

GAMA

n.2

Estudos Artísticos, julho–dezembro 2013, semestral
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

ISSN 2182-8539

e-ISSN 2182-8725

GAMA **n.2**

Estudos Artísticos, julho–dezembro 2013, semestral
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

ISSN 2182-8539

e-ISSN 2182-8725

Revista **GAMA**

Estudos Artísticos, Volume 1, número 2,
julho-dezembro 2013, 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 1, número 2,
julho-dezembro 2013, 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

Crédito da capa:

Carmen Marcos. *Arqueologia de una tristeza*
(1995). Bronze, 17 x 40 x 25 cm.

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega pelo Conselho Editorial

Direção: João Paulo Queiroz

Relações públicas: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos

Gestão financeira: Cristina Fernandes, Isabel Pereira

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

Composição gráfica: Tomás Gouveia

Impressão e acabamento: Casa d'Imagem

Tiragem: 500 exemplares

Depósito legal: 355912 / 13

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 2182-8539

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8725

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

www.gama.fba.ul.pt



Faculdade de Belas-Artes
UNIVERSIDADE DE LISBOA



Com o apoio



Conselho editorial / pares académicos do número 2

Pares académicos internos:

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

Fernanda Maio (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).

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

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

Pares académicos externos:

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

Álvaro Barbosa (Portugal, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mònica Febrer Martín (Espanha, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts).

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

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

GAMA n.2

Estudos Artísticos, julho–dezembro 2013, semestral
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

ISSN 2182-8539

e-ISSN 2182-8725

Gama 2

JOÃO PAULO QUEIROZ

1. Artigos originais**O espaço orgânico e contínuo de Celeida Tostes**

MARIA REGINA RODRIGUES

Maria Gabriela Llansol: o tecer e o traço. (Uma escrita sem representação)

ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA

**‘Grafotologias’:
a arte de misturar escritas de Joan Fontcuberta**

FLAVYA MUTRAN PEREIRA

Reconcreto: percepções inumeráveis para a paisagem de Brasília

JACQUELINE MARIA CARVALHO BELOTTI

Pequeños fragmentos de vida en la escultura de Matilde Grau

ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ

Ressemantização: Cícero Dias e o Atelier de Picasso

ANGELA GRANDO

Jorge Miyagui: el gesto social del arte en el Perú de hoy

MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA

Adaptação do A418 à construção interpretativa da parte de violino da sonata “Kreutzer,” Op.47, de Beethoven

MARTA GARCIA TUNES EUFRÁZIO

Gama 2

JOÃO PAULO QUEIROZ

1. Original articles***The organic and continuous space at Celeida Tostes***

MARIA REGINA RODRIGUES

Maria Gabriela Llansol: weaving the lines (a writing without representation)

ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA

***‘Graphotology’:
the art of mixing written by Joan Fontcuberta***

FLAVYA MUTRAN PEREIRA

Reconcreto: innumerable insights into the landscape of Brasilia

JACQUELINE MARIA CARVALHO BELOTTI

Small fragments of life in Matilde Grau’s sculpture

ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ

Resemantization: Cicero Dias and Atelier de Picasso

ANGELA GRANDO

Jorge Miyagui: the social gesture of art in Peru today

MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA

The application of the A418 to the interpretative construction of the violin part of Beethoven’s “Kreutzer” sonata, Op. 47

MARTA GARCIA TUNES EUFRÁZIO

14-18

19-192

20-26

27-31

32-37

38-43

44-48

49-54

55-60

61-66

Metáforas del sentimiento en la obra de Carmen Marcos ASCENSIÓN GARCÍA GARCÍA & MATILDE GRAU ARMENGOL	<i>Metaphors of feeling in Carmen Marcos's artwork</i> ASCENSIÓN GARCÍA GARCÍA & MATILDE GRAU ARMENGOL	67-73
Dupla mediação: paisagens retocadas MARTA LUIZA STRAMBI	<i>Double mediation: landscapes retouched</i> MARTA LUIZA STRAMBI	74-81
Marian Starosta: maternidade e processos de criação ANDRÉA BRÄCHER	<i>Marian Starosta: motherhood and creation processes</i> ANDRÉA BRÄCHER	82-87
Dimensões do feminino negro na arte de Janaina Barros: abordagens da arte contemporânea afrodescendente RENATA A. FELINTO DOS SANTOS	<i>Dimensions of black feminine in the art of Janaina Barros: approaches to afro descendent contemporary art</i> RENATA A. FELINTO DOS SANTOS	88-93
Documentos de trabalho: os esboços grosseiros do pintor René Rudaít CLEANDRO STEVÃO TOMBINI	<i>Working documents: the rough sketches of the painter René Rudaít</i> CLEANDRO STEVÃO TOMBINI	94-99
Marat — a faca corta como a pena escreve: a imersão de Frederico Merij CLÁUDIA MATOS PEREIRA	<i>Marat — the knife cuts like a pen writes: the immersion of Frederico Merij</i> CLÁUDIA MATOS PEREIRA	100-105
Desenhar à Faca: Auto-retratos de Miguel Navas e um desenho de Gaëtan CARLOS CORREIA	<i>Self portraits of Miguel Navas and a drawing of Gaëtan</i> CARLOS CORREIA	106-112
Luciana Camuzzo: tecer a teia ou a cidade subjetiva GUSTAVO TORREZAN	<i>Luciana Camuzzo: weaving the web</i> GUSTAVO TORREZAN	113-119
La huella humana en el vertedero. La búsqueda de Manolo Millares JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA	<i>The human trail on the landfill. Manolo Millares's quest</i> JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA	120-124

