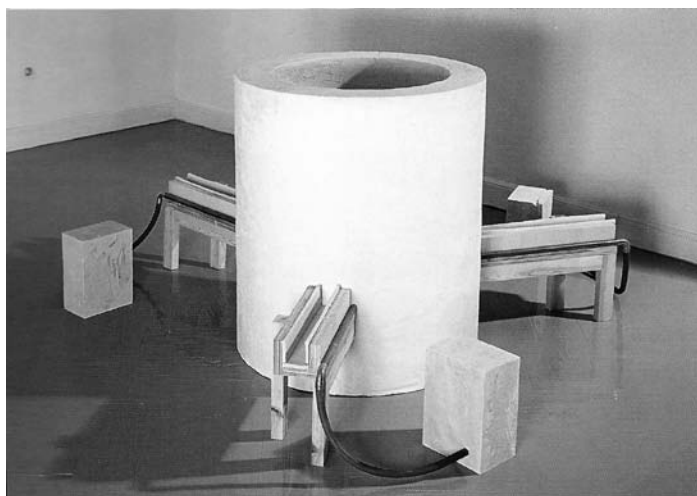
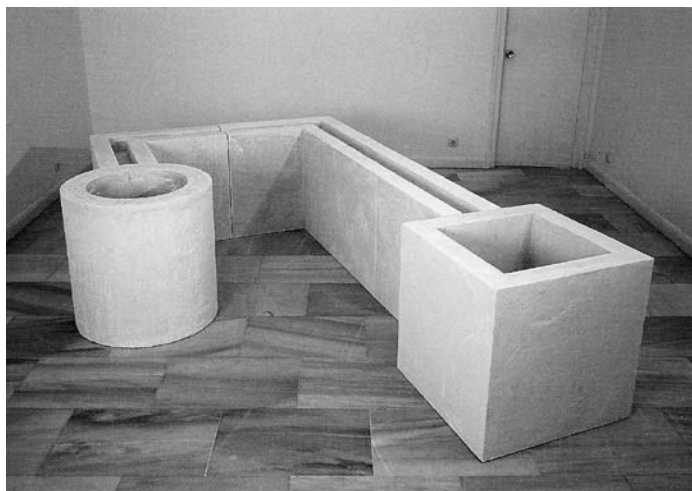


Figura 3 · Pedro Cabrita Reis, *A Casa da Paixão e do Pensamento*, 1990.

Figura 4 · Pedro Cabrita Reis, *Absorto*, 1991.

apresenta como *Inquietante Familiaridade* (Sardo, 2011:341).

Na Figura 3. "A Casa da Paixão e do Pensamento", 1990, identificamos algo que está na origem dos conflitos e contrariedades que circulam pela inquietante familiaridade: a incomunicabilidade entre os polos da paixão e o do pensamento que definem aqui uma mesma casa. De um lado o aplat do ser da sensação, do outro, por um caminho interrompido, o aplat do ser do pensamento. A impossibilidade e a oposição marcam a contradição da obra.

Na Figura 4. "Absorto", 1991, reparamos na forma como estes objetos *para-arquitetónicos*, os poços, interagem com o espaço da galeria. As *próteses* metálicas que derivam do *aplat*, suportam-se na arquitetura familiar efetiva, concretizando o trajeto de um territorializar para uma desterritorialização na arquitetura. Criam uma *nova* arquitetura, entre a *afetiva* e a *efetiva*, e um ciclo interminável de *inquietante familiaridade*.

Concluindo, a principal razão que identificamos para que o pensamento artístico de Pedro Cabrita Reis se traduza num *objeto tangente* ou *objeto limite*, prende-se como o momento de *mudança de funções* do plano de criação artística, do *territorializar* ao *desterritorializar*, em que a abjeção é instrumento indutor da fuga, consistindo numa espera (o *atletismo*) e numa condensação das forças do *território*. Ora, a própria natureza literal do complexo da abjeção, pensando na visão Kristeviana, procedendo à supressão do significado dos signos, faz-nos compreender que o fato de o ponto de partida do artista ser uma *familiaridade* com os materiais e procedimentos de construção arquitetónica, implica, com o decorrer do seu pensamento, uma *inversão* que se sobrepõe a essa *familiaridade*, por efeito da *desterritorialização*. O resultado é uma espécie de *familiaridade* avessa que quanto mais *familiar* se parece, mais *inquietante* se torna.

No nosso ver, tal solução ocorre quando um objeto de *familiaridade* é apresentado como *objeto de abjeção*, isto é, como ponto de partida do plano de criação artística ou *contraponto* intrínseco à função de *territorializar*, e a partir daí a sobreposição ou simulacro que cria esta *tangência* é resultante da função seguinte de *desterritorialização* que fica no "cordel-fronteira". Os objetos de Pedro Cabrita Reis, como os das figuras selecionadas, são *objetos-charneira*, limites *literais* entre o *território* e a *desterritorialização*, tangentes em si mesmos.

Referências

Deleuze, Gilles (2002) *Francis Bacon, Logique de La Sensation*, Col. L'Ordre Philosophique, Éditions du Seuil, Paris,

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1992) *O que é a filosofia?*, Ed. Presença, Lisboa,

Sardo, Delfim (2011) *A Visão em Apeneia – Escritos sobre artistas*, Col. Athena, Ed. Babel.

Casa-graffiti: o cotidiano e o Kitsch na instalação de Alex Vallauri

Home-graffiti: the everyday and the Kitsch on installation of Alex Vallauri

KATLER DETTMANN WANDEKOKEN*

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

*Produtora audiovisual. Graduada em Comunicação Social-Jornalismo

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória – ES, Brasil. E-mail: katlerdw@gmail.com

Resumo: Neste artigo será analisada criticamente, a partir da ótica da estética relacional, a instalação “Festa na casa da rainha do frango assado” de Alex Vallauri (1949-1987) realizada para a XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985. A pesquisa também traz reflexões sobre como a apreensão do cotidiano, figurada nesta obra pela estética da pop-art e do Kitsch, se dá no trabalho e o que propõe como estratégia relacional.

Palavras chave: Estética Relacional / Instalação / Alex Vallauri / Kitsch / Graffiti.

Abstract: *In this paper will be analyzed critically, from the perspective of the relational aesthetics, the installation “Party in the queen’s house roast chicken” by Alex Vallauri (1949-1987) for the XVIII International Biennial of São Paulo in 1985. The research also reflects on how the seizure of everyday life, figured in this work by the pop-art aesthetic and Kitsch, occurs at work and which proposes as relational strategy.*

Keywords: *Relational Aesthetics / Installation / Alex Vallauri / Kitsch / Graffiti.*

Introdução

Alex Vallauri é um dos expoentes da chamada Geração 80 e ficou conhecido como o precursor do *graffiti* no Brasil. Espalhou seus *graffitis* icônicos carregados de humor e referências da cultura de massa pela cidade de São Paulo,

transpostos em estêncil – inspiração de sua prática com a xilogravura. Uma singularidade da *pop-art* com o tropicalismo.

Seus *graffitis* eram arquitetados numa relação com a cidade como se fora uma narrativa de história em quadrinhos. A *Bota Preta* (Figura 1) foi a primeira a criar um percurso à deriva pela cidade. Apareceu em bancos de praça, rodoviária, fachadas, entrou nos mictórios públicos e saunas *gay*. Depois, se juntou a um *soutien* de bolinhas, telefone, taça de bebida... num muro próximo, surgiu também um mágico com sua cartola. Assim criavam-se micro histórias e relações de afetividade entre os *graffitis*, o público e a cidade.

Essa potência subversiva dos *graffitis* de Vallauri foi experimentada em nova estrutura quando convidado em 1985 para integrar o *Núcleo 1* da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, de curadoria de Sheila Leirner. A instalação “Festa na casa da Rainha do Frango Assado” (Figura 2) ocupou um total de 88m² distribuídos pelos três andares do prédio da Bienal, onde foi construída uma *casa-graffiti* com sala, cozinha, banheiro, garagem, jardim e um bar. A instalação foi organizada no formato de uma festa, em que seus já conhecidos *graffitis* se tornaram personagens: a rainha era a anfitriã e outros *graffitis* eram os convidados, assim como o público da Bienal. Repleta de itens da sociedade de consumo, tudo na casa foi demarcado com graffiti: desde os personagens-moradores até os móveis reais, como geladeira, cadeira, sanitário e até papel higiênico.

A instalação também contou com performance realizada na abertura da Bienal em que a personagem Rainha do Frango Assado (Figura 3) foi personificada pela atriz Cláudia Raia. Seu gestual e caracterização reforçavam a cultura *Kitsch* que sobressaía como tema da instalação. Spinelli nos conta as referências assimiladas por Vallauri na construção da Rainha, que, como vemos, já trazia uma nostalgia e idealização de um universo feminino, além da sua relação com os objetos de espaços de intimidade – para retomar um termo de Bachelard (1993).

A rainha resume uma busca que se inicia intuitivamente nos primeiros desenhos de infância, nos mergulhos nas caixas de bijuteria da Casa Lear, nas histórias infantis, nos filmes dos anos 60, na observação fascinada do mundo feminino e de seus fetiches (Spinelli, 2010: 200).

Dessa instalação propomos analisar como ela se configura numa nova abordagem de Vallauri segundo seu interesse por uma arte democrática e propulsora de relações e afetos. Para isso, tomamos as reflexões de Estética Relacional – termo formulado por Bourriaud (2009) e o sentido do cotidiano e do *Kitsch* investidos na “Casa da rainha” que ativam a estratégia relacional na obra.



Figura 1 · Graffiti da Bota Preta e o artista Alex Vallauri em banco de praça. São Paulo, Brasil. Fonte: www.oglobo.globo.com/cultura/pioneiro-do-grafite-no-brasil-alex-vallauri-recebe-homenagens-8099795.
Figura 2 · Ambiente de cozinha da instalação "Festa na casa da rainha do frango assado", de Alex Vallauri. 1985. São Paulo, Brasil. Fonte: www.peneira-cultural.blogspot.com.br/2013/05/alex-vallauri-e-arte-que-estampou-de.html.

1. A estética relacional no espaço da instalação

Ao debruçar-se sobre as práticas artísticas do início dos anos 90, Nicolas Bourriaud identifica lacunas na teoria e crítica sustentadas pelas propostas vanguardistas e pela arte dos anos 60 que impossibilitavam reflexões críticas para essas novas práticas. Dada essa inadequação crítico/teórica para apreender práticas artísticas como as de Rirkrit Tiravanija e Maurizio Cattelan, Bourriaud cunha o conceito de Estética Relacional em livro homônimo. Essa estratégia relacional explicitada por Bourriaud se distanciava tanto de um retorno a qualquer formalismo do legado da modernidade, como tampouco intencionava um sentido de ineditismo ou de ruptura como exemplo das vanguardas e também não podia ser respondida pela utopia política das décadas anteriores. A conjunção entre arte e vida que está no cerne das propostas do início dos anos 90, que, contudo, já era ambicionado pela década de 60, se personaliza e marca essa conceituação de Arte Relacional pelo que Jacques Rancière (2005) caracterizou de “Partilha do Sensível”. O foco desses trabalhos está na preocupação com as relações humanas e seu contexto social dentro da arte, na experiência do público como fator construtivo da obra.

Em tempos em que o vínculo social se tornou um produto padronizado, a prática artística se efetiva como uma via de experimentações sociais, sendo o espaço de arte poupado à uniformização dos comportamentos (Bourriaud, 2009: 13). Para tanto, multiplicam-se os projetos artísticos das instalações como campo fértil de experimentações relacionais. Mais do que considerar o espaço, essas instalações se pautam numa duração de temporalidade não monumental baseada muitas vezes na disponibilidade; na percepção sensorial e, como já argumentado, na participação interativa efetiva do público como (re)criador da obra. Essa cultura interativa apresenta a “transitividade do objeto cultural como fato consumado” (Bourriaud, 2009: 36). Como equação, está em jogo o fator sociabilidade.

É claro que, em diferentes graus, podemos considerar que a arte sempre foi relacional, como também concorda Bourriaud e enfatiza Claire Bishop (2011). Mas, para Bourriaud, a obra de arte contemporânea traz a marca de conter o interstício social – espaço de relações humanas com possibilidade de troca para além das vigentes no sistema global. A natureza da exposição de arte contemporânea “cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio diferente das ‘zonas de comunicação’ que nos são impostas” (Bourriaud, 2009: 23).

Para ele, a arte pode ser criadora de relações sociais, de microutopias do cotidiano e não deve ser pensada mais como apenas reflexo da sociedade. Artista e público agem no aqui agora, ativando modelos de resposta aplicáveis aos problemas para a sociedade.



Figura 3 - Detalhe de graffiti na instalação "Festa na casa da rainha do frango assado", de Alex Vallauri. 1985. São Paulo, Brasil. Fonte: www.menatfashion.wordpress.com/2014/09/23/a-rainha-do-frango-assado-alex-vallauri/

Figura 4 - Montagem com fotos de ambientes e objetos da instalação "Festa na casa da rainha do frango assado", de Alex Vallauri, para a XVIII Bienal Internacional de São Paulo, 1985. Fonte: www.sussurrandoemversosetrovoes.blogspot.com.br

Bourriaud destaca a importância funcional de formas como a reunião, a festa, a visita que teria “‘função de ponto e encontro’ que constitui o campo artístico e funda sua dimensão relacional” (Bourriaud; 2009: 42). Assim, as relações humanas se tornam formas integralmente artísticas, e os artistas cada vez mais se concentram na invenção de modelos de sociabilidade.

2. Sociabilidades como forma da obra

A instalação “Festa na casa da rainha do frango assado” reconstruiu não somente um ambiente Kitsch, como uma vida *Kitsch* dentro do prédio da Bienal. Paredes decoradas com motivos florais, móveis e eletrodomésticos pintados com motivos de onça, frutas ou frango assado. Carro e bicicleta mais caros da época na garagem, uma fonte com luz de néon no jardim, cores tropicais em tons fortes e brilhantes. Os visitantes eram recebidos ao som de boleros, rumbas e salsas. Desejo, nostalgia e signos de ostentação, aliados à precariedade dos painéis cenográficos, remetiam ao caráter descartável da pós-modernidade.

O Kitsch, reforça Moles (1998), é uma atitude, um estado de espírito que, eventualmente, se cristaliza nos objetos. Isso porque os objetos são portadores de signos e valores da vida cotidiana. Traz como problematização a relação cotidiana com o ambiente: “o *Kitsch* é uma arte pois adorna a vida cotidiana com uma série de ritos ornamentais que lhe servem de decoração, dando-lhe o ar de uma complicação estranha, de um jogo elaborado, prova de civilizações avançadas” (Moles, 1998: 15).

Entre os valores do *Kitsch* destacamos o ritual de um estilo de vida e o *Gemütlichkeit*. Por ritual exemplificamos a hora do chá, as regras de recepção, ritos enfiados constitutivos da burguesia e transmitidos até a nossa época variando de cada sociedade. E pelo termo germânico *Gemütlichkeit* temos o valor *Kitsch* que é “ligado à alma e ao coração, intimidade agradável e afetuosa, virtude de sentir-se à vontade”. (Moles, 1998: 15). Isso corrobora a aproximação do *Kitsch* com a utopia de ser uma felicidade para todos – ideal da cultura contemporânea. Há algo de universal nele.

Alheio à ideia do belo ou do feio, o *Kitsch* cumpre uma função pedagógica: “o *Kitsch* dá prazer aos membros da sociedade de massa e, por esta via, lhes permite o acesso a exigências suplementares e a passar da sentimentalidade à sensação” (Moles, 1998: 77). Assim, quando passa para o campo da sensação, percebemos que o *Kitsch* pode se assumir como *Camp* por conta de uma dimensão de sensibilidade, conforme definição de Sontag. O *Camp* é totalmente estético. Contudo, a estética não se dá nos termos de julgamento do belo, mas no seu grau de artifício e estilização. “Encarna una victoria del estilo sobre el contenido, de la estética sobre la moralidad, de la ironía sobre la tragedia” (Sontag, 2011: 370).

Outra característica própria é a teatralidade, o que enriquece com nova dimensão a atitude Kitsch. Por propor uma visão cômica do mundo e, portanto, artificial, afastada da Natureza, o *Camp* se embute dessa sensibilidade como um papel que o indivíduo exerce para lidar com o cotidiano (Sontag, 2011: 360).

Na instalação de Vallauri nota-se que a atmosfera *Kitsch* é dotada de dimensão lúdica, irônica e antisséria, característicos do *Camp*. Da mesma forma, quando Moles (1998: 22) declara: “objetos inanimados, tendes pois uma alma”, tomamos os objetos como carregadores de sentido do cotidiano. Podemos depreender que os objetos artísticos de Vallauri (Figura 4) demarcados como arte pelo *graffiti* e articulados aos personagens levam à produção de relações pela via da atitude *Kitsch* e *Camp*. Sem seguir um roteiro, o público vivencia o espaço, interage com os *personagens-graffitis* e cria sintonia psicológica com o espírito *Kitsch/Camp*.

3. A rua expõe; a casa abriga

A instalação foi concebida de fora para dentro, com personagens-*graffitis* inscritos nas colunas, vidros, como se chegassem à festa. Originalmente, contudo, o projeto era mais ousado e os *graffitis* abrangeriam desde prédios no entorno na Bienal, mas não foi autorizada tal intervenção. Para quem já conhece o trabalho de Vallauri, é a conectividade do espaço público com o íntimo. Entre a casa e a rua tem um espaço importante que é aqui sobrevalorizado. Em Michel de Certeau (2004), encontramos similitude para essa questão quando ele relaciona o espaço do bairro com o da casa para falar do cotidiano. O bairro é, para ele, uma porção do espaço público geral em que se insinua pouco a pouco um espaço privado particularizado. “E é na tensão entre esses dois termos, um dentro e um fora, que vai aos poucos se tornando o prolongamento de um dentro, que se efetua a apropriação do espaço” (Moles, 1998: 42). Os *graffitis* chegando à festa demonstram a continuidade entre o que é mais íntimo e o que é mais desconhecido. E pela visita, rua e casa se contaminam.