Passado e presente se encontram nos azulejos de Eduardo Nery REGINA LARA SILVEIRA MELLO	<i>Past and present meet in tile panel of Eduardo Nery</i> REGINA LARA SILVEIRA MELLO	125-131
Impenetrável: a imaterialidade da obra de Hélio Oiticica CLAUDIA DIAS ELIAS	<i>Impenetrable: the immateriality of Hélio Oiticica's art work</i> CLAUDIA DIAS ELIAS	132-136
Todas as cordas: invenção e criação em Raphael Rabello ROSANA GONÇALVES DA SILVA	<i>All the strings: invention and creation at Raphael Rabello</i> ROSANA GONÇALVES DA SILVA	137-141
Desde el umbral de la mirada. La no-imagen en la pintura de Jordi Teixidor JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	<i>From the threshold of the gaze. The no-image in the painting of Jordi Teixidor</i> JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	142-147
Uma abertura ao outro na obra de Farnese de Andrade CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO	<i>Openness to the other in the work of Farnese de Andrade</i> CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO	148-153
Vida, morte e animalidade em Rodrigo Braga DORIEDSON BEZERRA ROQUE & PAULO EMILIO MACEDO PINTO	<i>Life, death and animality in Rodrigo Braga</i> DORIEDSON BEZERRA ROQUE & PAULO EMILIO MACEDO PINTO	154-159
A ausência de lugar nos desenhos de Glayson Arcanjo CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA	<i>The absence of place in Glayson Arcanjo's Drawings</i> CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA	160-166
Lençóis esquecidos no Rio Vermelho JOSÉ CÉSAR TEATINI DE SOUZA CLÍMACO	<i>Forgotten linen at Rio Vermelho</i> JOSÉ CÉSAR TEATINI DE SOUZA CLÍMACO	167-173
Elena Asins: Idea de Arte y su manifestación Plástica MARIANA UNDA SETIÉN	<i>Elena Asins: The idea of Art and its materialization</i> MARIANA UNDA SETIÉN	174-179
São amigos aqueles a que me remeto nesse texto EMERSON DA CUNHA DE SOUSA	<i>They are friends those who I refer in this text</i> EMERSON DA CUNHA DE SOUSA	180-186

Entre o Estrangeiro em Mim e a íntima margem do eu LÍLIAN DE CARVALHO SOARES	<i>Between the foreigner and the edge of the self</i> LÍLIAN DE CARVALHO SOARES	187-192
2. Gama, normas de publicação	2. Gama, submitting directions	193-218
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	194-196
Manual de estilo da Gama — meta-artigo	<i>Gama style guide — meta-paper</i>	197-207
Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa	<i>Call for papers: V CSO '2014 in Lisbon</i>	208-210
Gama, estudos artísticos	<i>Gama, artistic studies</i>	211-218
Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos	<i>Editing committee & academic peers — biographic notes</i>	212-217
Sobre a Gama	<i>About the Gama</i>	218-218
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	218-218

Gama 2

Gama 2

JOÃO PAULO QUEIROZ

A revista *Gama, Estudos Artísticos* estabeleceu-se como um importante instrumento para a disseminação do conhecimento em torno da arte e da cultura numa perspectiva que se crê inovadora, e que nos caracteriza: estudar arte e artistas através do olhar formado e privilegiado dos companheiros de profissão. Artistas estudam outros artistas. A *Gama* surge do contexto dos conhecimentos gerados em torno dos Congressos Internacionais CSO (Criadores Sobre outras Obras), realizados em Lisboa, na Faculdade Belas-Artes, todos os anos, desde 2010. Estes desafios recolheram uma adesão muito expressiva ao longo dos quatro anos em que os lançámos e concretizámos, tendo-se-lhes vindo a adicionar, paulatinamente, gradativamente, mas com segurança, a exigência acrescida, aos participantes de estudar a obra de artistas provenientes do espaço linguístico de expressão nas línguas portuguesa ou espanhola ou, não o sendo, que sejam ao menos artistas menos conhecidos, menos “na moda.” Não é do nosso interesse promover a repetição de artigos sobre autores já instituídos e sobejamente estudados, pertencentes aos habituais circuitos prevalecentes.

A Revista *Gama* pertence assim a um projeto de resistência: resistência ao centrismo do *artworld*, resistência ao esmagamento pelos discursos dominantes, resistência às lógicas de reprodução da legitimação que se organiza em torno de cada um dos “dias” que Sarah Thornton descreve no seu trabalho de observação participante (2008).

Há uma característica que prevalece em todos os 28 artigos reunidos na presente edição: a reflexão informada sobre autores e obras de arte, que propõe novas leituras e novas redes de conhecimento. Todas juntas constituem um tecido que descobre sentidos, na sua integração global na nova paisagem cultural.

O artigo “O espaço orgânico e contínuo de Celeida Tostes” de **Maria Regina Rodrigues** (Brasil), parte dos pressupostos do recente ramo da semiótica, a crítica genética, em busca de respostas interpretativas a partir dos processos e

documentos artísticos. Revivem-se assim algumas obras colaborativas em cerâmica de Celeida Tostes, como o *muro* (1982), ou o *gesto arcaico* (1991).

Ângela Teixeira (Brasil), no texto “Maria Gabriela Llansol: o tecer e o traço,” debruça-se sobre a escrita da portuguesa Llansol (1931-2008), interrogando os seus usos do texto, sem metáforas, sem representações, mas com linhas traçadas no tecido.

O artigo “‘Grafotologias’: a arte de misturar escritas de Joan Fontcuberta” de **Flavya Pereira** (Brasil) interroga as ficções fotográficas do catalão Fontcuberta e os trabalhos onde explora a relação indicial da fotografia com os referentes, criticando o conceito de verdade, de testemunho, e de história, a vários níveis conceptuais.

Jacqueline Belotti (Brasil), em “Reconcreto: percepções inumeráveis para a paisagem de Brasília” revisita o projeto de Rodrigo Rosa, sobre as estruturas de Niemeyer, no Complexo Funarte, em Brasília. Os princípios modernistas, quase identitários de um certo Brasil, são aqui interrogados por elementos poliédricos que se alimentam da arquitetura.

Em “Pequeños fragmentos de vida en la escultura de Matilde Grau,” **Alaitz Sasiain** (Espanha), revela-nos as interrogações em torno da escultura introspectiva e espiritual de Grau, onde se combinam desamparos, vidas e mortes, contentores ternos e exaustos.

Angela Grando (Brasil) propõe, no texto “Ressemantização: Cícero Dias e o Atelier de Picasso,” revelar as relações de proximidade e cumplicidade entre Cícero Dias e Picasso, no ano de 1941, em Paris, esclarecendo aspetos inesperados na sua obra.

No artigo “Jorge Miyagui: el gesto social del arte en el Perú de hoy” **Mihaela Radulescu** (Peru / Roménia) traz-nos o universo eclético e pleno de camadas de sentido que o peruano Jorge Miyagui explora nas suas obras de activismo cultural, onde se inclui o *Museo Itinerante Arte por la Memoria*, ou as instalações que apontam o perigo de se esquecer a violência dos anos 90. A sua interculturalidade híbrida relaciona com solidez o local ao global, revelando um discurso artístico profundo e consistente.

Marta Eufrazio (Portugal), no texto “Adaptação do *A418* à construção interpretativa da parte de violino da sonata “Kreutzer,” Op.47, de Beethoven” reflete sobre uma técnica de Vasco Alves, que se desdobra entre a componente interpretativa e a sua proposta de metodologia de registo, o *A418*, que permite dar a conhecer detalhadamente as intenções expressivas de uma interpretação. O violino é tomado como instância de teste com sugestões de aperfeiçoamento, nomeadamente na expressão interpretativa do *rubato* (tempo roubado).

No texto “Metáforas del sentimiento en la obra de Carmen Marcos” de **Ascensión García & Matilde Grau** (Espanha) as autoras revisitam três séries de

esculturas e fotografias dos anos 90 de Carmen Marcos. Nestes pequenos objetos a artista interroga-se sobre o amor e a morte, e sobre o que é realmente importante na vida.

Marta Strambi (Brasil) no artigo “Dupla mediação: paisagens retocadas,” mostra-nos a obra do fotógrafo Mauricius Farina, onde a fotografia se apresenta dentro de si mesma, multiplicando a definição de Barthes, segundo o qual o significado em fotografia é o próprio objeto que foi fotografado (Barthes, 2009). Em Mauricius, o fotografado será a própria fotografia, atualizando a polémica.

O artigo “Marian Starosta: maternidade e processos de criação,” de **Andréa Brächer** (Brasil) reflete sobre as séries de fotografias *Mikvot* e *6 Movimentos*, apresentadas em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 2012, meditando sobre os momentos de iniciação e de purificação ritual.

Renata Felinto dos Santos (Brasil) apresenta, em “Dimensões do feminino negro na arte de Janaina Barros: abordagens da arte contemporânea afrodescendente” o debate contemporâneo em torno das questões de género, raça e corpo. O tema é contextualizado, primeiro no panorama das gerações de modernistas, Ana Malfatti, Tarsila do Amaral, e depois Lygia Pape e Lygia Clark até ao presente no exemplo concreto das obras de Janaina Barros, em busca do feminino negro brasileiro.

O artigo “Documentos de trabalho: os esboços grosseiros do pintor René Ruidit” de **Cleandro Tombini** (Brasil) debruça-se sobre os desenhos / documentos de trabalho do artista radicado no Rio Grande do Sul, interrogando a atualidade do desenho.

Cláudia Matos Pereira (Brasil), no texto “Marat: a faca corta como a pena escreve: a imersão de Frederico Merij” debruça-se sobre um autor que atua dentro da meta-linguagem sobre a arte, inserindo referências apropriadas na sua obra, tanto anónimas como reconhecidas, em torno do pensamento que pode nos matar (Marat, por David).

Em “*Desenhar à Faca*: Auto-retratos de Miguel Navas e um desenho de Gaëtan,” **Carlos Correia** (Portugal) visita a obra de Navas, relacionando-a, na exploração do tema da auto-representação cortada a bisturi sobre papel, com os ‘desenhos à faca,’ dos anos 80, de Gaëtan.

Gustavo Torrezan (Brasil) explora os desenhos sinestésicos (jazz) e reticulares de “Luciana Camuzzo: tecer a teia ou a cidade subjetiva” onde Camuzzo parece cartografar as cidades e as suas singularidades ligadas em teia.

O artigo “La huella humana en el vertedero: la búsqueda de Manolo Millares” de **José Manuel García** (Espanha) apresenta a busca pelo semelhante a si, mas anónimo, presente nos vestígios modernos de cada homem, modernos mas tão arqueológicos quanto os artefactos gastos, e apropriados na obra dos anos 60 de Manolo Millares.

Regina Lara Silveira (Brasil), no artigo “Passado e presente se encontram nos azulejos de Eduardo Nery” visita o trabalho em azulejaria do autor português, especificamente os painéis dos anos 80 e 90 que integram a tradição do século XVIII com as influências *Pop/Op*.

O artigo “Impenetrável: a imaterialidade da obra de Hélio Oiticica” de **Claudia Elias** (Brasil), aborda a obra do artista brasileiro, Hélio, introdutor, desde os anos 60, de ‘penetráveis,’ obras de arte interpelativas que fazem do corpo do público, da sua curiosidade, o seu próprio suporte. Elucida-se também o termo “parangolé” como uma proposta conceptual global e programática.

Rosana Gonçalves da Silva (Brasil), no seu texto “Todas as cordas: invenção e criação em Raphael Rabello,” apresenta a obra e a vida (breve) do intérprete de *choro* em violão de sete cordas, Raphael Rabello, e do seu legado, no ambiente multicultural de Brasília.

O texto “Desde el umbral de la mirada. La no-imagen en la pintura de Jordi Teixidor,” de **Joaquín Escuder** (Espanha) contextualiza as influências que Teixidor recebe, ao longo do seu percurso, a partir dos anos 60, concentrando os seus novos universos, por dizer, até serem expressos, dentro dos limites da sua pintura.

Carlos Augusto (**Carusto**) **Camargo** (Brasil), no artigo “Uma abertura ao outro na obra de Farnese de Andrade,” apresenta as obras dos anos 60 a 90 deste autor que reunia objetos recolhidos em *assemblages*, ora reunidas em caixa moldura, ora solidarizadas em cofragem de resina poliéster, fluído da memória, pequenos teatros de emoções e de drama.

O artigo “Vida, morte e animalidade em Rodrigo Braga,” de **Doriedson Roque & Paulo Emilio Pinto** (Brasil) reflete sobre as simulações de morte e de hibridação do artista em torno da corporalidade, com um ênfase na imagem choque resultante, fazendo uso das emoções provocadas no espectador.

Cláudia França (Brasil), no artigo “A ausência de lugar nos desenhos de Glayson Arcaño” revisita uma intervenção gráfica solitária dentro de uma casa destinada à demolição.