Tratando a casa como potência de imagens de um “espaço feliz”, ela se torna uma questão fenomenológica, conforme acredita Bachelard. Temos o espaço vivido como espaço afetivo (Bachelard, 1993: 206). Ao afirmar que “as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas” (Bachelard; 1993: 20) depreendemos que somos atraídos a formar vínculos, moramos em imagens de intimidade, de cabana, concha e ninho como nos mostra Bachelard.

Antagonismos

Em resposta direta e crítica à conceituação da Estética Relacional formulada por Bourriaud, Claire Bishop alerta que a defesa por práticas relacionais

esconde e tenta anular os antagonismos nas esferas política, social e cultural dos trabalhos de arte contemporânea. Em nome da formação de vínculos sociais e microutopias cotidianas, a obra é sempre aberta, não apenas em seus significados, mas em sua própria forma e estrutura. Por essa questão, Bishop critica que as interações humanas tomem-se como tema da obra e os parâmetros de avaliação do trabalho de arte se diluem. Assim, em tom provocativo, ela declara: “para Bourriaud, a estrutura é o tema – e nisso ele é muito mais formalista do que percebe” (Bishop, 2011:118). Isso porque ele deixa de fora problematizações no que tange à própria recepção da obra, já que basta a interação do público como for, e também questões internas próprias da obra. Citando o exemplo de Tiravanija ela questiona: “o que cozinha, como e para quem é menos importante para Bourriaud que o fato de que ele distribui os resultados do que ele cozinha” (Bishop; 2011:116). Ela critica também que em muitos casos a arte é somente um pano de fundo para outras atividades. Nisso, entramos na questão do pressuposto democrático inerente à estética relacional. Bishop (2011: 117) desconfia que “todas as relações que permitem diálogo são automaticamente presumidas democráticas, e portanto, benéficas”.

Conclusão

Dessa forma, a estratégia da estética relacional também evidencia limites na arte de Vallauri. Para uma análise da obra, pesamos as contribuições de Bourriaud com a crítica de Claire Bishop. É preciso cada vez mais questionar o enquadramento de uma teoria e buscar analisar a obra sob espectros tanto internos quanto externos. Seus antagonismos não são valores determinantes para validar o trabalho, mas são significativos para enxergarmos potências e limites.

Referências

- Bachelard, Gaston. (1993) *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bishop, Claire (2011) “Antagonismo e estética relacional.” *Revista Tatui*, n. 12. [Consult. 2015-01-13] Disponível em <www.issuu.com/tatui/docs/tatui12>
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Certeau, Michel de; Giard, Luce; Mayol, Pierre (2006) *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes.
- Moles, Abraham A (1998) *O Kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Rancière, Jacques (2005) *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Spinelli, João J (2010) *Alex Vallauri: Graffiti*. São Paulo: BEI Comunicação.
- Sontag, Susan (2011) “Notas sobre el camp.” In Sontag, S. *Contra la interpretación*. Barcelona: Alfaguara.

Bia Medeiros e o tracejo do rasgo

Bia Medeiros: Drawing and tearing

CINARA BARBOSA DE SOUSA*

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

*Artista visual, curadora independente e professora. Graduação em Jornalismo pelo Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense do Rio de Janeiro (UFF). Mestre em Arte. Instituto de Arte (IdA) da Universidade de Brasília (UNB). Doutora em Arte. (IdA-UNB).

AFILIAÇÃO: Universidade de Brasília (UnB); Instituto de Arte (IdA); Programa de Pós-graduação (PPG- Artes). Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília, CEP 70910-900 Brasil. E-mail: cinarabarbosa@gmail.com

Resumo: Este artigo trata dos trabalhos bidimensionais da artista Bia Medeiros atuante sobretudo no campo da performance. Os desenhos e as gravuras produzidos durante trinta anos e que agora começam a ser exibidos estimulam a reflexão acerca da temática da sexualidade e da afirmação do desejo. Aventamos a possibilidade da existência de um procedimento do corpo performático para produção do traço, que designamos como técnica-poética do 'rasgar'.

Palavras chave: desenhos / erotismo / performance / materiais / gestual.

Abstract: *This article deals with artist Bia Medeiros' two-dimensional works, The artist is active mostly at the performance area. Her drawings and prints produced over a period of 30 years are now being presented and stimulate a reflection about sexuality and desire. We consider the possible existence of a performatic body procedure for the production of a trace that we called as a poetic-technique of "rip-off" (rasgar).*

Keywords: *drawings / eroticism / performance / materials / gestures.*

Uma trajetória entre o corpo, a rua e o quadro

Maria Beatriz de Medeiros tem sua trajetória marcada pelas relações possíveis de serem geradas entre arte, vida e espaço/público. A artista e professora da Universidade de Brasília (UnB), Brasil, é conhecida, sobretudo, como

idealizadora e integrante do grupo Corpos Informáticos, criado em 1992, voltado para realizações artísticas transdisciplinares em artes visuais, performance, intervenção urbana e tecnologias. O trabalho é coordenado pela fundadora e desenvolvido por uma equipe em constante renovação de seus integrantes, permitindo a reelaboração de investigações e da produção de conceitos próprios na atenção a temas relevantes do cruzamento entre arte e sociedade.

Mas, antes disto, a carreira de Bia Medeiros se inicia por volta de 1979/1980 por meio da gravura, e se contamina pelas intervenções urbanas que passa a executar nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Em 1984, em Paris, passa a cobrir cartazes publicitários com gravuras, impressões *off-set*, roupas e objetos. Diante da dificuldade de modificação sobre a base de grande dimensões desses cartazes, começa com artistas amigos a arrancá-los, rasgando-os do seu lugar original. Investigações sobre intervenções e performance tomam parte de sua pesquisa acadêmica de doutorado na Sorbonne, desdobrando-se nas experimentações sobre o corpo e o uso das tecnologias computacionais, como marca do interesse de artistas a partir dos anos 1990.

Um conjunto de trabalhos, sobretudo desenhos, apresentados em exposições ao longo de 2014, revelam uma outra face da artista. Na 3ª Bienal da Bahia (Salvador/Brasil) exibe junto com outros artistas, a partir do conceito de performatividade de gênero. Já na exposição individual “Bia Medeiros – Traços e Tratos” no espaço Elefante Centro Cultural (Brasília/Brasil) e, diante de um maior número de obras, constata-se a existência de uma produção potente, extensa e incessante. O material estimula a reflexão sobre os modos de composição da artista e vestígios nas produções do passado que possam ser, no presente, marcas pessoais de uma trajetória artística corajosa e visceral.

1. O tratamento dos traços

A série de trabalhos em papel, que agora começa a vir a público, trazem muitos trabalhos inéditos realizados por Bia Medeiros na França e no Brasil no período entre 1984 e 2014. Os cerca de 70 trabalhos em desenhos, gravuras e colagens, têm como fio condutor declarado pela artista o tema do erotismo, que evidencia-se em toda a visualidade da produção.

É significativo sinalizar considerações que o tema erotismo suscita. Para Michel Foucault, a partir de certo momento, com a solidificação das sociedades chamadas burguesas, denominar o sexo passou a ser uma tarefa difícil: “reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível” (Foucault, 1993: 21).

Desta forma os discursos teóricos sobre sexo impunham a tentativa de se ocultar o que dele se falava (Foucault, 1993: 53) negando sua condição como fonte de prazer. A consciência da repressão sexual como forma de opressão, transformando a sensualidade em problema, torna-se um desafio para os movimentos políticos a partir de 1968. Como alerta Linda Nochlin (1989: 16) as constatações feministas levam a repensar o que se está olhando e a maneira como se faz. Por esta perspectiva importa indagar o poder hegemônico masculino acerca da representação da mulher e desta como equivalente da ideia de sensualidade.

A presença do elemento erótico nas imagens realizadas por Bia Medeiros assume uma variação da conotação ativismo/feminismo. Levando-se em consideração a fundamentação foucaultiana da prevalência das relações de poder e de como “o poder está em toda parte; não porque englobe tudo, e sim porque provém de todos os lugares” (Foucault, 1985: 89) e, a constatação de que o “poder se exerce mais do que se possui” (Foucault, 1985: 29). Assim, Bia Medeiros reage como artista assumindo o princípio de “onde há poder, há resistência” (Foucault, 1985: 91), como motricidade de criação. O que apresenta é mais a respeito da requisição do prazer do que da dor. Não trata da exclusão de artistas mulheres na história da arte ou da crítica às formas de representação do feminino e do corpo erotizado pela perspectiva masculina. Trata de colocar a mulher no comando e na requisição da vontade sobre prazer e sexo e provocar publicamente essa concepção.

Nestas imagens (Figura 1, Figura 2), o erótico é em si, uma figura, funciona como *visage* em sua condição de *close up* que exhibe a face de parte do corpo. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010: 38) mencionam como, cinematograficamente, “o close (...) trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem”. Logo, a atitude mais imediata é reconhecer, o que pode parecer um fragmento, como rosto. Assim, falo é rosto, vagina é figura. Por esta “rostidade” estabelecem-se “zonas de frequência ou de probabilidade” (Deleuze & Guattari, 2010: 32). Não é que qualquer parte do corpo passe a se assemelhar a um rosto “a rostificação não opera por semelhança” (Deleuze & Guattari, 2010: 35). O rosto tem o papel de “sobredcodificação para todas as partes descodificadas” (idem, ibidem). Produz-se rosto afinal para que daí se encontre sua configuração como paisagem, e portanto seus processos de desterritorialização pela máquina-abstrata. Como? Não há corpos nus e seu sexo, mas órgãos sexuais a nos impelir a mirada e assim, feito rosto pois “é formado como um fundo passivo sobre o qual brilham os traços expressivos ativos” (Agamben, 2000: 95).

Os traços de ‘rostidade’ das imagens ampliam tanto o alcance da



Figura 1 · Bia Medeiros, XXTA Vermelha PouletRôti, 1983, tamanho 40/50 cm. Paris, França. Desenho sobre cartaz de rua rasgado. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.

Figura 2 · Bia Medeiros, Clitôris máster. Brasília, 2014., 1983, tamanho 60/84 Paris, França. Nanquin sobre papel. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante

significância quanto o projeto de subjetivação e a potência ao manter a multiplicidade com que aparecem, se repetem e às vezes passam quase imperceptíveis, pois há falos e vaginas por todo lugar. É preciso que que sejam vistos. É preciso procurá-los (Figura 3).

É no sentido e da importância da potência da sexualidade e da sensualidade que se constituiu a história dessas imagens. A presença da rostidade está explícita em "Para Márcia X" na qual rende uma homenagem à artista brasileira que morreu em 2005 ligada ao campo da experimentação e ao combate a símbolos históricos do poder, entre as quais, sua performance "Desenhando com Terços", faz crítica ao falo como poder; e, agora, por Bia, o que pode ser lido também como o poder do erótico.

"Peitos Vermelhos" mira quem o olha (Figura 4). Muitos desses closes são como um retrato síntese, avisam que aquele é um espaço sem trégua e sem concessões com o desejo. Talvez por este motivo, precise gritar por frases. A escrita para ela é um desenho contínuo. É um quadro e por isto as muitas molduras traçadas. Ela mesma afirma sobre o desenho: "PORRA NENH UMA" - "São traços diretamente das veias da pele que não cala a mais profunda política, aquela que fala de desejo" (Medeiros, 2014).

Um outro segmento dos trabalhos são os dos cartazes "Défense d'afficher" (1984/85) (Figura 5). Trata-se de fragmentos extraídos de cartazes publicitários das ruas de Paris. Estas colagens sobre colagens são criadas pela impossibilidade de serem fixados sobre outras peças, e como solução são arrancados na contramão do comando original, como o que está no título referente à proibição de colar cartazes. Bia Medeiros compõem com o contexto então por (des) colagem. Subverte a colagem por meio da ação de arrancar o pôster fixado. Identifico neste momento o primeiro estágio de fundação do procedimento técnico-poético que designo como 'rasgar'. Aquele que irá gerar a permanência da gestualidade do corpo, em movimento de performance, no tracejado do desenho e obras sobre papel.

Em "Défense d'afficher" o resultado é um material frágil às ações do tempo e pleno da potência do gesto sobre o papel e da movimentação do corpo pela cidade. Pelo direito de agir sobre o passado e, no decorrer da apreciação de seu própria criação, anos depois, incrusta uma flor de prata sobre o quadro/cartaz que permaneceu muito tempo sobre sua cabeceira fazendo, como diz, um piercing sobre as marcas.

Uma variação dessa intensidade da poética do 'rasgar', ou seja, desse gesto que é sempre um impulso de uma demanda contextual, também pode ser reconhecida em outras peças mais recentes. Em entrevista para este artigo a artista

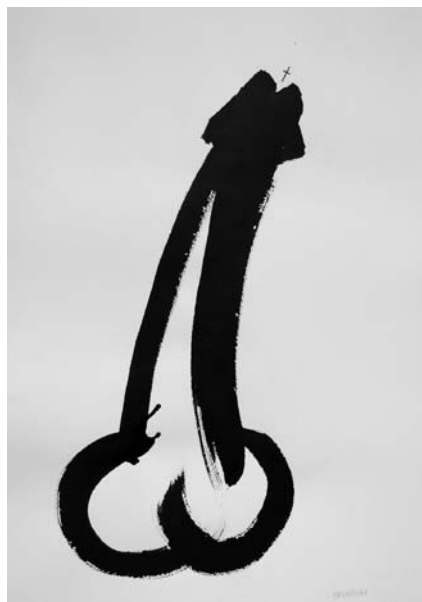


Figura 3 · Bia Medeiros, *Para Márcia X*, 2014, tamanho 46/60 cm Brasília, Brasil. Desenho sobre papel.

Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.

Figura 4 · Bia Medeiros, *Peitos Vermelhos*, 2014, tamanho 46/60 cm, Brasília, Brasil. Lápis de cor e nanquin sobre papel.

Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.

Figura 5 · Bia Medeiros, *Défense d'afficher*, 1985, tamanho 60/50 cm Paris, França. Litografia sobre cartaz de rua rasgado. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.

conta que um aluno entregou um trabalho impresso dizendo que poderia ser feito o que se quisesse com ele. E, conclui que "Bia Medeiros e Leize Huelder" só poderia existir como trabalho se fosse por referência, e, mantendo a relação com o sujeito anterior. Neste caso, enxerga-se nessa possibilidade de *apud* – citação da citação – um discurso que marca a composição, na medida da relação com o outro. Interesse este que se repete na estreita intimidade com outros alunos, como as montagens sobre verso de suporte de fotografia de família e recortes.

O segmento de desenhos "Azul", "Flor", "XXTA síntese", "Clitóris", "Peitos e Pau", "Espécie" e "Só frência" apresenta os tratamentos que os desenhos podem receber por meio de outros materiais, para inscrição de formas. A escrita é feita com seiva de frutas encontradas no Brasil como amora, romã, jamelão, pitaya ou mangostim e também com vinho e shoyu misturados à tinta. E, não importa se mudam de cor ou não com o tempo pois a intenção são as manchas que se modificam e o descontrole que ali é do artista sobre o material, mas amplia-se à submissão dos sujeitos às insurgências da vida.

2. O traço do rasgo – a permanência da performance no desenho

A força do desejo do traço está transparente nos desenhos que às vezes também chama de auto-retratos. Na declaração sobre os modos de criação a artista conta enfaticamente sobre a manutenção da mão sobre o papel. Aqui, o que se percebe é a respeito de um golpe que se identifica na ação. Esta seria uma outra gradação do procedimento artístico do 'rasgar' identificado. Isto, porque, há muito da performance, em cada execução privada desses traços, feitos na casa-ateliê ou durante as inúmeras viagens da professora, que porta blocos de anotação de desenhos. Observando as folhas arrancadas da série "Desenhos de areia", do papel de cor amarronzada, Bia lembra que, por impulso, mergulhou as folhas nas águas de um rio para pintar junto com ele.

Há segmentos que se constituem espontaneamente e sugerem a hipótese de uma outra ideia de traço e trato a que a artista se refere sobre essa coleção particular. Uma série específica estimula esse pensamento: "Primeira comunhão" (Figura 7), "Tia Maria Virgínia, tio Fernando" (Figura 8) (díptico) mostra algumas colagens, escritos e desenhos. No primeiro quadro temos a fotografia de Bia criança em traje de primeira comunhão. Está colada sobre o verso de uma outra foto em que se pode ler a dedicatória. Fotografias de crianças dedicadas aos parentes próximos, em circunstâncias comemorativas importantes de seu ritual de passagem no crescimento, são parte da memória particular de uma geração e também da lembrança comportamental da sociedade das imagens analógicas. Por outro lado elas também atestam sobre uma tradição que se



Figura 6 · Bia Medeiros, *Primeira comunhão*, 2014, Brasília, Brasil. Fotografia, caneta, desenho sobre verso de papel fotográfico. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.

Figura 7 · Bia Medeiros, *Tia Maria Virgínia* (díptico), 2014, Brasília, Brasil. Fotografia, caneta, desenho sobre verso de papel fotográfico. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.



Figura 8 · Bia Medeiros, XXTA Pitaya, 2014, Brasília, Brasil.

Desenho: nanquim e pitaya sobre papel.

Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.

Figura 9 · Bia Medeiros, VER GONHA, 2014, tamanho

40/62 Brasília, Brasil. Pastel e aguada sobre papel.

Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.

Figura 10 · Bia Medeiros, PORRA NENH UMA, Brasília,

Brasil. Nanquin sobre papel. Fonte: Bia Medeiros/Espaço

Cultural Elefante.

Figura 11 · Bia Medeiros, Ínfera Leiva, 2014. Brasília,

Brasil. Lápis, nanquin e vinho, termo extraído do poema

"A flor que és, não a que dás, desejo" de Fernando Pessoa.