O texto “Lençóis esquecidos no Rio Vermelho” de **José César Clímaco** (Brasil) apresenta as apropriações e registos gravados de Selma Rodrigues Parreira a partir das atividades das antigas lavadeiras, junto do rio Vermelho em Goiás, um conjunto de obras que resultou dos trabalhos de mestrado em poéticas visuais de Selma.

Mariana Unda (Espanha), no texto “Elena Asins: Idea de Arte y su manifestación Plástica” coloca a obra de Elena, obra que recorre plasticamente ao uso de algoritmos e ao computador, no contexto do arranque da arte conceptual espanhola dos anos 70.

O texto “São amigos aqueles a que me remeto nesse texto,” de **Emerson**

da Cunha de Sousa (Brasil), apresenta o trabalho colaborativo através da rede de três autores, João Vilnei Filho, Wellington de Oliveira Jr. e Edmilson Jr., em que, durante trinta dias, por sorteio, definiam ações a serem desencadeadas e partilhadas no *Facebook*, *Twitter* e *Youtube*, reivindicadas por um avatar, um pseudônimo partilhado entre o três.

Lílian Soares (Brasil) apresenta uma reflexão em torno da identidade, tomando como pretexto a série de Claudia Elias, abordada no artigo “Entre o estrangeiro em mim e a íntima margem do eu,” o último texto desta sequência de contribuições originais.

As instruções aos autores, com um artigo que auto-exemplifica o estilo de composição textual, para estimular futuras contribuições, e ainda a apresentação curricular dos pares acadêmicos e membros do Conselho Editorial, concluem este volume. A *Gama* termina com o desafio de trabalhos para o V Congresso Internacional CSO’2014, bem como para as revistas de 2014 da *Gama*, *Estudos Artísticos*.

Referências

- Barthes, Roland (2009) “A mensagem fotográfica.” In *O óbvio e o obtuso*. 1º ed. Lisboa: Edições 70, pp. 11-26. ISBN 978-972-44-1575-8
- Thornton, Sarah (2008) *Seven days in the Art World*. London. Granta. ISBN:978-1-84708-090-5.

Artigos originais
Original articles

.1

O espaço orgânico e contínuo de Celeida Tostes

MARIA REGINA RODRIGUES

Brasil, artista visual. Habilitação em Educação Artística, Especialização em Arte educação. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Doutorado em Comunicação e Semiótica. Professora na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Vitória.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O estudo propõe analisar o processo de criação da artista plástica Celeida Tostes, suas ações em diferentes espaços públicos e culturais. A investigação se fundamenta na metodologia da crítica genética e busca a gênese da obra a partir dos documentos de processo da artista.

Palavras chave: Celeida Tostes / Processo de criação / cerâmica.

Title: *The organic and continuous space at Celeida Tostes*

Abstract: *This research proposes to analyze creation process of the artist Celeida Tostes, her actions in different public and cultural spaces. The investigation is based upon the methodology of critique of process and search the genesis of the art work, since the documents of process of the artist.*

Keywords:

Celeida Tostes / Creation process / ceramic.

1. Introdução

O crítico genético busca conhecer a obra de arte a partir de sua construção e muitas vezes ele conta com apenas com alguns fragmentos, vestígios de um momento criativo que permaneceu cristalizado no tempo e no espaço, índices do artista em ação.

O ateliê do artista é um espaço da criação. Para entendermos o processo de criação, em especial daqueles artistas que optaram pela cerâmica, devemos primeiro observar os modos de relação que o artista estabelece com seu ateliê. É necessário o olhar para essa relação e a análise do espaço, uma topoanálise que permitirá vê-lo como ferramenta e matéria na criação. Para Bachelard (1993: 28), “[...] a topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. A cerâmica, que demanda procedimentos, equipamentos, materiais e matérias-primas específicos, por certos rigores e etapas

na produção, requer um espaço de trabalho determinado, e aqui estamos propondo ir além do lugar de produção, procurando pensar como se dá a relação do artista com o espaço.

As particularidades do processo de produção da cerâmica determinam limitações e provocam desafios; esses fenômenos exigem do artista adequações que vão desde o acerto do seu tempo de produção com o tempo da matéria, até acertos do espaço do ateliê. Celeida Tostes propôs ir além de uma produção individual no ateliê, quando escolheu a argila com matéria prima para sua produção e durante décadas se mostrou compromissada com essa matéria.

São poucos os registros de Tostes em papéis, definidos por Hay (1999) como suportes móveis, pois o processo de criação dessa artista tem como tendência principal o processo como projeto. De acordo com Luiz Áquila, (Entrevista, 2004) foram poucas as vezes em que Tostes esboçou projetos para a produção de suas obras. O foco de seu processo parece-nos estar centrado no diálogo contínuo com a matéria e seus colaboradores: ao longo da execução da obra, na ação dos diferentes interlocutores do seu processo, Tostes vai projetando e definindo os contornos do objeto, materializando as idéias geradoras.

Dada essa característica muito particular do seu processo de criação, somos levados a perceber que os registros fotográficos do processo de construção de suas instalações e/ou objetos são também documentos muito preciosos para a análise dessa mente criadora em ação. Assim, aos poucos, os documentos gráficos do seu processo são acrescidos de um conjunto de fotografias documentais da gênese de sua obra.

Outros documentos importantes dessa artista são as entrevistas com alguns de seus amigos, com os quais ela sempre falava do plano geral de suas obras. Esses documentos vivos e humanos nos permitem ter uma noção de particularidades de sua criação. Podemos considerar que nenhum documento nos daria a totalidade genética de sua ação criadora, pois se os considerarmos como signos, sabemos que nenhum signo é capaz de representar na totalidade um objeto (Santaella, 2000).

2. Espaços de Tostes

Celeida Tostes dialoga com diferentes espaços, tanto para a concepção da obra, no ateliê adaptado em casa, quanto na construção de suas obras, muitas vezes nos espaços onde atou como professora ou nos projetos nas comunidades — aos poucos esses espaços também foram incorporados pela artista como possíveis espaços de pesquisa e de produção plástica.