Fonte: Pam Guimarães/Espaço Cultural Elefante.

ampara nos bons costumes dessa mesma sociedade. Ao (re)mexer nessas imagens de família, e manipulá-las com rabiscos que saem da altura da vagina, com manchas sobre os rostos dos tios em trajes de casamento, com escritos como “desejo demais, desejos de mar”, ela se volta para sua própria história e passado, para a construção de seu sujeito, da menina, da mulher e de sua sexualidade.

Ao se dobrar sobre suas lembranças, também proporciona a possibilidade de pensarmos sobre os vestígios daquilo que nos forma ou que, ao vivermos, nos transforma. É uma pergunta a *posteriori*. Já haveria desejo ou lascívia suficientes ali que podemos agora perceber? Ou a pergunta, essa de agora: sempre foi assim o que sou? Ou seria a resposta à sociedade, de que conformações tradicionais do passado não são capazes de estabelecer quem seremos (o que serei) no futuro. Daí que essa dobra sobre o passado acaba promovendo, mesmo que sem querer, o ato contínuo de olhar essa produção como passível de um ‘traço’ latente e de um ‘trato’ consequente. O procedimento do ‘rasgar’ deixa de ser técnica para se colocar como uma poética acerca dos vestígios do que permanece e aparece na produção da artista.

Um exemplo disto é que os desenhos dos textos “GO ELA” (díptico), “NU VEM”, “VE RUGA”, “VER GONHA” (díptico), “RE TRATO” e outros tantos funcionam como espécie de poster publicitário (Figura 9, Figura 10, Figura 11, Figura 12). Não são colagens nem rasgos, mas *slogans*, que também são cartazes panfletários do desejo, e, na relação ‘traço’ do passado com o ‘trato’ do presente, são de todo jeito desenhos.

Considerações Finais

Os trabalhos de Bia Medeiros no campo bidimensional estão inseridos no plano de conteúdo da sexualidade. Muitas vezes, no campo da arte em geral e, em particular, na performance, este tópico se relaciona à plataforma política voltada à consciência de gêneros ou compreensão do corpo multicultural. Neste conjunto se identifica sobretudo a declaração a respeito da existência do desejo e da requisição do prazer como expressão. No nível plástico a artista alcança essa medida ao tratar todo fragmento feito como figura e o texto escrito como desenho. Em meio ao erotismo em destaque, identificam-se modos de criação na pesquisa de materiais com um interesse particular por elementos da natureza, as memórias afetivas familiares, a menção à artistas e as (des)colagens realizadas a partir de objetos a ela presenteados. Nesta produção, percebe-se a presença do movimento do corpo performático no traço dos desenhos que definimos como procedimento técnico-poético do rasgar, em uma relação com a experimentação realizada na série de trabalhos “Défense d’afficher”.

Referências

- Agamben, Giorgio. (2000) "The face." In: *Means without end: notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 91-100. ISBN: 978-0-8166-3036-3
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (2010), *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, (v. 3). ISBN: 85-7326-017-3
- Foucault, Michel (1993). *Historia da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal. ISBN: 85-7038010-0
- Medeiros, Maria Beatriz de (2014) *Comentário de Bia Medeiros em sua linha do tempo*: www.facebook.com/bia.medeiros.353?ref=ts&fref=ts, 2014.
- Nochlin, Linda (1989) *The Politics of Vision: Essays on Nineteen Century Art and Society*. Colorado, USA: Icon. ISBN-13: 978-0064301879

Sinval Garcia: por dentro da Câmara da Transmutação Secreta

Sinval Garcia: Inside the Chamber of Secret Transmutation

CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO* & ORLANDO MANESCHY**

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

*Fotógrafa, Pesquisadora e Artista Visual. Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará (ICA/UFGPA).

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

**Artista visual, curador independente e professor pesquisador. Par acadêmico externo da revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Pça da República s/n. Belém, Pará. CEP 66.017-060, Brasil. E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

Resumo: Sinval Garcia (1966–2011) desenvolve a série Câmara da Transmutação Secreta (2009) buscando discutir o impacto da ação do tempo sobre imagens presentes na cultura visual, apropriando-se do clima da região norte para construir sua câmara que modifica o índice dessas imagens frente a situações adversas em que elas são expostas, de modo que as imagens modificam-se diante do seu referencial.

Palavras chave: Sinval Garcia / Arte Contemporânea / transmutação.

Abstract: *Sinval Garcia (1966–2011) develops the serie Chamber of Secret Transmutation (2009) seeking to discuss the impact of weathering on images in visual culture, appropriating climate of the northern region to build a camera that modify the content of these forward images to adverse situations in which they are exposed so that the image is modified on its frame.*

Keywords: *Sinval Garcia / Contemporary Art / transmutation.*

1. Introdução

Questionar a ação do tempo e o impacto deste sobre imagens dentro da obra de arte é o mote que se discute no projeto de pesquisa e exposição homônima *A Câmara da Transmutação Secreta*, proposto pelo paulistano Sinval Garcia (1966–2011) artista visual que desenvolveu significativa produção autoral entre os anos de 1992 a 1999, período em que viveu em Belém do Pará, no norte do Brasil. Sua produção artística constitui-se no interstício entre a fotografia e intervenções pictóricas, destacando reflexões acerca da representação e deflagrando questionamentos sobre o lugar da imagem na cultura visual e seu adensamento dentro do corpo nas artes visuais. Na série o artista propõe constituir modificações em imagens com a degradação das mesmas, tomando o impacto da ação do tempo sobre a fotografia para a construção do discurso do projeto, por meio de um acompanhamento ao longo do tempo de imagens (*slides*) submetidas a condições adversas, que resultou em uma exposição em fevereiro de 2009, no Espaço Cultural Banco da Amazônia em Belém – PA, sob curadoria de Orlando Maneschy. Nesse projeto Sinval Garcia discute questões ligadas ao meio fotográfico através das ações do tempo em cima de *slides* (reproduções de obras de grandes fotógrafos), mantidos por anos em conservação precária, que sofreram modificações quando expostos a fatores como calor e umidade.

Observador, Sinval Garcia inicia o projeto através da escolha e apropriação de imagens presentes na cultura visual reproduzidos em *slides* e que seriam descartados após a verificação da presença de fungos na película fotográfica. O artista observa que algumas fotografias esquecidas em uma caixa sofriam um processo químico natural. Ele passa a manipular esse material através de intervenções térmico-química, submetendo os *slides* a condições de conservação inadequadas propositalmente.

A construção do discurso passa pela seleção de trabalhos de fotógrafos que influenciaram o artista, tais quais Helmut Newton e Diane Arbus – conhecidos por imprimir sua identidade autoral em trabalhos voltados para publicidade e em editoriais de moda. Sinval Garcia antes de tornar-se fotógrafo atuou também como modelo fotográfico, e possuía larga experiência com fotografias de estúdio, bem como ensaios de moda. A escolha pela obra dos fotógrafos citados é influenciada por essa vivência anterior com o ambiente dos estúdios de moda, sempre imprimindo em seu trabalho referências da história da arte, além da escolha pelo fato de ambos traçarem em suas composições referenciais externos à contextualização pragmática da fotografia de moda, tornando-se ícones relevantes para os estudos nesta área. Sinval Garcia passa a apropriar-se desses trabalhos dentro da câmara construída com os processos físico-químicos

desenvolvidos pelo artista para partir assim, de uma dissolução das imagens, obtendo *a posteriori* outras imagens de natureza pictórica.

O artista propõe assim, a “morte” da fotografia original através de seu envelhecimento, para obter o nascimento de novas imagens totalmente transmutadas, renovadas, fotografias que revivem após a mudança de sua identidade inicial, tornando-se outras, como que “inéditas” se isto fosse de interesse do artista, cheias de marcas da ação do tempo em sua dissolução, liquefazendo as imagens. Sinval Garcia constrói um outro território, desmistifica o objeto da fotografia enquanto peça de unicidade para o contexto visual proposto, e manipula a película para uso próprio, para que essa materialidade, de uma imagem em desagregação, trabalhe em função de seu discurso. O artista desconstrói a forma de “fotografar”, constituindo imagens a partir de uma câmara que trabalha de acordo com os seus limites de modificação, do envelhecimento, para depois escolher o tempo de produzir um novo arquivo a partir daquela matriz.

A intenção desta possível “câmara” é gerar fotografias que viram outras imagens, pelo impacto sobre seu suporte. Em sua “transmutação” o artista acompanha o processo dos *slides* ao longo do tempo para, quando este estivesse na condição adequada, ser capturado pelo scanner. Aí, Garcia não faz uso de softwares para modificar a identidade da imagem, para comprovar os resultados de sua experiência em uma imagem diferente da original, mas sim deixa com que sua matriz continue em processo, obtendo novas imagens que se transmutam e modificam-se constantemente. Essa alteração pelo qual as imagens passam remete aos limites de vida e morte das imagens que estão presentes no mundo e que nos envolvem no dia a dia, a partir dos conteúdos estéticos e conceituais que Sinval Garcia propõe. Ele mesmo afirmou, em entrevista para o jornal Diário do Pará, em 2009, que “o que destrói a foto é ela mesma, os produtos químicos utilizados para a sua revelação, com o tempo, provocam esses processos de envelhecimento”. O sentido de “transmutação” na exposição equivale ao processo que o fotógrafo artista experimenta com suas imagens que constituem a “Câmara Secreta”.

1.1 A transmutação como reflexo de uma realidade

O contato do artista com fatores externos relacionados à questão climática da cidade de Belém torna-se o principal vetor na produção das imagens apresentadas no projeto *A Câmara da Transmutação Secreta*. Ao observar a umidade da região o artista percebe as mudanças que a exposição do material fotográfico – especificamente *slides* e negativos – passam a sofrer e traça uma relação direta da proposta que vem a desenvolver com os aspectos que norteiam esta relação.

As imagens que compõem a série partem da observação de uma herança cultural – a umidade e as mudanças climáticas da região – e da apropriação do trabalho de terceiros – fotógrafos presentes no universo cultural do artista – para a construção do seu discurso. Ao perceber por acaso, por engano ou acidente que as imagens estão se modificando, Sinval Garcia se apropria desses fatores para construir seu projeto, observando que estes fatores são externos à sua cultura porque condizentes com a própria região e passa a acompanhar a ação silenciosa e transformadora do tempo sobre a imagem, optando e controlando os processos, aumentando a exposição de determinada imagem a tal condição, etc.

Desta forma o projeto prevê uma dissolvença das imagens a fim de deslocar o objeto da fotografia para o desgaste dela própria, obtendo *a posteriori* outras imagens de natureza pictórica que provêm de uma dissolução destas fotografias, intervindo nessas obras para construir suas imagens e recriar um outro universo, na colisão das referências de uma historiografia da fotografia com o altíssimo índice de umidade que se inscreve na região amazônica, propondo tornar o discurso sobre a degradação dos *slides* um ponto de partida para uma discussão ampla do contexto universal destas imagens que surgem. Segundo o pesquisador João de Jesus Paes Loureiro, a Conversão Semiótica é um processo de mudanças simbólicas inseridas em uma relação cultural que norteiam uma determinada realidade.

Essa capacidade humana de elaboração e reelaboração de símbolos a partir da realidade do mundo permitem que algo percebido simbolicamente sob uma determinada função passe a ser recebido de outra forma e por novo estímulo, evidenciando outra função, se for modificada sua inserção cultural, uma vez que as funções são qualidades percebidas/atribuídas aos objetos. (Loureiro, 2012: 15)

A mudança de referencial na criação das imagens produzidas em *A Câmara da Transmutação Secreta* nos leva a pensar sobre a significação em prol de contextualizar a importância das imagens transmutadas dentro do universo em que se inserem: fotografias oriundas de uma ressonância com a realidade, ou seja, da relação dos *slides* com a umidade da região amazônica. A conversão semiótica acontece quando Sinval Garcia percebe essa similitude e se apropria da causa e efeito do tempo sobre o tipo de material, porém mais do que criando, Garcia está inserido no contexto cultural em que se encontra o curso de sua vida e pelo qual ele optou em estar.

As imagens que compõem a série são resignificadas, convertendo o objeto e atribuindo outro significado às fotografias, que explodem em força pictórica.



Figura 1 · Sinval Garcia, fotografia, da série *A Câmara da Transmutação Secreta*, 2009.

Figura 2 · Sinval Garcia, fotografia, da série *A Câmara da Transmutação Secreta*, 2009.

O artista utiliza estes artifícios para modificar o caráter indicial das imagens, apropriando-se dos desgastes produzidos pelas mudanças climáticas para construir - através da linguagem que investiga nas fotografias - imagens irreais, desmistificando o objeto da fotografia enquanto peça de unicidade para o contexto visual proposto dentro da reprodução técnica, e manipula o aparato constituindo um desdobramento de discurso para aquelas imagens.

1.2 Os segredos da câmara e as imagens com caráter simbólico

Em Câmara da Transmutação Secreta o artista Sinval Garcia desconstrói a forma de obtenção de imagens, a partir do controle direto sobre diapositivos. As transmutações propostas surgem não somente da ação do tempo, mas de um acompanhamento continuado, por anos, e do controle das condições de acondicionamento e alterações de condições de acondicionamento, mas também da perspectiva que o fotógrafo-operador pretende buscar na construção de seu discurso, questão que é abordada por Vilém Flusser no ensaio “Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia”, em que o filósofo discute as relações entre aparelho (câmara) versus operador (fotógrafo/artista).

Na realização do projeto a câmara é utilizada como instrumento de construção do discurso enquanto elemento de ação dentro da abordagem “aparelho - operador”, no que tange a modificação do caráter das fotografias em que Sinval Garcia se insere como co-criador das imagens que surgem, haja vista que ele se apropria de fotografias de terceiros em prol da manipulação, transmutação desta realidade tornando as imagens cada vez mais conceituais, a partir dos símbolos que nelas são construídos.

O fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em abrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele. (Flusser, 1984: 23)

Após esse processo, ao decidir realizar uma fotografia, o artista acompanha o processo dos *slides* no scanner, “capturando” determinado tempo da imagem. Sua imagem matiz continua a envelhecer; é com o scanner que se dá o “congelamento” da imagem, este assume o papel de um segundo aparelho de captura.

Os aspectos relacionados à realidade pictórica estão presentes nesta série bem como em grande parte da obra de Sinval Garcia, que utiliza na manipulação destas fotografias aspectos relacionados à pintura em sua obra, evidenciando sua habilidade em transitar entre as linguagens a partir de interseções.

As experiências desenvolvidas em *A Câmara da Transmutação Secreta* aproximam a Fotografia da Pintura, de modo que as imagens afastam-se dos resultados fotográficos e aproxima-se dos traços da pintura na forma de representação criadas a partir do desgaste do tempo, mas trazem, em seu âmago, não apenas o índice fotográfico, mas sua questão enquanto território de reflexão.

(...) a fotografia utiliza a máquina chamada câmara e a força natural para executar imagens como trabalho industrial e utilizável. A máquina chamada 'câmara' substitui em grande parte a mão do homem, que se limita a vigiar e conduzir o processo de fabricação (das imagens). (Flores, 2011: 24)

Sinval Garcia não tem medo de modificar ou destruir essas imagens, porque o que o artista discute é a duração de uma imagem na sociedade de consumo, o seu tempo de vida e o espaço que ocupa enquanto imagem impulsionadora de reflexão. Ele está interessado em pensar como o tempo pode transformar o índice fotográfico se for controlado. Ao se apropriar de imagens de conhecimento da história da arte, Sinval Garcia relaciona suas reflexões sobre o tempo de vida útil de cada imagem a partir do processo que é experimentando pelo artista de guardar essas reproduções durante anos para questionar sua ação no tempo, intervindo sobre o suporte, alterando a percepção por meio da ação plástica sobre a matéria.

Conclusão

As imagens oferecidas a partir do processo de *A Câmara da Transmutação Secreta* são instigantes, com personagens imersos em um universo simbólico do sonho e transformação, a partir de conceitos estéticos que favorecem a reflexão da própria vida do espectador, enquanto observador desse mundo recriado pelo artista, através de sugestões das revelações de segredos, histórias e memórias. As imagens são recebidas por esse espectador de forma lúdica, onírica e compreendidas em sua transformação no processo que se reproduzem na memória do público.

A construção dessas imagens recupera questionamentos sobre a duração de uma imagem à medida que o processo se desenvolve a partir da ausência de um negativo original e inalterável para a reprodução de peças em série. As imagens que Sinval Garcia propõe são construídas a partir de uma única cópia, o diapositivo, ou slide, a partir da apropriação de imagens da cultura visual, mais especificamente, da própria história da fotografia, expostas sobre condições térmico-químicas adversas, que entram em um processo contínuo de alteração.

Esses processos tornam-se matérias de recriação, em que a matéria da imagem dissolve-se em matéria pictórica e possibilita, em processo de alteridade, que a capacidade física da fotografia seja compreendida como um rastro sensível do visível, denso e em fluxo, presente em cada imagem.

Referências

Flores, Laura González. (2011) *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* Coleção Arte & Fotografia. São Paulo: Martins Fontes.

Flusser, Vilém. (2002) *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da*

fotografia. Coleção Conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Loureiro, João de Jesus Paes (2007) *A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura*. Belém, Pará: EDUFPA.

A memória da cor na fotografia em preto e branco: a poesia retratada em Felipe Lorientes

The memory of the color in the photo in black and white: poetry portrayed in Felipe Lorientes

PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO*

Artigo completo submetido a 9 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Ator, poeta, artista visual, arteterapeuta e professor. Licenciado em Artes Plásticas (Universidade Federal de Pernambuco/UFPE); Licenciado e Bacharelado em Psicologia (Universidade de Fortaleza/UNIFOR); Mestre em Psicologia (Universidade Católica de Pernambuco/UNICAP). Bolsista CNPq.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, frequenta o Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas. Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049-021, Porto, Portugal. E-mail: emiliomapin@gmail.com

Resumo: No auge dos seus mais de 90 anos, o fotógrafo Felipe Lorientes encanta-nos com suas histórias e imagens coloridas à mão de um tempo que não volta mais, mas que nos inspira a cuidar daquilo que precisa ser respeitado e preservado como memória, patrimônio vivo, e como herança em meio ao avanço tecnológico, que ora se esquece que toda cor tem uma história de busca poética, algo perdido no passado que vagamente aparece na academia. **Palavras chave:** Felipe Lorientes / Fotografia, Memória.

Abstract: *At the height of its more than 90 years, photographer Felipe Lorientes enchants us with their stories and colorful images hand of a time that will never return, but that inspires us to take care of what needs to be respected and preserved as memory, living heritage and an inheritance in the midst of technological advancement, which sometimes forgets that every color has a history of poetic search, something lost in the past that appears vaguely in the gym.* **Keywords:** *Felipe Lorientes / Photopainting / Memory.*

Num tempo sem cor

Quando era menino imaginava que a cor só passou a existir depois da televisão, dos filmes e das fotos coloridas. Quando me deparava com o preto e branco das fotografias, do cinema e dos programas antigos de televisão acreditava que o mundo e as coisas eram assim, as pessoas eram assim, viam-se umas às outras dessa forma. O desejo pela cor na fotografia antiga sempre me fascinou, talvez tenha sido por isso que no CSO'2012 tenha apresentado o trabalho dos Mestres Júlio Santos e Telma Saraiva, que versam sobre o retrato pintado à mão, ou a fotopintura no estado do Ceará (Brasil). Essa paixão acabou por me trazer ao doutorado cá em Portugal, querendo compreender o aprendizado que herdamos dos irmãos lusitanos. Nesta busca conheci o Sr. Felipe Lorientes, em Lisboa, fotógrafo que na sutileza da poeta dos pincéis revelava em suas imagens uma realidade diferente daquela que eu pensava quando criança.

Cheguei ao Sr. Felipe Lorientes pela curiosidade, após entrar em contacto com o Acervo Fotográfico do Arquivo Municipal de Lisboa. Nesta casa conheci o Prof. Luís Pavão, um dos responsáveis pela organização do acervo. A generosidade deste professor levou-me a um primeiro encontro pessoal com o fotógrafo, que nem imaginava que após outras visitas a admiração gerada pela primeira conversa transformar-se-ia em amizade.

Conversar com Sr. Felipe Lorientes é adentrar no mundo da fotografia como história. É fazer uma viagem ao passado, onde o ofício confundia-se com paixão e vida. Cada lembrança é uma chama acesa refletida em seus olhos, onde por um momento esquece-se que o tempo passou. Rememorar estes diálogos é uma maneira de perenizar o amor de Lorientes pela fotografia colorida à mão.

Heranças artísticas

Felipe Lorientes nasceu aos vinte e um de janeiro de mil novecentos e vinte três (21.01.1923) e teve a inclinação para as artes desde cedo alimentada pela herança da família paterna. O avô, Sr. Lorientes, era maestro da Orquestra Sinfônica de Madrid, e a avó, Sra. Encarnacion Fernandez, era bailarina e professora de dança clássica no conservatório. Do avô sabe muito pouco, pois não o conheceu, mas da avó guarda na memória os dias que a acompanhava ao conservatório a dar aulas para as raparigas da cidade. Outra lembrança é a dedicação desta senhora à dança. Ao falar dela sua voz enche-se de orgulho, revelando que morrera fazendo o que mais sabia fazer e gostava. Bela e jeitosa ao dançar, partiu em plena alegoria de um carnaval a bailar.

Com certeza esse olhar poético sobre a vida influenciou sua relação com a fotografia, ofício herdado do pai. A leveza e a harmonia das cores que buscava

criar para colorir as imagens em preto e branco eram a música e a dança de seus avós a passear pelos seus dedos e pincéis, dando vida aos retratos.

Para dominar bem os retoques, estudou pintura na antiga Escola de Arte António Arroio. Tal formação o diferenciara dos outros fotopintores, que não prezavam pelo aprimoramento dos detalhes. Assim, Felipe se destacava, e era reconhecido pela dedicação ao trabalho como arte. Segundo ele, havia muitos fotógrafos na época e alguns na zona do Chiado, mas nenhum deles conseguia colorir tão bem as fotografias como ele. Era um terreno aventurado por muitos, mas dominado por poucos.

A fotografia do admirado irmão falecido (Figura 1), revelada e colorida à mão por ele é um resumo da qualidade da grande produção que realizou durante os mais de noventa (90) anos de vida, que ora encontra-se espalhada por várias casas de seus ex-clientes. Como refere Dorothea Lange (cit. por Sontag, 2004: 14) “Todo retrato de outra pessoa é um ‘auto-retrato’ do fotógrafo”.

O tempo da cor

Sr. Felipe Lorientes generosamente abriu sua porta para revelar seu tesouro: memórias construídas por suas mãos. Registros de um passado não muito distante, porém esquecido pelo advento da tecnologia. A força de seu trabalho chama ainda mais atenção por conta das reminiscências nele envolvidas. Cada imagem traz um pedaço da história de alguém, que hoje nem ele mesmo tem esse domínio. Aqui a categoria do tempo pesa, apontando uma nova forma de se relacionar com a fotografia, cerceada pela violência da velocidade.

Sr. Felipe Lorientes abre suas caixas e envelopes e aos poucos entro num mundo cheio de cores, suavidade e contrastes. Ele lamenta, dizendo que o que antes fazia manualmente, hoje faz-se facilmente com a máquina digital. De fato, o tempo muda seguindo outras exigências próprias do espaço. Sua voz forte e ao mesmo tempo cansada comenta sobre a popularização da fotografia, que pela infinidade de recursos corre o risco de ser desqualificada.

Em nossas conversas lembramos sobre o esquecimento das imagens, e de como se é fácil adquirir fotografias (memórias) pessoais em feiras e velharias a preços razoáveis. Lembramos também que ao mesmo tempo que vemos pessoas preocupadas em compilar suas memórias e a de seus antepassados, utilizando as imagens, encontramos esse movimento de abandono. Para o Professor Titus Riedl (2002: 16) “o gesto de destruir fotografias, nesse ambiente, corresponde a um ato simbólico de destruir laços emocionais e apagar memórias”.

Ainda sobre a fotografia colorida à mão, esta é uma raridade neste tipo de comércio. Isso porque era algo bastante caro para a época. São poucos os que se



Figura 1 - Fotografia colorida a mão por Felipe Lorientes, gentilmente cedida pelo fotógrafo (na imagem José Lorientes Pereira, o irmão do fotógrafo).

Figura 2 - Fotografia colorida a mão por Felipe Lorientes, gentilmente cedida pelo fotógrafo (na imagem, sua segunda esposa, Maria Fernanda).

desapegam dessas imagens, porque elas trazem um híbrido resistente de duas linguagens artísticas: a fotografia e a pintura. Segundo Sr. Felipe Lorientes a fotografia colorida à mão era mais cara porque era única. Geralmente faziam-se várias imagens em preto e branco, e apenas uma delas era escolhida para ser colorida, devido o trabalho de dedicação que se exigia.

“A colorização desses retratos era feita posteriormente, aplicando-se anilinas e pigmentos sobre a imagem, com técnicas diferentes. O processo de colorização, por ser feito após o processamento fotoquímico, não era considerado fotográfico, apenas decorativo” (Santos, 2010: 3).

Assim, ter acesso à fotografia, em seu tempo, já era algo raro, e a ela pintada era mais raro ainda. Era um mimo para poucos, uma relíquia. Fabris (2009) confirma este pensamento quando nos diz que “o desenvolvimento da fotografia vai de 1839 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes de classes abastadas, que podiam pagar altos preços cobrados pelos artistas fotógrafos”.

D. Fernanda, esposa de Sr. Felipe Lorientes afirma que fotografar muitos faziam, mas colorir era algo ainda mais poético, artesanal, artístico. E seu esposo se destacava em meio aos outros, porque tinha uma formação estética de qualidade. Ela relembra saudosa que foi um sentimento de encantamento e beleza quando recebeu uma fotografia colorida à mão por Sr. Felipe, quando tinha apenas 17 anos de idade. E que aquela imagem foi muito admirada por si, por sua família e amigas. Era algo raro e encantador.

Últimos retoques

Diante da imagem de sua esposa, indignado com as cores desbotadas pelo tempo, Sr. Felipe promete-me futuramente colori-la (Figura 2). Os materiais mais comuns que costumava usar para os retoques de pintura eram: as tintas a óleo, de várias cores e tons; aguarás e chumaço de algodão.

Dona Maria Fernanda, sua esposa, é a guardiã de seu acervo. Sempre muito zelosa e preocupada em deixar resguardada a memória de seu marido. A vida dos dois é feita de encontros, desencontros e reencontros. Uma história de um amor maduro que soube esperar pelo tempo, poética como a imagem feita por ele para presentear-la quando adolescente. E foi através da fotopintura que ele conquistou o coração dela.

Entre cafés, almoço e cachaça conversamos de tudo um pouco da vida, e sobre o amor deles pelo Brasil, pela alegria de andar em algumas cidades e reconhecer na língua e na arquitetura a herança do povo lusitano.

Em nossa última conversa presenteou-me com uma fotografia feita por ele,



Figura 3 · Registro da caixinha de materiais de Felipe Lorientes, gentilmente cedida pelo fotógrafo.

guardada num envelope timbrado com o endereço do antigo Studio de Fotografia de sua família: Foto Estefânia, bem no largo de D. Estefânia. Nele é possível ver os serviços oferecidos por aquela casa: *ampliações, reproduções e coloridos*.

Sua caixinha de materiais (Figura 3) para colorir as fotografias, esconde mais um tesouro: um papelote amarelado que denuncia a alquimia certa para obtenção da cor da carne (azul, encarnado e amarelo)... Tesouro maior é perceber a delicadeza dos traços de Felipe Lorientes, que através da suavidade da cor dá a fotografia uma aura divina.

Referências

- Fabris, Annateresa (2008) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Riedl, Titus. (2002) *Últimas lembranças: o retrato da morte no Cariri, região do nordeste brasileiro*. São Paulo: Annableme.
- Santos, Júlio. (2010) *Mestre da fotopintura*. Fortaleza, Ceará: Tempo D'Imagem.
- Sontag, Susan. (2004) *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.

Geraldo de Barros: quando o índice fotográfico é reversível ao imaginário

Geraldo de Barros, when the photographic index is reversible to the imaginary

CLAUDIA DIAS ELIAS*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro, revisado a 27 de janeiro e aprovado a 28 de janeiro.

*Artista visual e professora. Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ), Graduada em Comunicação pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA), Departamento de Comunicação Visual (BAV). Av. Pedro Calmon, nº550, Prédio da Reitoria, 6º andar, sala 637 Prédio da Reitoria, Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro, RJ. CEP 21941-901, Brasil. E-mail: cordelaranja@yahoo.com.br

Resumo: As interferências no suporte fotográfico e o experimentalismo são marcas inegáveis da obra de Geraldo de Barros. Neste artigo deseja-se invocar pensamentos relativos a uma possível reversibilidade da qualidade indicial do fotográfico, através do imaginário do artista, como característica imprescindível à sua linguagem, possivelmente diluída no passado.

Palavras chave: Fotografia / experimentalismo / índice / construtivismo / imaginário.

Abstract: *Interference in the photographic support and experimentalism are undeniable marks Geraldo de Barros's work. In this article we wish to invoke thoughts on a possible reversibility of the indexical quality of your photography through the artist's imagination, as essential feature of their language, possibly diluted in the past.*

Keywords: *Photography / experimentalism / index / constructivism / imaginary.*

Introdução

As interferências no suporte fotográfico e o experimentalismo são marcas inegáveis da obra de Geraldo de Barros. Acredita-se que, mesmo fora de seu

recorte temporal, sua obra seja capaz de evocar questões invisíveis para sua época, e que no entanto, estariam escondidas ou camufladas nas dobras de sua linguagem, devido à sua importância como um dos maiores representantes da arte concreta no Brasil.

Pioneiro da fotografia abstrata e do modernismo no Brasil, suas imagens surgem de um processo de desconstrução e da reordenação de elementos, a partir do qual o artista cria suas composições. Sua obra traz à tona uma verdadeira revolução no modo como o processo fotográfico é percebido, alterando a representação da realidade e explorando ao extremo as possibilidades de manipulação do negativo.

É principalmente a partir da série Sobras, sua última produção, que desejamos refletir sobre o processo criativo do artista. Tal prática pode ser observada na Figura 1 e na Figura 2, onde ele altera a matriz fotográfica tornando algumas partes da imagem opacas.

1. Experimentalismo na obra de Barros

É com liberdade que Geraldo de Barros se utiliza da fotografia, uma arte que, primordialmente, primava pelo “acerto”, pela exposição “correta” do filme à luz. Mas ao olharmos a obra de Barros descobrimos que sua pesquisa caminhou em uma direção muito diferente. O artista, que foi considerado louco por colegas, saía do laboratório do Foto Cine Clube Bandeirantes gritando: “consegui!” e contendo nas mãos uma cópia que parecia para eles apenas um erro (Barros, 2013). Os “erros”, como diagnosticados por seus colegas, eram, dentro de seu projeto, “acertos”:

No entanto, aprendeu fazendo que o manual dizia para não ser feito: " não fotografar contra a luz", "não manusear o negativo", "não virar a câmera de ponta-cabeça", "não voltar o filme para trás", "não expor várias vezes o negativo virgem" etc. Geraldo sabia o "certo" mas o errado o interessou mais. (Barros, 2013: 9)

Além disso, “trabalhava com a fotografia como se ninguém houvesse utilizado esse meio antes” destaca Brubano (Barros, 2013:15). Este olhar ingênuo que se abre a novas possibilidades dentro do meio fotográfico é uma das chaves para entender de que modo Barros conseguiu encontrar abstração em um meio eminentemente figurativo (Barros, 2013). Por outro lado, “como era capaz de imaginar a foto, Geraldo inverteu o processo de composição e começou a manusear a câmera de forma a produzir obras abstratas” explica Fabiana de Barros (Barros, 2013:10).

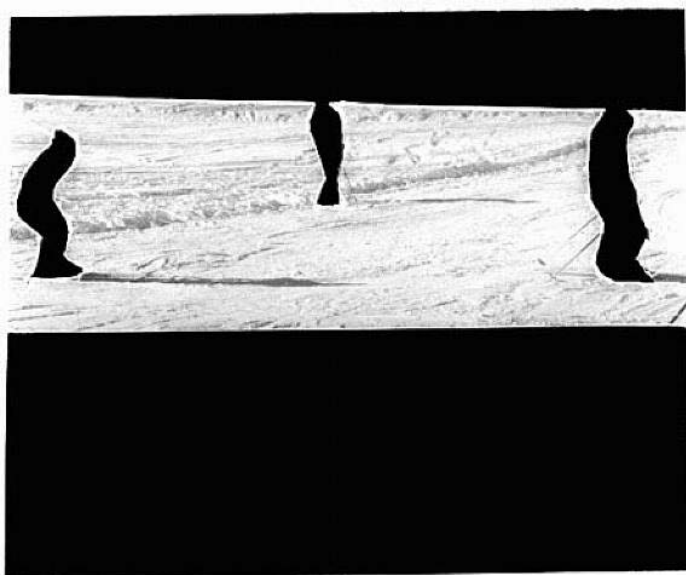


Figura 1 · Geraldo de Barros, da série "Sobras", 1998, São Paulo, Brasil, Fonte: www.artehall.com.br/agenda/the-photographers-gallery-geraldo-de-barros/
Figura 2 · Geraldo de Barros, da série "Sobras", 1998, São Paulo, Brasil. Fonte: www.latinamericanart.com/en/artworks/geraldo-de-barros-sobras-xii.html

2. Confluências e circuitos invisíveis

Geraldo de Barros é um precursor da questão contemporânea, quando o artista não é mais definido pelo meio que pratica, mas ao contrário, faz uso diversos meios podendo, inclusive, atravessa-los sem compromisso de que seja por eles definido. É justamente neste *labirinto de olhares* que Barros vai realizar o “desenho que virava gravura, que virava fotografia, que virava móvel” (Barros, 2013:9). É dentro deste contexto que o termo *confluência* parece se amoldar à sua obra. De acordo com John Pallister (2005) ele é utilizado para definir o ponto onde dois fluxos de água se reúnem gerando um novo rio. Há em Barros esta confluência, pois o artista não se fixou em estilos, preservando uma lógica própria na mentalidade experimental. Sua obra pode ser entendida como uma “junção de muitos rios”, pois há nela uma criação contínua em que vários meios e suportes se cruzam, além de um processo criativo que atravessa épocas diversas.

Há, portanto, esta fluidez na obra do artista, experimentada pelos diversos meios que este utilizou, que entretanto, nos faz passar de uma pintura à uma fotografia como se fossem elementos coesos, quase indistintos. Parece que Geraldo abriu “circuitos invisíveis” criando uma espécie de rede entre suas pinturas, desenhos, fotografias, e objetos, nos quais só visualizamos sua linguagem vibrante. O artista descobre entroncamentos e “viaja” por vieses “nunca dantes navegados”. Herkenhoff também ressalta este fluxo contínuo nas obras de Barros, propondo estas sejam vistas, talvez, como uma obra única, que o artista estaria constantemente produzindo (Barros, 2013: 311).

Desvirtuar o ponto central do processo fotográfico, fazendo-o migrar da exposição em si, para a manipulação laboratorial é uma característica comum a vários artistas de vanguarda no século XX, como Moholy-Nagy e Man Ray, ambos constantemente comparados com Barros, ou citados como referência histórica. Mas mesmo em Man Ray, em suas *rayographs* há apenas a *fotografia sobre a fotografia*. Diferentemente, Geraldo, parece entrar no “coração” da imagem criando pontes que, se num primeiro olhar podem parecer artificiais ou rígidas, logo se diluem, dissolvem-se como algo que, ao ser injetado em nosso olhar, arde à primeira vista, mas depois não sentimos mais. É uma espécie de picada de injeção. Há uma dor inicial, um estranhamento, mas tão logo a substância se dilua na corrente sanguínea e chegue ao cérebro, sentimos um calor, entorpecidos.