O estudo em questão parte de uma análise de suas ações em diferentes espaços, tendo como foco o coletivo, ora propondo grandes construções, ora a

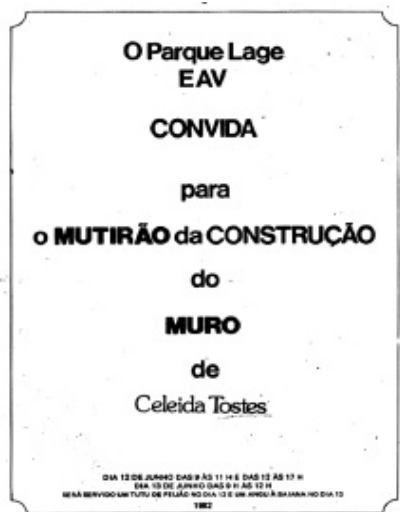


Figura 1. Ceileida Tostes, Panfleto do mutirão Muro, 1982.

Figura 2. Mutirão da Favela Chapéu Mangueira.

seriação de pequenos objetos. Vale dizer que seus trabalhos plásticos não foram separados do ensino, pois a artista percebeu que sua obra poderia ser construído na forma de mutirão.

É muito importante, para mim, juntar, sem nenhum caráter panfletário, segmentos diferentes, porque acontece assim. Eu trabalho no morro e eles me ajudam. Os alunos do Parque Lage trabalham comigo, meus companheiros de trabalho trabalham comigo, e cada um está numa característica dos chamados segmentos; no final são todos iguais [...]. Vamos ver surgir outra vez também nas mãos, em 'Gesto Arcaico. (Celeida Tostes, palestra c. 1990. Cedido por Jorge Emanuel).

Para a artista, o outro sempre fez parte do seu trabalho. Essa experiência surgiu, inicialmente, na comunidade da favela do Morro Chapéu Mangueira, quando propôs desenvolver o projeto *Formação de um centro de cerâmica utilitária nas comunidades da periferia urbana chamada favela*. O mutirão, como observado pela artista, era uma atitude muito comum na comunidade. Ela incorpora no seu processo de criação essa prática cultural. Ao falar sobre um dos seus trabalhos, comenta:

O 'Muro' foi um trabalho feito de mutirão [...]. E o outro pode ser um passarinho, pode ser um monte de pessoas, pode ser uma pessoa só — por exemplo, os carregadores da Fink sempre arrumaram meus bastões. Eu quase não dou palpite [...]. O 'Muro' feito lá no Parque Lage, em 1981. Ele foi feito por uma receita de joão-de-barro analisada. Uma receita, não, uma análise química. Nós aproximamos o mais possível. (Celeida Tostes, palestra c. 1990. Cedido por Jorge Emanuel).

Podemos observar (Figuras 1 e 2) que a artista usou lugares já conhecidos e que correspondiam às suas necessidades, como a favela, onde encontrou pessoas experientes para a construção do muro. Na mesma palestra, ela fala: “[...] a solução mais forte e mais positiva foi encontrada por uma pessoa do Chapéu Mangueira, pelo mestre de obras do Morro de Chapéu Mangueira, onde eu trabalho”.

Quando desenvolvia mutirões em espaços conhecidos, não se limitava apenas a convidar os amigos e seus alunos, houve também panfletagem convidando as pessoas para participar do mutirão para a construção da obra *Muro* no Parque Lage.

Eu panfletei toda uma área, e veio gente de rua, pessoal da comunidade, vieram estudantes, senhoras, e se fez o muro como uma grande brincadeira. Dei comida pra cem pessoas cada dia, foram dois dias de trabalho. Quando o mutirão acabou, o trabalho tava pronto. (Celeida Tostes, palestra c. 1990. Cedido por Jorge Emanuel).

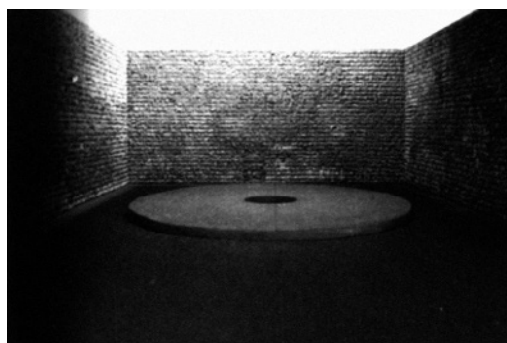


Figura 3. Mutirão para a construção da obra *Gesto Arcaico*, 1990/91.

Figura 4. Detalhe do mutirão *Gesto Arcaico*, 1990/91.

Figura 5. Celeida Tostes. *Gesto Arcaico*. Instalação na XXI Bienal Internacional de São Paulo, 1992.

Dependendo do trabalho, ela ultrapassava os espaços conhecidos, buscando desenvolver suas experiências em diferentes lugares, dando oportunidade a várias pessoas de diversos espaços a participarem da construção, como a obra *Gesto Arcaico*.

Na entrevista feita por Pinto (1992: 153), a artista comenta a diversidade de pessoas que participaram desse evento:

Trabalhei com mais de diversos segmentos de nossa sociedade; foi feito no presídio da Frei Caneca, no Parque Lage, na Vila Rosali — lugar das chamadas prostitutas, no Museu de Arte Moderna/RJ, com doutores da COPE da UFRJ, com gente de rua, com madames, com criancinhas pequenas, enfim, centenas de mãos se identificando num só gesto. Um mutirão sem referência de classes.

Podemos apontar aqui os aspectos comunicativos do processo de criação de Tostes, sob o ponto de vista de suas relações culturais no tempo e no espaço. No caráter intrapessoal, podemos notar um diálogo interno da artista, e esse percurso acontece muitas vezes no apartamento, momento em que elabora suas idéias e toma decisões. Para Salles, o nível intrapessoal, trata-se da relação entre o artista e a obra. Nesse instante, o criador vai fazendo suas reflexões e/ou julgamento de forma introspectiva. É o diálogo do artista com ele mesmo, que age, nesse momento, como o primeiro receptor da obra em gestação (Salles, 1998).