3. Sobras: obra que surgiu da gaveta

É comovente ler o texto escrito pela filha de Geraldo de Barros, que descreve o momento exato em que o artista lhe comunica por telefone a conclusão da série Sobras. Fabiana conta que o pai solicitava a sua presença imediata, recusando

sua resposta de que em breve retornaria ao Brasil: “Não, não, você tem que vir para cá!” (Barros, 2013: 14) - dizia ele, exigindo que ela tomasse o próximo voo (Barros, 2013). As descobertas de Barros, como são contadas no livro *Isso*, atravessavam questões políticas e sociais que materializavam-se não só em obras, mas também em ações, como quando funda a fábrica de móveis *Unilabor*, cuja ideologia era levar arte para todos. É justamente durante a crise do petróleo, quando Geraldo precisa administrar mais de setecentos empregados, que, ao assistir a falência de sua ideologia, padece de uma série de isquemias cerebrais que vão impedi-lo de fotografar e pintar. (Barros, 2013)

Mas é neste exato momento que a série *Sobras* vem à tona. Resgatadas pelo artista das gavetas de um velho armário, antigas fotos de família terão seu referencial manipulados por Barros. E é este avessamento, agenciado por sua obra, que pretendemos abordar para além da trajetória do artista, mas de encontro a percepção que este realiza de sua própria morte. “Iniciada em segredo em 1996, a série *Sobras* nascia, assim, do seu desejo sempre presente, de criar apesar dos imprevistos da vida” (Barros, 2013:36).

Foi durante uma conversa com Michel Favre sobre o filme *Stock* que tocaram em temas como o *found footage* - cinema de reapropriação de imagens de arquivo - o que deflagra o interesse de Barros por questões fronteiriças ao pensamento cinematográfico (Barros, 2013). A série *Sobras* tem este apelo à uma *referência perdida*, que aparece também na obra de Jeff Wall. Suas *cinematografias* partem de algo que seria invisível na imagem. Entretanto, em *Sobras* este apelo se dá de forma visível, já que a imagem pode deflagrar a interferência que foi realizada pelo artista. Assim sendo, este esclarecimento que Favre nos presta é de grande importância para que possamos navegar pelas “áreas obscuras” da fotografia *barreana*.

4. A construção de um índice imaginário

De acordo com Herkenhoff, Barros “jamais reduziu a fotografia à questão do real” como também nunca acreditou que a fotografia já tivesse uma história traçada (Barros, 2013:311). Esta rejeição de uma fotografia como “cópia do real”, dentro da classificação de Dubois (2014), enquadra-se em um segundo momento denominado por este autor como a *fotografia como transformação do real*. Durante este período os discursos em torno da fotografia abordam uma reação contra o ilusionismo do espelho fotográfico, numa tentativa de demonstrar que a imagem “não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real” (Dubois, 2014:26). Esta proposição recusava a *fotografia como cópia do real*. No Brasil, entretanto, quando Geraldo de Barros aparece, a fotografia está no seu auge como fotografia documental:

O Geraldo representa um corte no processo da fotografia no Brasil. Era um momento que coincidia com o desabrochar do fotojornalismo (...). Geraldo, no entanto, constrói uma outra possibilidade para a fotografia, ao mesmo tempo em que faz uma correlação com as demais artes visuais, pondo uma complexidade conceitual que a fotografia até então não tinha no Brasil. (Barros, 2013: 311)

Esta outra possibilidade seria então uma fotografia que perfura, atravessa, distorce, recorta, inverte e subverte o real em imaginário. À frente de seu tempo, é em *Sobras* que Geraldo de Barros dará seu salto mais irreversível. Se em *Fotoformas* o artista estampa sua modulação em direção à uma fotografia expressiva, quando a regra ainda era a fotografia documental, do mesmo modo, quando a fotografia brasileira finalmente caminha em direção a esta fotografia expressiva, Barros aponta para uma terceira categoria elencada por Dubois, a *fotografia como um traço do real* (Dubois, 2013). Sua obra apresenta elementos, que não apenas vão destacar o discurso do *índice* e da *referência* como, ainda, vão avessar esta terceira classificação do teórico.

Conclusão

Em *Sobras* há algo que ultrapassa de vez o modernismo, e que traz à tona questões da fotografia ainda pouco discutidas, como a da possibilidade da reversibilidade do índice fotográfico através da imaginação. Afinal, sobre a normatização do real, o que prevalece é a imaginação de Barros, transformada em linguagem, que o perfura. As cópias da mencionada série desafiam o índice implícito ao fotográfico, que é sobreposto de diversas formas por recortes que vão apontar, por sua vez, para a presença do artista, tencionando documento e ficção, espelhamento e expressão. O que nos acerta "feito uma flecha no peito" é a imediata percepção de que o real é parte integrante daquilo que imaginamos. E mais uma vez, após o estranhamento, vem a imediata familiaridade. Se a fotografia aponta para seu índice, eis que em Barros, este índice é obscurecido, por manchas, por faltas, por substituições. E se é impossível não correlacionar esta obra ao processo mnemônico a que todos estamos submetidos (lembrando e esquecendo partes de nossas histórias e transformando-as em estórias), é importante destacar aqui o grande avessamento conceitual contido na obra de Barros, que talvez, através da própria divisão dos discursos filosóficos em torno da fotografia, possamos entender como um grande passo à frente, não só anunciando a ideia da *fotografia como um traço do real* (Dubois, 2013), mas subvertendo-a.

Esta especificidade do fotográfico - classificada por Dubois como: "um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela" - aparece também de

forma vanguardista na série *Sobras*. E Mas é ainda dentro deste terceiro conceito e justamente por esta consciência de que o referente à tudo adere (Barthes, 1984) é que se deve prosseguir, como fez o artista, indo além da simples denúncia de real. O passo mais ousado de Barros é justamente a denúncia da realidade da qual o imaginário é portador. Para tanto, genialmente, inverte a direção do índice, tencionando o referente fotográfico por meio do *índice do gesto sobre o fotográfico* que o macula; e que, por tornar a imagem mais próxima de como esta seria em seu imaginário, acaba por, de modo contraditório, torna-la estranhamente real.

Mas nem tudo é tão claro, aos poucos, instala-se uma ambiguidade ao nosso olhar que nos desafia. E sentimos que a força deste laboratório terá um fim próximo. As imagens realçam, como poucas, o peso, o sentido de uma *presença preterita* (Bazin, 2014), o avesso do “isso é”, o “isso foi”, que indica o esmaecimento da vida. Este mesmo peso que é trazido à tona por Barthes em *A Câmara Clara* (1984). O que Geraldo de Barros põe em questão em *Sobras* é a própria duração do índice, seja em relação ao seu *apontar para o real*, seja da própria fotografia (enquanto matéria) como indício de memória. Há ali o que André Bazin chamou de *Índice de Morte* (Bazin, 2014), que confere à sua obra um aspecto geral de cinema, já que ressalta não só a evanescência do momento, mas sua duração. Ressalta, também, o fim próximo, não apenas de um real que se transforma, mas da fotografia que se apaga e da vida que se obscurece. É como relata sua filha Fabiana: “Quando Geraldo deu o nome de *Sobras* a este último momento de sua vida artística eu não tinha consciência de que neste título estavam incluídas noções de como morrer” (Barros, 2013:14). O dia-a-dia se faz drama e se intensifica de modo mais pleno: estamos dentro da parte obscura da imagem e dentro dela atravessamos, simultaneamente, a maior obra de Geraldo de Barros, atravessando também a indicação, que este nos oferece, de sua própria morte. Se o conteúdo de uma fotografia aponta inevitavelmente para o seu referente, mesmo que não mantenha com este, relação icônica, a fotografia em si, aponta, por sua vez, para outro índice, a de um olhar sobre a própria vida que prenuncia.

Referências

- Barros, Geraldo (2013). *Isso*; São Paulo: Edições SESC SP.
- Barthes, Roland (1984). *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 85-209-0480-7
- Bazin, André 1918-58 (2014). *O que é o Cinema?*; São Paulo: Cosac Naify. ISBN 978-85-0562-9
- Dubois, Philippe (2014). *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus. ISBN 978-85-308-0246-2
- Fabris, Annateresa (2013). *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, volume 2. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. ISBN 978-85-7827-660-7
- Pallister, John. (2006) *Understanding GCSE Geography (for AQA A) Series*. [S.l.]: Heinemann [Consult.2015-01-01] Disponível em <URL: www.books.google.com.br/books?id=RpKulGEb

A práxis de Ermelindo Nardin

Ermelindo Nardin's praxis

LUCIA FONSECA*

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

*Artista visual e professora do Instituto de Artes. Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestrado, Universidade Estadual de Campinas. Graduação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas "Zeferino Vaz" (UNICAMP), Instituto de Artes (IA). Rua Elis Regina, 50, CEP 13083-854, Cidade Universitária Zeferino Vaz, s/n Campinas, SP, Brasil. Email: luciafonseca.av@gmail.com

Resumo: O presente ensaio visa refletir sobre um conjunto de obras de Ermelindo Nardin, artista visual brasileiro, cuja materialidade apresenta um modo particular de comportamento que transpassa limites entre linguagens. Aspectos gráficos e pictóricos incorporam-se na construção de estruturas e tramas móveis entre si e por isso, apresentam-se em estados de transformação. Para a realização do ensaio, recorro aos pensamentos de Merleau-Ponty sobre a Fenomenologia da Percepção (1994).

Palavras chave: processo criativo / arte contemporânea brasileira / fenomenologia / pintura / gravura.

Abstract: *The present essay aims to reflect on a whole range of works of Ermelindo Nardin, brazilian visual artist, whose materiality is presents a particular mode of behavior, overcoming boundaries between languages. Graphic and pictorial aspects take place and embody the structures and mobile frames and therefore, are in constant change. For the realization of this essay, I go around the thoughts of Merleau-Ponty about the Phenomenology of perception (1994).*

Keywords: *Creative process / contemporary Brazilian art / phenomenology / painting, etching.*

Introdução

Nossa proposta de comunicação aborda o trabalho de Ermelindo Nardin, artista visual nascido em Piracicaba, Estado de São Paulo, Brasil. Foi professor universitário, lecionando pintura na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) por mais de 10 anos a partir de 1986, na Faculdade Santa Marcelina (SP)

nos anos 2000 e no Paço das Artes da Secretária do Estado da Cultura (SP) no período de 1988 a 1990.

No período em que Nardin esteve na Universidade Estadual de Campinas pude acompanhar de perto boa parte da construção de sua pesquisa artística, as batalhas para se conseguir o “notório saber” e a titulação de doutor e – principalmente – trabalhando coletivamente questões do ensino do desenho no então Curso de Educação Artística.

O artista Nardin e sua práxis eram regidos por um estado quase permanente de desassossego. Era-lhe imprescindível avançar, ampliar, alargar e aprofundar suas investigações para com a poética, a linguagem e as experiências de vida. Para alguém como ele, um estado longo de estabilidade era pouco desejável.

O sistema de construção de seu pensamento visual baseia-se não somente na exploração de apenas um meio de expressão, mas de vários meios operacionalizados de modo particular e relacional, a saber: pintura, gravura e desenho. Transpassar limites está no cerne de suas propostas poéticas. Este movimento coloca o ser e o estar nesta e naquela margem, simultaneamente. Por isso é que em muitos de seus trabalhos fica difícil estabelecer uma definição plena dos meios empregados, pois seus elementos constitutivos são incorporados entre si, ou seja, não são um nem outro, mas um e outro. Ermelindo Nardin tem interesse pelas figuras, mais precisamente, o nu feminino e esporadicamente, o nu masculino; no entanto, interessa-se também pela paisagem, que é o foco deste texto.

Minha análise parte de um conjunto de 25 a 30 “pinturas” realizadas e expostas entre setembro e outubro de 1994, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em tais pinturas – óleos sobre tela e dimensões que variam de 124 x 134 cm a 130 x 162 cm – acredito que exista a prevalência de um modo relacional. Parece existir um *traspasar* entre meios. E a palavra é essa mesma, pois o artista vai agir sobre um mesmo suporte, ora empregando um jogo cromático de aspecto matérico tradicionalmente pictórico, ora operacionalizando elementos da linha, do traço e tratamento gráfico (Figura 1 e Figura 2).

Traspassando limites

A principal referência para o estudo das “pinturas” de Ermelindo Nardin provém da Fenomenologia da Percepção, de Merleau-Ponty. Neste texto, o filósofo nos diz que “algo em trânsito que conhecemos necessário à constituição de uma mudança só se define por sua maneira particular de passar” (Merleau-Ponty, 1994: 370, grifo do autor). Esta consideração sobre o movimento, a partir do mundo percebido do pensador, parece ajustar-se a esta práxis e a seus objetos, permitindo apreendê-los não aqui ou lá, mas como algo que se mostra



Figura 1 · Ermelindo Nardin, *sem título*, óleo sobre tela, 1994, 114x140 cm.

Figura 2 · Ermelindo Nardin, *sem título*, óleo sobre tela, 1994, 130x162 cm. Fotografias Rômulo Fialdini.

Figura 3 · Ermelindo Nardin, *sem título*, óleo sobre tela, 1994, 114x140 cm. Fotografia Rômulo Fialdini.

num efeito de deslocamento. A convenção coloca que esses trabalhos sejam apresentados como desenho, pintura ou gravura, respeitando seus limites, mas a materialidade de cada um deles nos diz que vão além das fronteiras impostas por tais definições. Os procedimentos do artista com a linguagem resultam, na maioria das vezes, em formas organizadas por duas ou mais estruturas provenientes da contaminação e da justaposição de procedimentos múltiplos de ordem gráfica e pictórica, combinados mediante experiências com os três meios. Seu modo de pensar e arquitetar o trabalho gera objetos, que a meu ver, se fazem presentes enquanto potência; tal qual a metáfora do pássaro de Merleau-Ponty, que atravessa seu jardim, e “no momento mesmo do movimento é apenas uma potência acinzentada de voar e, de uma maneira geral, veremos que as coisas se definem primeiramente por seu comportamento e não por propriedades estáticas” (Merleau-Ponty, 1994: 370, grifos do autor). Ou seja, tomar estes trabalhos pela *primeira visada* de suas propriedades pode nos conduzir a experiências fáceis ou estáticas com as obras, sem ultrapassar a convenção; mas se os tomarmos por seus comportamentos, seu efeito de presença se fará enquanto potências de pensamento visual materializado em obra.

Estar em trânsito. Ir e vir da cidade de Piracicaba a São Paulo era seu cotidiano semanal. Havia um fluxo contínuo instituído na vida desse artista desde a juventude e creio, até os dias de hoje. Nardin precisava estar num e noutro lugar. No movimento de deslocamento, a paisagem se fazia entre dois pontos equidistantes marcados como interior/capital e pelas duas cidades ou em cada uma e em seus dois ateliês. No interior, a paisagem se conforma no entorno de uma bacia fluvial e seu largo e agitado Rio Piracicaba, que corta a cidade homônima, deixando-a com luzes brilhantes e cores luminosas. Lá o tempo e a vida correm mais morosos, assim como os espaços são mais amplos e verdes. Já a Capital do Estado se mostra pouco luminosa, predominantemente cinza, espaços mínimos, abarrotados e verticalizados. Em São Paulo o tempo e a vida urgem.

De um lado impera, no horizonte “a perder de vista”, a natureza em transformação com suas cores saturadas e seus diversos matizes de verdes, amarelos, vermelhos, azuis e lilases, em especial destaque, o matizado do canavial, o ocre avermelhado e lavrado da terra roxa e da cana cortada e queimada. Mais perto da capital, uma cadeia de montanhas nomeada Serra dos Cristais apresenta uma topologia acidentada de altos picos e quebradas, coberta por Mata Atlântica original de espécimes e qualidades cromáticas exuberantes, cercada por plantações de corte, como o eucalipto.

Estar em permanente trânsito deu-lhe um modo peculiar de aquisição de conhecimento sensível e cognitivo, de olhar/ver/*poetar* sobre o mundo, a vida,

ou seja: por intermédio da linguagem, pode refletir, anotar e contar coisas sobre seu mundo vivido e formar um sistema de pensamento visual próprio. Talvez o aspecto a que esteja me referindo seja um conhecimento adquirido por um modo nômade de ser, por alguém desassossegado que, na sua inquietude, precisa estar em deslocamento, de transformação e de procura do que lhe permitirá aquietar e gerar sentido ou poética.

Três recepções

Temos aqui três experiências distintas de contato com obras da produção do artista e com a exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Uma delas vem da leitura de obras anteriores à mostra do museu, feita por Eduardo Subirats, teórico espanhol residente no Brasil por muitos anos. O texto foi inserido no catálogo da exposição.

No texto de Eduardo Subirats, transparece sua preocupação em contextualizar a composição cromática e a gestualidade de Nardin, em um viés expressionista, mas singularizando-o com relação à corrente europeia, entremeada pela vivência de um continente dilacerado pós-primeira guerra, à espreita de um segundo conflito. Pareceu-lhe desse modo, “doce demais” para o seu falar a produção local, pois o que lhe chamou a atenção foi o modo de passar, ou melhor, *traspasar* situações ou zonas no interior de cada “pintura”, em um modo suave, com “tonalidades cremosas” (Subirats, 1988: 16).

Numa tarde, porém, Nardin surpreendeu-se com um menino à frente de um dos trabalhos da exposição, movendo-se de um lado para outro em longos e certos gestos corporais acompanhados de sons cortantes. “Pintura” e menino estavam em sintonia, pois o que era visto e apreendido na materialidade daquela tela se espelhava nos gestos e sons daquele corpo. Aquele menino, no contar do artista, pareceu ser levado de um ímpeto para o interior daquele “mundo”. Provavelmente o que o fez adentrar a tela foi um impulso veloz e contundente de alguma linha, ou mesmo, um traço de matéria espessa e de cor saturada e/ou zona de massa mais pastosa com cores mais e menos luminosas e aspecto “lascivo”.