Antes mesmo de iniciar o processo de construção, a artista contava com pessoas do seu meio para dialogar sobre suas idéias, como extensão de sua mente, evidência do diálogo interpessoal como tendência do projeto poético de Tostes. É verdade que, cheia de projetos na cabeça, é preciso que outros amigos, como Áquila ou Henri Sthal [...] “de vez em quando lhe dêem uma sacudida para fazê-la pôr os pés no chão” (Tribuna da Imprensa, 1991).

O amigo Luiz Áquila estava sempre presente, ouvindo suas idéias e dando sugestões; Henri Sthal tinha uma participação importante no processo dessa artista — em geral, acompanhava atentamente e fotografando o percurso da artista, como no caso da *Passagem*, em 1979, e o *Gesto Arcaico*, em 1991 (Figuras 3 a 5).

No processo de construção de algumas obras, devemos levar em conta a presença do outro, como nos mutirões. Nesse caso, apesar de a artista trabalhar com um número grande de pessoas (testemunhas do ato criador), em lugares geralmente abertos, Tostes estava sempre atenta à trajetória do processo, para não perder seus objetivos, fazendo interferências, quando sentia necessidade, para seguir o projeto inicial, dando continuidade à tentativa de satisfação das tendências de seu projeto poético.

O trabalho da artista direciona para o processo, permitindo o observador

vivenciar experiência vivida no mutirão. No conjunto, sua produção artística aponta para o homem e seu desenvolvimento, recuperando os caminhos que ele percorreu em sua evolução. Nesse percurso aponta suas passagens pela história por meio de sua produção. Seu fazer enfatiza a repetição do gesto primeiro, o movimento criador, como se ele fosse uma linha de montagem dos tempos modernos; mas não aquela determinada pela impessoalidade da máquina. Na esteira de seu projeto poético, cada “peça” é montada como obra a partir da ação de muitas mãos não alienadas da compreensão dos seus próprios projetos subjetivos. A mão de Tostes parece tender para a mão do Criador, que estrutura as diretrizes da obra, mas deixa espaço para que tanto a matéria, quanto seus colaboradores atuem como sujeitos participantes nessa ação coletiva em busca do objeto estético.

Referências

- Hay (1999). *A montanha da escrita*. Trad. José Renato Câmara. Papéis Avulsos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, n.33: 5-9,
- Pinto, Regina Célia (1992) *Quatro olhares à procura de um leitor: mulheres importantes, arte e identidade*. 1992. Dissertação (Mestrado em História da Arte) — Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Salles, Cecília Almeida (1998) *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume.
- Salles, Cecília Almeida (2000) *Crítica genética: uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC.
- Santaella, Lúcia (2000) *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira.
- Tostes, Celeida (1991) *Gesto Arcaico*. Postal, XXI Bienal Internacional de São Paulo, 1991.

Maria Gabriela Llansol: o tecer e o traço. (Uma escrita sem representação)

ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA

Brasil, escritora e artista plástica. Mestre em Educação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora do Curso de pós graduação Latu Sensu a Arte de Contar Histórias: abordagens poética, literaria e performatica. Coordenadora do Núcleo de Formação em arte contemporânea de crianças e jovens no Instituto Tomie Ohtake.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este texto apresenta uma leitura dos diários de Maria Gabriela Llansol e de seu livro de Entrevistas publicado no Brasil em 2011 pela editora Autêntica, a partir da concepção de que escrever é tecer, ou seja, o texto configura-se como um tecido. Na obra da autora tal aproximação não se configura como uma metáfora, mas como um real possível onde a escrita é um lugar de dar a ver cenas fulgor onde não há hierarquias entre os seres da terra.

Palavras chave: escrita / metáfora / literatura.

Title: *Maria Gabriela Llansol: weaving the lines (a writing without representation)*

Abstract: *This text presents a reading of the diaries of Maria Gabriela Llansol and his book of interviews published in Brazil in 2011 by publisher Authentic, out of the conception that writing is like weaving, as the text appears as a fabric. In the work, this approach is not configured as a metaphor but as a possible reality, where writing is a place to see the glowing scenes and where there is no hierarchy among the beings on earth.*

Keywords: *writing / metaphor / literature.*

A aproximação entre a escrita e o tecer se deu a partir da leitura de parte da obra de Maria Gabriela Llansol. Para esta autora, não se trata de uma metáfora, onde os significados são substituídos para formarem um terceiro sentido. Tal junção se caracteriza como uma sobreposição ao invés de substituição.

A concepção da escrita como um traço também é vital para a autora. E o gesto da escrita se faz presente no texto concretamente (_____). É o traço que quebra a hierarquização entre aquele que escreve e aquele que lê: o traço aproxima a todos de um não saber e o presentifica.

O artigo proposto ambiciona dar a ver as relações entre a escrita e o gesto

de tecer e traçar, a partir de trechos de textos recolhidos do livro de *Entrevistas* de Maria Gabriela Llansol, publicados no Brasil em 2011 pela editora Autêntica.

Em sua forma, o texto de Llansol nos aparece como uma composição de fragmentos, que estão unidos por um fio que se efetiva na compreensão do leitor. São múltiplas vozes e uma conexão com um real que não é inventado, mas vivido pela autora. Num dos capítulos do livro acima citado, a autora Lucia Castello Branco relata uma entrevista na qual Llansol afirma que tudo o que escreve faz parte de uma narrativa, da qual ela vai partindo os pedaços.

Maria Gabriela Llansol (1931-2008) nasceu em Lisboa, dedicou-se a escrita e tradução literária. Morou em Sintra e na Bélgica, onde compôs muitos de seus livros.

Na obra de Llansol há o diálogo intenso entre figuras da História como Spinoza, Nietzsche, Hadewich, mulheres que viveram em *beguinages* na França, além de Bach, Fernando Pessoa, animais, plantas, paisagens; relacionadas entre si, em uma lógica que não é a do sujeito-objeto, mas de uma *co-presença*, acontecendo ao mesmo tempo, dentro e fora do corpo, numa rutura com a linearidade, mas não com o sentido.

Não se observa o mundo para depois relatá-lo, mas busca-se outra forma de dizer, “porque todas as diferentes espécies de seres têm o gosto profundo de viver num mundo estético” (Llansol, 2011: 20).