As relações cromáticas nos tocam os sentidos, pois chegam a ser “brandas” de um lado e “voluptuosas” de outro. Vermelhos, brancos, pretos e/ou amarelos e azuis movem o espaço por meio de procedimentos gráficos e pictóricos justapostos e por contaminação entre áreas nos três trabalhos citados. Em cada um deles, o artista operacionaliza certas matérias translúcidas e outras densas, opacas e pastosas. Elas se dão em camadas e de uma maneira quebrada, rápida e em sentidos ascendentes ou horizontalizados, esparramados, curvos, transversais ou concêntricos.

Naquele momento de encontro do espectador com a obra, os dois gestos – do menino e do artista – se fundiram de imediato e sem censura num só deslocamento, simplesmente pelo comportamento que define aquela “vida de materialidade” e não por suas propriedades estáticas (seus materiais e técnicas, por exemplo), a definição do que é ou não pintura, sua vinculação à história da arte e o próprio museu. É aqui que entra “o voo do pássaro” de que nos fala Merleau-Ponty.

Considerações finais

Finalizo este texto apresentando a terceira experiência de contato com a exposição de Ermelindo Nardin. Trata-se de uma leitura pessoal, mista, baseada em minhas atividades conjuntas com o artista-professor, no depoimento dado por ele a respeito do garoto na exposição, na leitura do texto de Subirats, mas principalmente por meu contato direto com os trabalhos do artista. Todas elas são alinhavadas na costura da memória, que faz construir este texto.

A obra acima (Figura 3) apresenta uma “maneira particular de passar” como reflete o pensador, uma materialidade cujo comportamento se apresenta em ebulição e potencialmente em transformação: o espaço é construído por camadas e por movimentos intensos distribuídos em matérias gráficas e pictóricas (linhas, traços, massas, manchas e tarja/zonas de pinceladas), aliados a jogos cromáticos que se agitam e se interpenetram na conformação do espaço e da forma, articulados sobre a superfície plana da tela.

Pode-se dizer que esses procedimentos são definidos por duas tramas, uma espécie de filigrana de linhas e traços e uma ou mais malhas de manchas marcadas na tela por largas tarjas de pinceladas. São duas estruturas diferentes relacionadas, uma de aspecto gráfico e outra pictórica, que se incorporam na conformação do espaço. Essa arquitetura com as tramas denota o efeito de deslocamento, de *traspasar* entre meios, apontado no início do texto, gerando um estranhamento ao olho e aos sentidos. Isto porque desenho e pintura tendem a se interpenetrar. Essa confluência permite com que a presença da obra, na maioria dos trabalhos, se dê das duas maneiras, sem que necessariamente haja um prevalecer entre linguagens. É possível observar essa construção no conjunto de trabalhos do museu, além de várias fases e períodos da obra de Nardin.

As obras em azul, amarelo e vermelho (Figura 1, Figura 2, Figura 3), como todas do conjunto, apresentam uma inquietude e mais, colocam-nos diante de uma materialidade cujo comportamento se define por um estado de retesamento; há naqueles objetos algo tenso e ao mesmo tempo sensual, uma potência capaz de nos arrebatara para dentro. E estando dentro da trama nos vemos como que em trânsito, em deslocamento e em meio a transformações, conduzidos

pelo modo nômade de ser do artista. Merleau-Ponty nos diz: “nosso corpo e nossa percepção sempre nos solicitaram a considerar como centro do mundo a paisagem que eles nos oferecem. Mas esta paisagem não é necessariamente aquela de nossa vida. Posso estar em outro lugar mesmo permanecendo aqui, e se me retêm longe daquilo que amo sinto-me excêntrico à verdadeira vida” (Merleau-Ponty, 1994: 384, grifo do autor).

Referências

Merleau-Ponty, Maurice, (1994). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
Subirats, Eduardo (1994) “A poética da figura.”

In: Catálogo da exposição Nardin. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, setembro a outubro de 1994.

Obra/Vida: os Signos Justapostos na Pintura de Ubiratã Braga

Work / Life: the Signs Juxtaposed in Ubiratã Braga Painting

LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI*

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

*Artista Visual, Fotógrafo – Pesquisador em Antropologia Visual e Professor Universitário.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (I.A.) Departamento de Artes Visuais (DAV), Rua Senhor dos Passos, 248. CEP 90020-180 – Centro – Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: robinson.achutti@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar a obra de Ubiratã Braga (Porto Alegre, 1965). Por meio de um “inventário” teórico, espacial e afetivo, busco retratar o pintor coletor de imagens, mas também trazer à luz seu estilo muito particular de trabalhar. Estilo que decorre obviamente de sua forma de ser, de ver o mundo, determinando a existência de uma obra peculiar hoje de reconhecido vigor criativo.

Palavras chave: pintura / processo / colagens / vida.

Abstract: *This article aims to present the work of Ubiratã Braga (Porto Alegre, 1965). Through an "inventory" theory, spatial and emotional seek to portray the image collector painter, but also bring to light your particular style of working. Style that stems obviously his way of being, of seeing the world, determining the existence of a peculiar work today creative force recognized.*

Keywords: *painting / process / collages / life.*

Introdução

O universo de trabalho dos artistas, seus valores e estilos de vida que levam, são fatores que conformam conteúdo e estética de suas obras e sempre me instigaram e me encantaram. Foram muitas vivências fotografando o cotidiano

de Iberê Camargo (Restinga Seca, Brasil, 1914-1993), Xico Stockinger (Traum, Áustria, 1919-2009), Maria Tomaselli (Innsbruck, Áustria, 1941), entre outros.

Iberê Camargo, considerado um dos maiores pintores do Brasil, uma pessoa forte, difícil, direta, artista de um trabalho visceral que pode acompanhar durante o último ano de vida e trabalho. Xico Stockinger – o escultor dos guerreiros de ferro e madeira, verdadeiro exército metafórico iniciado ainda nos tempos da ditadura, que ficou, de certa maneira, como sendo símbolo geral de sua obra. Maria Tomaselli, uma das maiores pintoras e desenhistas ainda em plena atividade, com muita potência poética, suas cores especiais, seu universo de casas e rostos, que atualmente desenvolve seu trabalho também em lonas de caminhão (Tiburi & Mattar, 2009).

O presente artigo almeja merecer a riqueza do mundo de Ubiratã Braga, um ainda jovem pintor de Porto Alegre. Inevitavelmente se estará, ao buscar um nexos, escrevendo sobre vida e obra, operando camadas, justapondo ideias, tempos e lugares por coerência e necessidade com relação a forma de trabalhar do artista (Figura 1 e Figura 2).

Para uma obra especial é fundamental uma abordagem e exposição formal por meio também da utilização de fotografias sucessivas, que possam tratar do universo de trabalho de Ubiratã Braga. Seu espaço e prática possuem características que são da ordem do inefável e, portanto, no limite dialogam mais à vontade com as imagens.

1. A Vida é feita de camadas de significados

Ubiratã Braga um pintor coletor de imagens. Ele que, enquanto iniciava a faculdade de Biologia, trabalhou como fotógrafo do Instituto geral de perícias no departamento de criminalística do Estado do Rio Grande do Sul – seu único emprego – e, adiante, buscou o desenho e a pintura, formando-se no bacharelado do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ele pode passar meses sem pintar, apenas coletando nas ruas imagens, quando cria uma espécie de banco de referências a serem utilizadas em suas pinturas na forma de colagens, concebidas como num transe criativo. Ubiratã afirma: “ – eu disponho de tempo, do meu tempo – eu gosto de olhar as formigas enquanto tem gente que prefere ir ao shopping.” (Ubiratã Braga, depoimento pessoal, janeiro 2015).

O artista está sempre numa inspiração autobiográfica e, no dia-a-dia, por opção, busca se aconchegar numa vida de certa forma solitária, sem dar assunto aos apelos externos – ele concentra-se em si e nos seus trabalhos para os quais reserva todas as suas energias. Quando curiosidades o apelam, sempre



Figura 1 · Atelier do artista Ubiratã Braga. Fonte: própria.

Figura 2 · Ubiratã Braga no seu atelier. Fonte: própria.

em função do trabalho artístico, ele então volta a ser um homem do campo científico, dos tempos da biologia, capaz de se dedicar semanas ou meses pesquisando, por exemplo, tudo sobre o desgaste dos materiais, sobre o mundo da ferrugem que pode ser induzida e/ou conquistada via a ação das intempéries dos dias (Figura 3 e Figura 4).

O expressionismo dá caráter a sua obra, e o artista não respeita o tempo no sentido de ser livre dele. Em certa medida Ubiratã, por circunstâncias várias, enfrenta períodos de crise quando fragmenta-se pessoalmente, aparentemente para de trabalhar, desconecta-se ainda mais de tudo a sua volta. Nestas ocasiões, na verdade, permite-se um mergulho para depois ressurgir como que reconstruído com sua arte, pela via de suas criações não programadas, das camadas de matérias e cores que agrega, cola, retoca, sobrepõe. Ele, ao perder forças quando levado a estados que remontam imaginários oriundos desde sua inquieta e complexa infância, na verdade está represando, acumulando o que se transformará em mais um quadro – um fôlego de vida que surgirá (Figura 5).

São diversos os materiais utilizados: fotos, desenhos, lonas, voais, papéis canson e vegetal, colas de toda ordem, lápis, bases acrílicas, químicos, pigmentos, óleo, óxidos, materiais ferruginosos. Trabalha na parede, no chão, recorta, sobrepõe, cola, apaga, remenda, repinta, inventa mais uma camada... Um incansável criador, conforme nos dá conta a curadora de sua recente exposição premiada:

Espaços picturais densos e simbólicos, resultado não de um projeto ou de uma intenção pré-estabelecida, mas do enfrentamento aos os suportes e materiais, com a própria trajetória artística. Lentos e exigentes no processo, ora gritantes, ora sussurrantes na forma, os desenhos e pinturas de Ubiratã Braga (...) nascem como campos de experiência formal e expressão de afetos. Dão visibilidade, cada qual a seu modo, ao turbilhão de sentimentos, compreensões e lembranças que movem o artista, em sua tentativa de instaurar ordem ao que emerge como caos (Paula Ramos, curadora, convite da exposição).

2. Reconstruções de vida

O fotógrafo e antropólogo Pierre Verger¹, que viveu no Brasil, justificava sua prática como uma entrega corporal, quando tratou de discorrer sobre um dos seus impulsos inspiradores como “voir sans savoir”. No mesmo sentido, Ubiratã Braga inventa para si um jogo de quebra-cabeça, no qual nunca uma pintura é planejada ou por ele visualizada ao se deparar com a tela branca. Ele trabalha vários quadros ao mesmo tempo: uns ficam esquecidos, outros ressurgem, acidentes e migrações entre telas são bem-vindos – manchas, ação do tempo, ácidos, inusitados achados ao acaso, uma série de imponderáveis vão sobrepondo camadas aos signos de origem, muitas vezes transportados do mundo real na

forma de fotografias, depois desobedecidas, oferecidas à sorte. E quando “nascem” seus quadros, são de uma gestação como a vida dos seres, quando imponderáveis, muitas vezes determinam as existências reais.

Depois de quinze anos sem expor e mesmo pouco ou nada comparecer em eventos e exposições, Ubiratã realizou sua exposição “Céus de Chumbo sobre Horizontes de Ferro” (2013, Casa De Cultura Mário Quintana, Porto Alegre) que recebeu em 2014 o mais importante prêmio de artes visuais – Prêmio Açorianos – da Cidade de Porto Alegre, onde sempre viveu.

O fascínio provocado no espectador de sua obra não depende tão somente dela. Requer um engajamento do interlocutor. Não que a obra por si só não se sustente, mas porque precisamos de tempo e dedicação para que ela possa nos fazer perceber as presenças que nela constam e indicar as ausências que também ali se encontram. Mesmo que identifiquemos elementos facilmente reconhecíveis, como os pregos, presentes em outros trabalhos do artista, ao dedicar-lhe o tempo necessário (variável de um indivíduo a outro), podemos nos questionar se o que enxergamos na obra é realmente aquilo que vemos ou aquilo que supostamente o artista quisera nos induzir a ver. (Goldschmidt, 2014).

O começo de um trabalho não necessariamente aponta resultado final. Há desvios, reviravoltas, hesitações. Via de regra são os imponderáveis, acasos, coincidências que assumem o comando que irá dando a direção. Como diz o próprio artista “o que eu penso só serve como mola propulsora, um gatilho para eu trabalhar, querer me expressar e dar significado a minha vida.” (Ubiratã Braga, depoimento pessoal, janeiro 2015).

Conclusão

Nos conhecemos há muitos anos, ficamos sem nos ver mais de dez. Este artigo surgiu de uma visita ao apartamento de Ubiratã Braga, seu refúgio, suas paredes cobertas de arte, de inúmeros artistas, as técnicas mais variadas. Apartamento térreo, pátio para cuidar seus cactos, também local de experiências com materiais diversos, passagem que conduz até seu atelier ao fundo. O ambiente é de paz, de pouca luz e muita paz, seu cachorro Walke me observa. Conversamos sobre a vida e a arte, sua arte (Figura 8, Figura 9, Figura 10).

Um grande artista, que não faz concessões a nada nem a ninguém. Sua arte o faz viver. São movimentos e decisões pictóricos vitais num trabalho orgânico que, se de alguma maneira partem do mundo, dos dias, de alguma imagem fotografada, uma ideia retomada, a continuação do processo criativo volta-se para o interno da alma e do espírito do artista. No uso de materiais distintos e imagens pré-existentes, junta-os criando espaços, articulando tensões entre materiais e

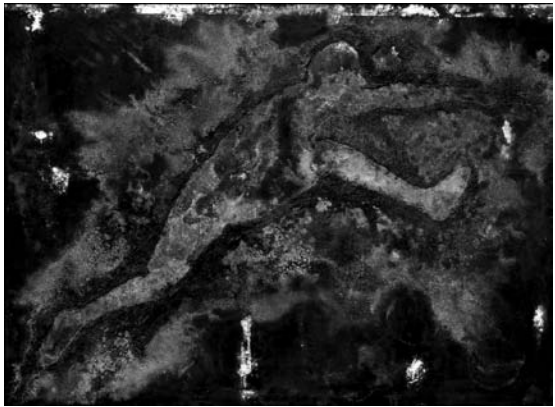


Figura 7 · Ubiratã Braga, Sem título, 2013.

Figura 8 · Apartamento e atelier de Ubiratã Braga.
Fonte própria.

Figura 9 · Ubiratã Braga, "Halo", 005/2012 -
132x190 cm. Coleção: Eloisa Tregnago, POA/RS.

Figura 10 · Ubiratã Braga, Salta Dor, 2012
140x190 cm. AST, Ubiratã Braga. Coleção: Paulo
Roberto Gaiger Ferreira, São Paulo – SP.

camadas que sobrepostas colaborem e não se apaguem uma as outras na sucessão em que vão acontecendo.

Espaços que convivem e disputam na mesma obra, materiais que merecem existir com transparência na mesma superfície plana. Assim, sem medir o risco, poderia afirmar que tudo se harmoniza nas cores e tons que hoje predominam no trabalho de Ubiratã. Na verdade não são cores, são sinfonias de tons próximos que homenageiam a terra de onde tudo surge, mas ao mesmo tempo evocam a desintegração do ferro onde ou por meio do qual tudo termina.

Referências

Goldschmidt, Cristiano (2014) "Uma obra que faz agitar a alma e tremer a carne" In *Cristiano Goldschmidt*. Blog. [Consult. 2015-01-13] Disponível em [www.cristianogoldschmidt.wordpress.com/2014/05/08/uma-obra-que-](http://www.cristianogoldschmidt.wordpress.com/2014/05/08/uma-obra-que-faz-agitar-a-alma-e-tremer-a-carne-2/)

[faz-agitar-a-alma-e-tremer-a-carne-2/](http://www.cristianogoldschmidt.wordpress.com/2014/05/08/uma-obra-que-faz-agitar-a-alma-e-tremer-a-carne-2/)
Marcia Tiburi, Denise Mattar (2009) (Ed.) *Maria Tomaselli*. São Paulo: Tiburi & Chui.
Ramos, Paula (2013) Catálogo da Exposição de 2013, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre.

.2

Artigos originais por convite
Original articles by invitation

O impulso amoroso: um olhar sobre os retratos de Mariana Riera

*Love impulse: a glance at the portraits
of Mariana Riera*

MARILICE CORONA*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Professora universitária e artista visual. Par acadêmico externo da revista

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), Departamento de Artes Visuais (DAV). Rua Senhor dos Passos 248, Porto Alegre, Centro, Cep. 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar e analisar os retratos em pintura e desenho produzidos pela artista brasileira Mariana Riera. Busca-se demonstrar como a artista revisita este tradicional gênero pictórico e de que modos o atualiza.

Palavras chave: pintura / desenho / representação / retrato.

Abstract: *This article aims to present and analyze the painting and drawing portraits by the Brazilian artist Mariana Riera. The aim is to demonstrate how the artist revisits this traditional pictorial genre and in what ways she updates it.*

Keywords: *painting / drawing / representation / figuration / portrait.*

Introdução

O presente artigo tem como objetivo apresentar e analisar alguns aspectos do trabalho da artista gaúcha Mariana Riera (n. Porto Alegre, 1982). Mariana dedica-se, principalmente, ao desenho e à pintura. Formada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS, em 2014, a artista já participou de diversas exposições coletivas locais e nacionais. Em 2014 realizou duas exposições individuais, sendo que

sua última mostra intitulada *Lado de dentro*, (2014), obteve o prêmio máximo concedido pelo Instituto Estadual de Artes Visuais que incentiva a produção de jovens artistas do Sul do país. Nesse mesmo ano, o Museu de Arte Contemporânea do RS adquire uma de suas obras, incorporando-a ao seu acervo.

Para uma melhor aproximação de sua produção, torna-se importante compreender o contexto no qual seu trabalho está inserido, a situação da pintura figurativa no Brasil e as influências sofridas por toda uma geração de pintores jovens.

Mariana faz parte de uma nova geração de artistas que se dedica à linguagem da pintura e do desenho. Uma geração que, diferentemente daquelas de períodos anteriores, se sente liberta para revisitar a história e fazer uso de imagens de toda ordem. Pode-se dizer que se tratam de pintores figurativos que, em alguns aspectos, se distinguem da chamada *geração 80* ao mesmo tempo em que desdobram questões abertas por ela.

Nos anos de 1980, viu-se surgir no Brasil um grande número de artistas ocupados com a revitalização da linguagem da pintura, cujo obituario havia sido assinado pelas correntes conceitualistas dos anos 60 e 70. De certa forma, tratava-se de uma reação ao excesso de cerebralismo presente nas décadas anteriores e, ao mesmo tempo, de um forte sentimento de euforia em virtude da abertura política que se vivia naquele período. É possível dizer, que essa geração, mesmo que retornando à pintura figurativa, estava mais interessada pela retomada da figura através da expressividade do gesto e pelo experimentalismo matérico. Não havia uma grande preocupação com a perenidade das obras e o esmero técnico no sentido tradicional. Com relação ao retorno à representação, a produção dos anos 80 assumiu um papel fundamental na história da pintura brasileira. Nomes como Cristina Canale, Luiz Zerbini, Daniel Senise e, posteriormente, Adriana Varejão tornaram-se referências importantes abrindo caminho para novas discussões sobre a imagem e a representação, revalorizando o papel da pintura figurativa no cenário nacional.

Diferentemente dos anos 80, essa nova geração de pintores brasileiros, que tem sua formação no século XXI, não pode ser vista como um grupo em que determinadas diretrizes determinam uma identidade. Como bem comentam Isabel Diegues e Frederico Coelho, “hoje a pintura parece estar mais ligada a trajetórias particulares. Existe mais liberdade na busca de um vocabulário pictórico individual” (Diegues & Coelho, 2011: 10). Antinomias como figurativismo-abstração já não fazem mais sentido e as possibilidades em pintura tornam-se múltiplas. Pode-se dizer que hoje vemos intensificar-se um interesse pela imagem e sua vasta distribuição, por seu poder, seus usos e seus mecanismos na criação de sentidos. Correlacionado a isso, o uso da fotografia como

referência para a pintura torna-se prática corriqueira e podem ser de autoria do próprio artista ou apropriadas das mais diversas fontes como fotografias de outras pessoas, conhecidas ou não ou ainda de jornais, livros, revistas, cinema, TV, internet, etc.. O acesso à internet tem colocado os jovens artistas em contato com a produção recente de importantes pintores do cenário internacional como o americano Mark Tansey, o belga Michäel Boremans e os artistas da Nova Escola de Leipzig. A presença de Luc Tuymans e Neo Raush na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004 por certo influenciou a nova geração.

O retorno ao atelier e a ênfase na fatura impulsiona os jovens pintores a investigações referentes à técnica, à história da pintura e aos métodos dos antigos mestres. Não é por acaso que se verifica um forte retorno às técnicas de pintura a óleo em substituição à emulsão acrílica e pigmento. No entanto, é importante ressaltar que a busca pelo primor técnico não reduz as obras a puro virtuosismo, mas está a serviço da ideia, da concepção do trabalho, ou seja, de um pensamento em pintura. O estudo reflexivo dos gêneros pictóricos, por sua vez, propicia a estes jovens levantar novos questionamentos sobre a linguagem e a representação. Nesse sentido, pode-se observar que gêneros como o retrato, a natureza morta e a paisagem, por exemplo, estariam nas bases de diversas produções atuais. A reflexão sobre as especificidades dos gêneros e a transformação de seus significados no decorrer da história proporciona uma ampla gama de possibilidades para pensarmos as funções da representação na pintura contemporânea. Revisitar a história na busca de possíveis desdobramentos permite a formulação de novas perguntas e a reformulação criativa de novas respostas.

Como veremos, o trabalho de Mariana Riera surge nesse contexto e está em diálogo com a pintura figurativa produzida no Brasil atualmente.

Em sua última série de trabalhos, Mariana revisita o tradicional gênero do retrato trazendo inquietantes questões sobre o poder da imagem. Como toda obra, os retratos de Mariana trazem consigo um caráter polissêmico e poderiam ser analisados a partir de variados aspectos. Neste artigo gostaria de me ater à natureza desse impulso primeiro que a leva à representação de um rosto.

1. O impulso amoroso

Plínio, o Velho, conta-nos a história da filha de Butades de Sícion, um oleiro atuante na região de Corinto. Enamorada de um jovem prestes a deixar a cidade, a moça tem a ideia de delinear o contorno do perfil de seu amado, derivado de sua sombra projetada na parede, fixando assim sua imagem. Posteriormente, seu pai aplica argila dentro do desenho, leva-a ao fogo, transformando-a em uma imagem cerâmica e, assim, conferindo-lhe relevo.



Figura 1 · Exposição *Lado de dentro de Mariana Riera* – Galeria Augusto Meyer da Casa de Cultura Mário Quintana – Porto Alegre/RS - Brasil. Fonte da artista.

Figura 2 · Flávia (2012) *Mariana Riera*, pastel seco sobre papel, 150x215 cm. Fonte da artista.

Essa pequena história, já bastante conhecida, tem sido utilizada como mito de origem da pintura, do desenho ou da escultura. Mas seria mais proveitoso, talvez, pensarmos nela como um mito de origem da representação artística em geral. Interessa-me aqui este impulso primeiro que leva a configuração de uma imagem. Evidente é a necessidade de fixar, reter, preservar a imagem de algo prestes a desaparecer. De tornar presente uma ausência. Mas antes disso, encontramos o desejo e o impulso amoroso. Este aspecto me parece essencial para uma melhor aproximação dos desenhos de Mariana Riera. Seria possível dizer que me sinto diante de um Desenho Amoroso, tanto no que se refere à fonte de suas figuras como ao modo que as configura, ao modo que se dedica à linguagem.

A artista não utiliza a apropriação de imagens quaisquer, método muito em voga nos dias atuais e que determina uma certa impessoalidade ao motivo. Ao contrário disso, a artista produz suas próprias fotografias, utilizando como modelo pessoas que lhe são caras: seus filhos, seu companheiro e amigos que partilham sua intimidade. Esse impulso amoroso exacerba-se através das grandes dimensões. Espalham-se pela galeria impondo sua forte presença (Figura 1). No entanto, apresentam um aspecto peculiar. Se, por um lado, estas grandes figuras nos atingem de forma impactante, nós, espectadores, parecemos ausentes a elas. Diferentemente da tradição do retrato, os modelos de Mariana não dirigem o olhar ao espectador convocando-o a penetrar no espaço da ficção. Seus retratados parecem alheios a nossa presença. Seus olhos apresentam-se fechados, mirando ao infinito ou a um fora de campo no qual não temos acesso (Figura 2, Figura 3, Figura 4). Essa aparente falta de comunicabilidade talvez suscite outras questões. Por certo, a artista tem consciência do jogo que se estabeleceria se o olhar da figura representada encontrasse o olhar do espectador. Mas por que ela o suprime? Em seus escritos, Mariana comenta que no início de seus estudos pensava que não havia nada mais difícil do que representar um rosto. Tomou, então, o retrato como um desafio. Conforme ela nos diz “eu queria fazer logo o que era mais difícil como se, após o entendimento dessa forma, os mistérios do desenho e da pintura se revelassem naturalmente pra mim.” Comenta, ainda, que uma frase do autor português José Gil a acompanhava, pois, vinha muito ao encontro do que sentia: “o rosto tem em si todas as formas do mundo.” (Riera, 2014:7). Refletir, um instante, sobre o rosto torna-se necessário para chegarmos a uma hipótese sobre a supressão do olhar em seus retratos. Conforme escreve Verschaffel:

Segundo a concepção mais tradicional e mais difundida, aquela que funda a “ciência” da fisionomia, o rosto é a expressão máxima da interioridade de uma pessoa. O corpo “fala” com seu modo próprio, exprimindo estados de alma, certas disposições ou um caráter dado. O “centro” da pessoa se repercute por tudo: na aparência geral do



Figura 3 · Título: *Artur* (2011), Mariana Riera, pastel seco, lápis de cor e grafite sobre papel, 150x200 cm. Fonte da artista.

Figura 4 · *Artur III* (2014), Mariana Riera, acrílica e óleo sobre tela, 120x90 cm. Fonte da artista.

Figura 5 · *Leticia ao Espelho* (2013), Mariana Riera, Pastel seco, acrílica e lápis de cor sobre papel, 150x230 cm. Fonte da artista.

Figura 6 · *Flávio II* (2014), Mariana Riera, acrílica e óleo sobre lona, 155x210 cm. Fonte da artista.

corpo.(...) O que começa no corpo culmina e se concentra no rosto mais que em outros lugares (Verschaffel, 2007:44).

Conforme o autor, o rosto, lugar onde se exprime melhor a personalidade profunda e permanente, é também e, a princípio, um olhar. Verschaffel menciona uma passagem de Hegel, “o olhar é o espelho da alma, a concentração de interioridade e a subjetividade sentinte”, mas diz ser esta uma aproximação insuficiente pois, para suas investigações, haveria, ainda aqui, uma separação entre rosto e olhar (2007:46). No entanto, para o que nos interessa no momento, tal passagem se apresenta apropriada. Verschaffel comenta que por essa força intersubjetiva, não nos é tão fácil olhar um rosto com a mesma liberdade com que olhamos as coisas:

Mesmo no quadro de uma relação íntima, o rosto não se faz, jamais, totalmente e definitivamente visível: o ato olhar varia e alterna entre contatos visuais, trocas de olhares, olhares de canto, olhares que se concentram sobre uma parte da face à periferia do olhar. Para conseguir ver um rosto é preciso que se esteja sozinho com ele. O outro - guardião de seu rosto no qual ele está “presente” - deve fechar os olhos, deve ir-se nos deixando seu rosto: o rosto da intimidade, do sono, da morte. Fechar os olhos não supõe, sistematicamente, uma recusa de comunicar nem uma dobra sobre si mesmo, fazendo daquele que nos olha um voyeur. Pois é assim a única maneira, por certo imperfeita, para abolir a dissensão no rosto, e de tornar este visível e aproximável. Privado do olhar, o rosto se faz mais face e cabeça: (...) qualquer coisa de tangível que faz parte do mundo (Verschaffel, 2007: 48)

Ou seja, para perscrutar um rosto ou conhecer “todas as formas do mundo”, como deseja a artista, é preciso suspender a comunicabilidade entre dois sujeitos. O modelo deve “ausentar-se”, deve fechar a “janela do mundo”, deve tornar-se objeto. Talvez por isso Mariana, quando comenta sobre sua relação com as pessoas que posam durante as sessões de fotografia, diz tratar-se de uma relação de confiança. A artista pede ao modelo para não olhar para a lente ou até mesmo fechar os olhos em um ato que considera ser de total entrega (Riera, 2014:10). Para Verschaffel, o rosto quando transposto para um retrato não se torna objeto, pois, só a representação dá a ver, pela primeira vez o rosto em sua totalidade, composto de uma “expressão e de um olhar” o qual se pode olhar à vontade. Verschaffel analisa o gênero pressupondo o olhar dirigido ao espectador para falar como este é capturado pelo espaço de ficção ao mesmo tempo em que toma consciência da representação. Mas, a meu ver, é justamente a quebra com essa estrutura o que me interessa nos retratos de olhos fechados de Mariana. Seria possível dizer que Mariana, quando suprime o olhar, estaria representando

a própria abolição da dissensão. Ao fazer isso, a artista não incorpora o espectador na ficção ao modo da tradição, pelo contrário, exclui-o para fazer abrir uma outra natureza de espaço. Não por acaso, *Lado de dentro* foi o nome que deu a sua última mostra e, nesse caso, os significados tornam-se múltiplos.

Mariana, quando comenta sobre seus desenhos, fala em silêncio e suspensão. O retrato de Letícia (Figura 5), talvez não por acaso, traz a representação de um espelho que dá a ver uma parte escondida da imagem, um fragmento do corpo, uma orelha. O que nos diz o desenho? O que se ouve na imagem?

A sensação de suspensão referida pela artista é alcançada, também, pela maneira como ela dispõe a figura no espaço do papel. Mariana gira suas figuras, ao modo de um *iPad*, privando-nos de nossas expectativas habituais de observar e fruir um retrato, ou seja, em sua verticalidade. Em alguns desenhos, as figuras concentram-se na parte superior do papel, aumentando ainda mais seu peso e sua presença (Figura 6). Dessa forma, o branco do suporte é ativado. Este deixa de ser elemento inerte, passivo, assumindo e participando da significação. Atualmente, a artista estende sua pesquisa à linguagem da pintura, tornando ainda mais visível o modo como transita no limite entre as duas linguagens. Se, por um lado, a tinta a óleo confere densidade à carne, a pele branca da tela – evidência do plano – intensifica o peso dos corpos e dialoga com o espaço de seus desenhos. Diferentemente dos retratos tradicionais que visavam caracterizar ou enaltecer o status social do modelo através da representação preciosista de suas vestimentas e do espaço circundante povoado por mobiliário, objetos e artefatos que lhe outorgavam distinção, a artista nos oferece o espaço de representação. O modelo não está inserido em um espaço próprio, cenográfico. O que Mariana nos oferece é a autoconsciência da linguagem através da suspensão do espaço.

O impulso amoroso revela-se, também, na linguagem. No modo precioso que Mariana utiliza os materiais, a técnica e o conhecimento da forma. No desenho, por exemplo, está impresso o tempo dedicado à laboriosa fatura. Ao empregar a técnica em pastel seco, a artista conta que recolhe e guarda o pó que cai ao chão durante o processo do trabalho. Estes “restos” não são descartados, mas utilizados na criação de novos desenhos. Aqui, nada se perde, tudo se transforma em representação, em presença.

Conclusão

O inacabamento exposto pela evidência do suporte, os vestígios do processo revelados por manchas e escorridos acidentais e o aspecto fotográfico que emerge da distorção da lente que capturou a imagem de referência são indicativos, entre outros, do modo como Mariana enfrenta a linguagem e também

a discute como assunto. Nesse sentido a atualiza. A artista revisita a história da pintura e renova, plasticamente, os fantasmas que acompanham o homem desde sua origem. Em essência, o trabalho de Mariana perpetua o incômodo e o poder de sedução que todo retrato sempre provocou desde os tempos mais remotos. O trabalho de Mariana toca em nossa inexorável e dramática condição: a finitude, a desapareição de nossa própria imagem, mas, em um impulso amoroso, a artista suspende o tempo e, de forma generosa, nos oferece uma saída: a Arte.

Referências

Diegues, Isabel e Coelho, Frederico (2011).

Pintura brasileira século XXI. Rio de Janeiro: Cobogó. ISBN 978-85-60965-20-5

Riera, Mariana (2014) *Todas as formas*.

Monografia de conclusão de curso do curso

de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre.

Verschaffel, Bart (2007). *Essais sur les genres en peinture: nature morte, portrait, paysage*.

Bruxelles: La lettre volée.

ISBN 978-2-87317-320-3

La paradoja hipnótica: las escenografías (im)posibles de Enrique Larroy

*The Hypnotic Paradox: (im)possible
Scenographies of Enrique Larroy*

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE*

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

*Artista visual y profesor universitario. Par académico externo desta Revista.

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

Resumo: Interpretar el complejo mundo actual en códigos no representacionales constituye el eje del trabajo del artista español Enrique Larroy. En este artículo se muestra cómo, desde su fidelidad al medio pictórico, enfoca su discurso hacia estructuras abstractas, híbridadas, que derivan en diferentes grados de iconicidad, cuya evolución discurre junto a las paradojas de la sensibilidad contemporánea.

Palavras chave: Pintura / nueva abstracción / op/pop-art / trompe-l'œil / humor cotidiano.

Abstract: To interpret the complex world in non-representational codes is the backbone of the work of Spanish artist Enrique Larroy. This article shows how, from their fidelity to the pictorial medium, he focuses his speech to abstract structures, hybridized, which result in different degrees of iconicity, whose evolution runs along the paradoxes of contemporary sensibility.

Keywords: Painting / new abstraction / op/pop-art / trompe-l'œil / everyday mood.

Telón de fondo. La *pintura pintada*

Dentro de la dificultad de definir una práctica artística, en la actualidad esa tarea se acrecienta desde el ámbito de la pintura (Bell, 2001: 252-257). Con todo, liberada de su hegemonía del pasado, la práctica desde este medio encuentra un campo fecundo en determinados artistas que creen en sus posibilidades

renovadas. En este sentido del "por qué pintar y por qué ahora", el artista español Luis Gordillo acuña el término *pintura pintada* a esta práctica reconsiderada en las específicas propuestas de muchos pintores contemporáneos (Gordillo, 2004: 8), entre los que se sitúa el que trato de exponer en este artículo: el pintor español Enrique Larroy (Zaragoza, 1954), artista que muestra coherencia y continuidad en sus propuestas de hace varias décadas (Larroy, s/d).

Su iniciación en el mundo del arte, fue desde la opción autodidacta, muy similar a la de gran parte de los artistas de su generación, que dirigieron su formación académica a otros campos, pues en aquellos años la enseñanza reglada de bellas artes no se percibía como un modelo de pensamiento crítico. En el caso de Enrique Larroy, cursó los estudios de filología. En esos comienzos, el contexto convulso de la década de los setenta, que trascendía la finalidad meramente plástica, hizo que su práctica tuviera una acción canalizada en colectivos plásticos y próxima a movimientos sociales, centrando su actividad hacia un arte público, la pintura de mural en la calle (Martín, 2014). No obstante, más allá de la efervescencia, de la denuncia, en el trasfondo aperturista de esa década irrumpen corrientes, en particular en la pintura, que dejarán improntas en la obra del artista, perceptibles en la actualidad: las tendencias no figurativas y las imágenes de la cultura popular, esto es, la síntesis de dos 'tradiciones', muy americanas, la abstracta y la pop.