Este artigo discutirá a escrita como o gesto de tecer, de compor um tecido (É um tecido) e a escrita como traço (*E um traço*), como uma marca na superfície do mundo e da linguagem, a partir da afirmação da própria autora de que esta aproximação não é metafórica (*Não há representação*).

1. Não há representação

No texto de Llansol há que se ler e não perguntar qual o sentido do texto, nem “o que a autora quis dizer”. Experimenta-se uma espécie de tranquilidade intranquila. Tem-se o contato com uma escrita que está a romper com o modo habitual do pensamento e da linguagem, que geralmente é construído por meio de significados de oposições e hierarquias, ou seja, que está a conquistar poder com a língua.

Esta outra forma de pensamento não se inicia na autora, dialoga com muitos escritores e filósofos do que ela denomina de “linhagem”, que optaram em não falar sobre algo ou pelo “querer dizer”, mas deram abertura ao fluxo, pulção, não linearidade, dando a ver múltiplas vozes convivendo na escrita. Llansol declara:

É uma utilidade que eu já recebi de outros, de outros pensadores, de outros escritores, de outras pessoas que entrevistaram na minha vida, e por isso eu *tento coser o tecido para que esta faixa não se interrompa* (Llansol, 2011: 66).

Para Llansol, as múltiplas vozes e os múltiplos sentidos do texto não adquirem o valor de metáfora, pois isso retiraria a força das imagens. O seu modo de escrita aproxima-se da colagem, onde todas as palavras e frases estão em composição. Llansol reitera: “... não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o como se” (Llansol, 2011: 48). Está aí a chave da compreensão de que nesta escrita não há metáfora e nem representação: há o contato com outra forma de pensar, ver e estar neste mundo. Llansol nos escreve: “Não haverá nunca um novo mundo, pensei, mas há um outro neste _____ e continuei a ler” (Llansol, 1994: 19).

Ao nos perguntarmos se é, ou como é possível o acesso a outro mundo dentro deste, a autora nos responde que:

noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pelo exercício que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver; poderia dar como explicação que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, das de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino (Llansol, 2011: 08).

Trata-se de uma ética em íntima relação com estética, do modo de viver em consonância com o traçado e o ato tecer do texto:

o texto que eu quero tecer, que eu sinto o impulso de tecer, é um mundo, um Espaço Edénico... porque é como o lugar onde eu consigo isso que, para mim, é um tesouro, porque é uma existência diferente (Llansol, 2011: 65).

2. É um tecido

Segundo o dicionário etimológico (1986) a palavra tecido tem origem do latim *texere*, que significa “tecer, tramar, entrelaçar, fazer algo através da justaposição de fios”. Para a língua portuguesa, uma palavra próxima de tecido é o texto, pois é composto ou tramado como um tecido.

É o tecido que reveste o organismo, que é responsável por fazer respirar o órgão e realizar trocas com o meio exterior, compondo um sistema comunicante. É, também, o tecido que protege o corpo ou que revela as suas vergonhas.

Esta forma de narrar, a partir de pontos de contato confere ao texto uma materialidade. O pensamento se dá com as coisas do mundo, sem abstrações. Aproximamos da presença da verdade porque é sob a superfície que a luz pode ser vista:

O texto que foi descoberto permite dar voz, sem dispersar a voz ou a tornar una; deixa que o desenho do encadeado — que é uma outra forma de narrativa — dê a ver as cenas fulgor convergirem, seguindo uma respiração ampla de sístole e diástole, num interior de um anel (Llansol, 2011: 40).

2. E um traço

O texto de Llansol é constituído por traços, espaços e interrupções. E aparece marcado no texto:

_____ o irritante traço contínuo.

É apenas uma dobra e um baração. O texto dobra, efeito de colagem. O texto

suspende o sentido, à espera de dizer intacto. Há frases que só completei anos depois; há frases que, no limiar dos mundos, não devem ser escritas por inteiro; há frases cujo referente de sentido será sempre obscuro. Se eu pretendesse escrever um texto sempre limpo — tiraria o traço. Onde não soubesse, nada escreveria. Mas como iria saber que ali não soube, ou nem sequer me pertencia saber? Onde o traço é apagado, vê-se claramente o raspar da borracha. Deixar o traçado” (Llansol, 2011: 66).

Esta noção de irritante continuidade pode ser entendida como a constante insistência na história da literatura e da humanidade de significar o mundo a partir de uma lógica da verdade racional ou do excesso de confiança no poder da linguagem de organizar, nomear e dar sentido ao mundo, separando-se assim dele. Nesta citação, Llansol não deixa dúvidas de que é possível romper com a ideia de representação e migrar para a apresentação, ou seja, não forjar uma realidade, mas entrar nela sem julgamentos, arriscando seu próprio dizer.

As frases que não podem ser escritas por inteiro também não podem ser ocultadas, devem estar no texto, do tamanho que lhes cabe, mesmo que iniciais. O não dito deve deixar de ser insinuado ou calado, deve materializar-se no texto. Tal silêncio que emana do não saber presentifica-se como sujeira, marca, mácula. O silêncio não é etéreo nem imaterial, pode ser visto, provocando rutura, ruído e gestualidade.

Conclusão

O autor não possui controle do traço, do desenho ou da marca do texto. Não se pode prever o não saber de um texto, quando ele se fará presente. E, se o traço for apagado, a marca da borracha ainda estará presente. Não se pode escondê-lo. Ele dá-se. E deixa rastro.

“Porque pensar é com o corpo” (Llansol, 2011: 59), não é do domínio exclusivo da razão. E, para acontecer esta escrita corpórea, é necessário assumir outra forma: cheia de espasmos, de sentidos quebrados, de ataques e com conexão profunda com a materialidade/fisicalidade do mundo:

...da mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que eu

faço aquele traço para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico... (Llansol, 2011: 51).

O ato de escrever evoca o corpo. O que acontece com o corpo, no corpo, sob o corpo, dentro e fora dele. Tudo está dentro daquele que escreve e, no entanto, está completamente fora. Tudo o que se relaciona com o corpo é intimidade. Escrever é tocar o corpo do mundo, até as suas bordas, encontrar o indizível e ainda assim sentir-se incompleto. Na memória da escrita, escrever era o ato de sulcar a superfície. Llansol, ao apresentar o traço na escrita está em profundo diálogo com este passado e o atualiza. Vilém Flusser, em seu livro *A Escrita* nos põe a pensar acerca da gestualidade da escrita:

Escrever origina-se do latim “scribere”, que significa “riscar” (ritzen)... Portanto, escrever era originalmente um gesto de fazer uma incisão sobre um objeto, para o qual se usava uma ferramenta cuneiforme (um “estilo”) (Flusser, 2010: 25).