1. Abstracciones cotidianas. Gramáticas mutadas

De ese sustrato no figurativo pueden rastrearse en Enrique Larroy influencias de la primera abstracción histórica: Fernand Léger, Liubov Popova, Auguste Herbin, entre otros; sin embargo, a diferencia de esas *otras abstracciones* más heroicas del siglo pasado, estas similitudes aparecen deconstruidas, transformadas más al presente, por lo que su obra podría adherirse a lo que suele llamarse genéricamente *new abstraction* (AA VV, 1996); abstracción ya no tan moderna, como tampoco lo resulta la propia modernidad. De este modo sigue los mismos parámetros del *modus operandi* de otros artistas afines en planteamientos: Jonathan Lasker, David Reed o Max Estenger, cercanos a su generación, o el antes mencionado, y por él admirado, Luis Gordillo. Como en estos artistas, en la obra de Enrique Larroy se vislumbra el dislocado mundo contemporáneo, la verdad relativa de las cosas, como de la pintura misma, que muestran un juego descreído, no escéptico, pero sí irónico y antisublime.

Descreimiento desmitificador en el que el artista recoge la influencia pop, deseando al mismo tiempo emular al pintor industrial. Y no obstante hay en él algo de discreta provocación, de cierta nostalgia en sus escenarios, que tienen

el eco de idearios industriales, utopías de progreso, pero se trata de un maquinismo renovado, en la ligereza del mundo digital, de la civilización *new-age*. Inmerso en el *mainstream* del arte contemporáneo, Enrique Larroy encarna el posicionamiento del artista con la pintura y desde la nueva abstracción, en un desarrollo fuera del actual contexto social, cultural, donde las imágenes flotan en un océano banal (Baudrillard, 2007: 85-90).

En este orden de cosas las primeras vanguardias presentaban como una meta la propia *abstracción*, a diferencia de la abstracción contemporánea, donde esta procesa, codifica y reinventa su propio sistema, por lo que muestra una nueva semántica de representación, mediante un lenguaje pictórico fracturado y abierto de nuevo, dando pie a nuevas subjetividades, subculturas, que sin embargo conectan con lo que nos rodea. De ahí Enrique Larroy articula una gramática contradictoria, en la que altera el sentido apropiándose del lenguaje de nuevas y viejas abstracciones, del arte cinético, de la cultura de masas, mediante un humor trasgresor *infraleve* (Duchamp, 1994: 274), pero que destila un sello identificable en su personal imaginario.

2. Enigmas retinianos

Las pinturas de Enrique Larroy tienen una vocación escenográfica, constituyen escenarios de pretendida ambigüedad visual donde fluye una geometría sin norma, dislocada, que conforma lugares contradictorios que se autoafirman desde la ambigüedad espacial, resultado de la propia pintura y su proceso. En estos escenarios conviven multiplicidad de niveles (Deleuze; Guattari, 200: 48-57), en estratégicos desplazamientos, donde se observa a pesar de todo un peculiar lirismo hipnótico: juegos visuales, *patterns*, formas herederas del *design*, trampas perceptuales, ilusiones ópticas, para dar forma a algo que no existe enteramente. Se trata de una pintura enigmática, que ama la paradoja (Krauss, 1997: 107-160), y que aplicada ayuda a percibir algo que no existe enteramente, pero que sin embargo nos remite a la vida corriente, a la belleza urbana de iluminación artificial, al encanto prosaico de lo que nos rodea (ver Figura 1 y Figura 2).

Sin embargo bajo esa apariencia de normalidad intrascendente: gusto por lo cotidiano, empleo de una geometría desenfadada, discreto desaliño en la factura del oficio de pintar, subyace latente una sofisticación en el planteamiento de unas obras de energía expansiva, que arranca sin cesar a través de la naturaleza exploratoria de su lenguaje. Su proceso de trabajo formula diferentes códigos lingüísticos (Saussure, 2002) y pictóricos (Kandinsky, 1987), mutaciones genéticas de unas formas que, liberadas de la servidumbre del objeto, se convierten

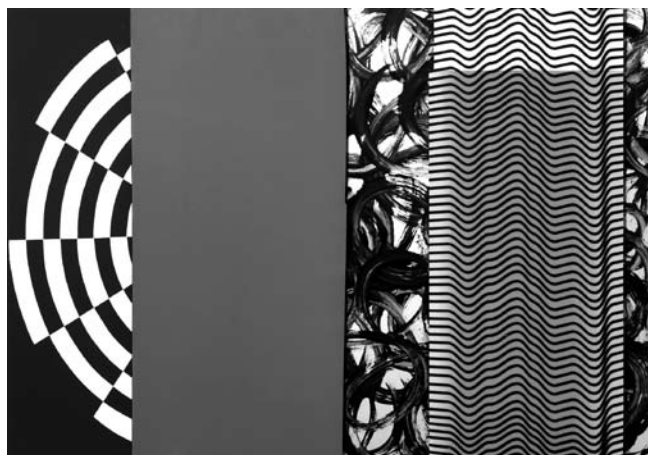
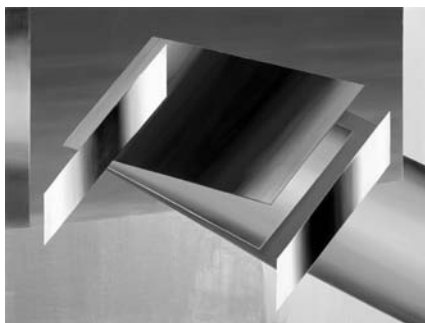


Figura 1 · Enrique Larroy, *El ojo móvil*, 2014. Acrílico y óleo sobre tela, 195x258 cm. Fuente: cortesía del artista.

Figura 2 · Enrique Larroy, *Sobre sorpresa*, 2014. Acrílico y óleo sobre tela, 195x258 cm. Fuente: cortesía del artista.

Figura 3 · Enrique Larroy, *Especular-9*, 2011. Acrílico, óleo e impresión serigráfica sobre metacrilato, aluminio anodizado y papel, 70x100 cm. Fuente: cortesía del artista.

Figura 4 · Enrique Larroy, *Insistentemente mareados. 05*, 2003-2014. Acrílico, óleo e impresión digital sobre tela, políptico. Fuente: cortesía del artista.

en objetos mismos. Objetos seductores que configuran situaciones cromáticas, composiciones imposibles, que surgen entre degradados a la manera del *tubism* de Léger (Gleizes; Metzinger, 1986: 38), realizados con reservas, como si de un pintor de automóviles se tratara, a modo de *collage* mental, procedimiento que nunca le ha abandonado en la habilidad de convencer al ojo.

3. Ilusionismo inestable. Laberinto especular

Se puede afirmar que toda pintura es inevitablemente ilusionista (Bryson, 1994: 33), que aplicada sobre algo lo transforma en cosas o pensamientos visibles, pero también toma, ‘abstrae’, da forma a la percepción de algo que no existe enteramente, y en este caso las pinturas de Enrique Larroy son abstracciones de la imagen pero también imágenes de la abstracción. Un gabinete abstracto que nos sitúa en la intemporalidad, porque no existe el anclaje de la *figura*; deambulando por un laberinto, una galería de espejos, como en la serie titulada *Especular* en la que muestra una serie de obras realizadas en ‘capas’ con pintura, impresiones digitales y serigráficas sobre metacrilato, cristal, aluminio anodizado y papel (ver Figura 3). Las exposiciones de este artista conforman un todo en el montaje de las obras, escenografías en disposición dislocada que no renuncian a la pared afirmando su objetualidad.

La pintura es literalmente una construcción, un artefacto para mirar (AA VV, 2009), un ‘objeto específico’, por ello finalmente hay que destacar una obra de este artista que trasciende la bidimensionalidad a modo de instalación viva titulada *Insistentemente mareados*, obra conjunta surgida de un tríptico que sigue creciendo desde 2003, un *work in progress* de piezas ensambladas como un *Merzbau* personal (ver Figura 4). En esta obra amplía su concepto de collage, de azar, sorpresa y juego mostrando una nueva vuelta de tuerca en el hallazgo de una nueva dimensión perceptiva, ilusionista, en la disposición de esas obras con sus sombras al igual que sucede en el espacio figurado por la pintura en las formas y el color. Formas y aplicaciones que nos hacen entender que nos hemos convertido en fragmentos de un mundo cada vez más complicado.

Conclusão

En definitiva, el pensamiento abstracto es una parte de la vida diaria; así mismo la abstracción pictórica, que se reinventa de sus cenizas, desde la pulsión y sus procesos, tiene la capacidad de interrogar los sistemas del mundo, donde cada artista interpreta un fragmento, como en el sistema de la obra de Enrique Larroy que, analizando en juegos de lenguaje el acto de la pintura y sus significados, los extiende para capturar nuestra contemporaneidad.

Referências

- AA VV (2009) *Máquinas de mirar o cómo se originan las imágenes. El arte contemporáneo mira a la Colección Werner Neckes*. Sevilla; Siegen: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura; Museum für Gegenwartskunst Siegen [Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Andaluz de arte Contemporáneo Sevilla, Müksarnok Kunsthalle Budapest, Museum für Gegenwartskunst Siegen]. ISBN: 978-84-8266-859-8
- AA VV (1996) *Nuevas abstracciones*. Barcelona; Madrid: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [Catálogo de las exposiciones celebradas en el MACBA y MNCARS]. ISBN: 84-8026-086-8
- Baudrillard, Jean (2007) *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairos. ISBN: 978-84-72452-98-5
- Bell, Julian (2001) *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. ISBN respectivo a cada editorial: 978-84-8109-338-6/ 978-84-226-8795-X
- Bryson, Norman (1991) *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-2067-112-3
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (2000) *Rizoma* (Introducción). Valencia: Pre-Textos. ISBN: 978-84-85081-02-1
- Duchamp, Marcel (1994) *Duchamp du signe*. Ecrits. París: Flammarion. ISBN: 978-20-80816-146
- Duchamp, Marcel (2012) *Escritos / Duchamp del signo, seguido de notas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. ISBN: 978-84-8109-969-0
- Gleizes, Albert; Metzinger, Jean (1986) *Sobre el cubismo*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores Técnicos de Murcia. ISBN: 978-84-505-4392-4
- Gordillo, Luis (2004) "Equilibrismos". En *¿La pintura? Bien, gracias*. Madrid: EXIT Express, nº 6 [Revista mensual de arte]. ISSN: 1697-5405
- Larroy, Enrique (s/d) Enrique Larroy [Consulta 2015-01-10] URL: www.enriquelarroy.com
- Kandinsky, Vasili (1987) *Gramática de la creación*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-84-7509-409-0
- Krauss, Rosalind E. (1997) *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos. ISBN: 978-84-3092-983-2
- Martín, Javier (2014) "Entrevista 10 + UNA a Enrique LARROY". En *Ars Citerior*: <URL: www.javierbmartin.com/index.php/entrevistas-10una/1973-entrevista-10-una-a-enrique-larroy> [Consulta 2015-01-10]
- Saussure, Ferdinand de (2002) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada. ISBN: 979-789-5003-924

Gama, instruções aos autores

Gama, instructions to authors

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 Gama está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Académicos 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 retractar a publicação.

Editores

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

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

Gama — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Gama* 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 Gama, Estudos Artísticos* 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 *Gama* 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 Gama* 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 Gama* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

A Revista Gama 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 Gama* envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminar também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em *_a* e em *_b*.

Por exemplo:

- o ficheiro *palavra_preliminar_a.docx* contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro *palavra_preliminar_b.docx* contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 11.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o ‘meta-artigo’ auto exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminar também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão ‘completo’ (exemplo: *palavra_completo_b*).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Gama* 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 Gama* requiere 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 Gama*, 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 Gama*, 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 Gama* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschy, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações *:Estúdio, Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

Chamada de trabalhos: VII Congresso CSO'2016 em Lisboa

*Call for papers:
7th CSO'2016 in Lisbon*

VII Congresso Internacional CSO'2016 — “Criadores Sobre outras Obras”
17 a 23 março 2016, 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 2015.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 dezembro 2015.

Data limite de envio da comunicação completa: 30 dezembro 2015.

Notificação de conformidade ou recusa: 10 janeiro 2016.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 13 da Revista *:Estúdio*, os números 7 e 8 da Revista *Gama*, os números 7 e 8 da Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2016. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VII Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

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

7. Custos

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

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 21 janeiro 2016

Conferencistas, inscrição tarde: até 28 janeiro 2016

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
congressocso@gmail.com | <http://cso.fba.ul.pt>

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na 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 no Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). En 2011 publica "Lo que la pintura no es" (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega. En 2014 publica o livro "Pintura site".



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



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



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



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

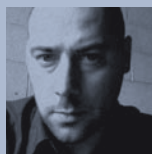


CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un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



de Arte Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemanha; ACU, Sidney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.

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



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



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



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

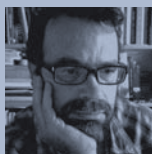


JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co

autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *:Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



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



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



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado 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. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de la universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art 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

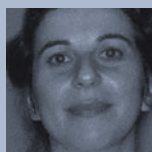
soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.(1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos 1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no el trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados con a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (director), desde 2010 à actualidade.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolseira I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UI), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNI) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University – Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de

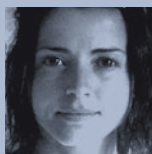
pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: l'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Actualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e vídeo-projeções com o título "De la Seducción" na livraria Papesseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



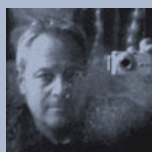
NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação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



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade de Aberdeen e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFGA/CNPq). É articulação do Mirante – Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012 ; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012 ; *Arte Pará 2011*, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais – MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, *site* e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades – dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



PEP MONTOYA (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca* ProDart (línea: *Art i Contextos Intermedià*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colecció Ayuntamiento de Barcelona, Colecció L’Oreal de Pintura (Madrid), Colecció BBV Barcelona, Colecció Todisa grupo Bertelsmann, Colecció Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundació Amigò Cuyàs. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

Sobre a Gama

About the Gama

Grupo de periódicos académicos associados ao Congresso Internacional CSO

A *Revista Gama* surge do contexto muito produtivo e internacional dos Congressos CSO (Criadores Sobre outras Obras), realizados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A exigência das comunicações aprovadas, a sua qualidade, e os rigorosos procedimentos de seriação e arbitragem cega, foram fatores que permitiram estabelecer perfeita articulação entre a comissão científica internacional do Congresso CSO e o Conselho Editorial das Revistas que integram este conjunto a ele associado: as *Revistas Croma, Gama* e *:Estúdio*. Pretende-se criar plataformas de disseminação mais eficazes e exigentes, para conseguir fluxos e níveis mais evoluídos de práticas de investigação em Estudos Artísticos.

Pesquisa feita pelos artistas

Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao nível do mestrado e do doutoramento, com valências múltiplas e transdisciplinares, e que são 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 Gama* 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 Gama* 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 Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 26 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Assinatura anual (dois números)

Portugal	18 €
União Europeia	24 €
Resto do mundo	42 €

No caso de ter optado pela transferência bancária, enviar o comprovativo da mesma por via eletrónica. Pode optar por cartão de crédito devendo para isso contactar-nos de modo a ser acionado um canal de transação eletrónica segura. A assinatura apenas terá efeito aquando da efetividade da transferência ou depósito. Contacto: Isabel Nunes (Gabinete de Relações Públicas, FBAUL).

Aquisição da revista

A aquisição de exemplares anteriores está limitada à sua disponibilidade.

Cada número:

Portugal	16 €
União Europeia	22 €
Resto do mundo	40 €

Intercâmbio entre periódicos

Para intercâmbio entre periódicos académicos, contactar Licínia Santos, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Biblioteca), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Mail: biblioteca@fba.ul.pt

A revista Gama é de acesso livre aos seus textos completos, através da sua versão online.

Contacto geral

Para adquirir os exemplares da revista Gama contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

Mail: grp@fba.ul.pt

<http://cso.fba.ul.pt>

Crescer na intervenção e na comunicação é um dos objetivos da *Revista Gama, estudos artísticos*. Promove-se a comunicação, formal, dentro das regras da comunicação académica, através de textos cuja característica comum é serem escritos por artistas, sobre a obra de outros artistas. Este foi o critério base que inspirou o projeto das iniciativas associadas ao Congresso CSO (criadores sobre outras obras), que já completou seis anos de disseminação.

A *Revista Gama* singularizou-se por convocar artistas e obras que de algum modo estariam esquecidos, desconhecidos, ou ainda pouco divulgados. Obras cuja execução tem raízes em passados mais ou menos recentes, mas que pelo excesso de discursos na contemporaneidade, não obtiveram a divulgação desejada.

Este é um propósito de intervenção no conhecimento patrimonial: as obras existem, foram executadas, enriquecem o nosso património, mas há que as fazer funcionar, dar a conhecer, aos outros artistas, aos especialistas, ao grande público.

Assim se reuniram neste número 6 da *Revista Gama* vinte e quatro artigos originais, procurando-se, na sua sequência e articulação, algumas relações de pertinência e afinidade. Olhares sobre arquivos, sobre acervos, sobre coleções, conjuntos muitas vezes fechados e em perigo de esquecimento, ou de incompreensão: uma entrada discreta que se abre para o interior de uma câmara escura, que é um espaço cheio de imagens por revelar.

ISBN 978-989-8771-21-6



9 789898 771216 >

Crédito da capa: A partir de Teresa Segurado Pavão, 3362 (n. de cofre) *Almofada com malha aberta de prata oxidada, barro branco polido e prata oxidada, 7×15×15cm, 2013*. Da exposição "3553: objetos de Teresa Segurado Pavão", Sala dos Cofres, MUDE, Museu do Design, Lisboa, dezembro 2013 – janeiro 2014. Foto: Eurico Lino do Vale.