No texto-traço de Llansol há a busca do encontro do corpo com a superfície. O que vemos é um texto que se movimenta intensamente em direção ao outro, traçando um elo de diálogo com o tempo sem cronologia, matérico.

Esta noção de escrita que se constitui a partir da sobreposição de conceitos e não por meio de metáforas é de grande contribuição para a literatura e para a arte em geral.

Referências

- Canetti, Elias (1990) *A Consciência das Palavras: ensaios*; tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 85-7164-099-8
- Castello Branco, Lucia (2000) *Os absolutamente sós-Llansol-A letra-Lacan*, Belo Horizonte: Autentica Editora; FALE/UFMG. ISBN 85-86583-76-6
- Cunha, Antônio Geraldo da (1986) *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN 85-209-08-46-2.
- Flusser, Vilém (2010) *A Escrita: Há futuro para a escrita?* Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Anablume.
- Llansol, Maria Gabriela (2011) *Entrevistas/Maria Gabriela Llansol*, Belo Horizonte: Autentica Editora. ISBN 978-85-7526-591-8
- Llansol, Maria Gabriela (2011) *Inquérito às Quatro Confidências*, Belo Horizonte: Autentica Editora.
- Llansol, Maria Gabriela (1994) *Lisboaleipzig. O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim.

Contactar a autora:

acastelobrancoteixeira@gmail.com

'Grafotologias': a arte de misturar escritas de Joan Fontcuberta

FLAVYA MUTRAN PEREIRA

Brasil, artista visual. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto das Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (IA, UFRGS). Especialista em Semiótica e Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação do ICA — Instituto de Ciência e Arte da Universidade Federal do Pará, Belém/PA. Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém/PA. Frequenta o doutoramento, IA, UFRGS (bolsista CAPES).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo aborda as relações entre a fotografia e os sistemas de comunicação a partir das obras do fotógrafo espanhol Joan Fontcuberta, que explora de maneira singular desde as contradições que cercam os avanços tecnológicos da era digital até os seculares processos de censura e negação da palavra associada à imagem.

Palavras chave: Fotografia / Internet / Joan Fontcuberta / Linguagem.

Title: *'Graphotology': the art of mixing written by Joan Fontcuberta*

Abstract: *This article discusses about the relationship between photography and communication systems based on the works of Spanish photographer Joan Fontcuberta, which operates in a unique way with the contradictions surrounding the technological advances of the digital age and the secular processes of censorship in the word associated with the image.*

Keywords: *Internet / Joan Fontcuberta / Language / Photography.*

Introdução

Desde a década de 1980, o fotógrafo, curador e escritor espanhol Joan Fontcuberta tem semeado a dúvida e a desconfiança sobre a veracidade da fotografia como documento, levando um pensamento crítico sobre o quanto os meios de comunicação dependem da imagem para estabelecer seus campos de dominação. Nascido em Barcelona em 1955, atua com igual vigor em várias frentes — seja como professor da Faculdade de Estudos de Comunicação na Universidade Pompeu Fabra (Barcelona, Espanha) e na Universidade de Harvard em

Cambridge (Massachusetts, USA), seja organizando eventos como o Festival Internacional de Fotografia de Arles (França), como cofundador e editor-chefe da revista *Photovision* ou na Presidência da Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Sua vasta obra inspira a proposição de um conceito que tratarei aqui como Grafotologia — neologismo para o estudo de escritas fotográficas —, a fim de investigar a interdependência e interrelação da palavra com a fotografia.

1. *Semiópolis e Dactilografias: territórios sensoriais*

Ao se referir à maneira pela qual um artista relaciona-se com o universo da criação, Joan Fontcuberta afirma que “Nós, os criadores, costumamos ser monotemáticos.” (Fontcuberta, 2010: 9). Mesmo que os envoltórios e abordagens variem, no fundo não fazemos mais que “voltar obsessivamente à mesma questão,” e no caso, seu tema gira em torno da verdade. Longe de discursos demagógicos ou obras panfletárias, suas investigações se dão através da dualidade ‘*vrai-faux*’ e dos conflitos entre os regimes visuais instituídos desde o aparecimento da fotografia como instrumento operador não de uma única realidade, mas de inúmeras.

Para Fontcuberta, a imagem fotográfica é o principal ente ativador da ficção, que por sua vez atua como mediadora entre o mundo interior e nossas ações cotidianas. As séries em que analisa tipos de linguagens permitem reflexões sobre os processos que permeiam nossas dificuldades com a comunicação, seja oral, gestual ou escrita. Em *Semiópolis* (Figura 1), por exemplo, Fontcuberta apresenta fotos de textos em Braille de obras-primas da literatura, da ciência e do pensamento, como se fossem paisagens a serem exploradas de maneira diferente da forma tátil, como é feita pelos cegos.

A penumbra e o ângulo deslocado da leitura frontal de textos cria uma estranha topografia que aparece cercada pelo abismo negro do extraquadro. E não seria justamente fora das bordas de um texto ou para além dos limites da paisagem que a linha do horizonte incita-nos buscar novos desafios e conquistas? Para quem não conhece o Braille e sequer desconfia do que tratam os pontos sobre a superfície texturada do papel, não encontra as passagens para clássicos como *Aleph* de Jorge Luis Borges ou *Odisséia* de Homero, perdendo-se num deserto onde pouco podemos nos guiar pela visão. As macro-paisagens de Fontcuberta ao contrário de representarem somente o caminho da superação e do conhecimento, também não evidenciariam o problema da inclusão social de deficientes visuais nos regimes de verdade baseados no totalitarismo da imagem? Contraditoriamente, essas paisagens também não podem ser exploradas por cegos, já que os sinais em Braille que aparecem nas imagens são traídos pela superfície lisa do papel fotográfico. No fim, é como se as *Semiópolis*

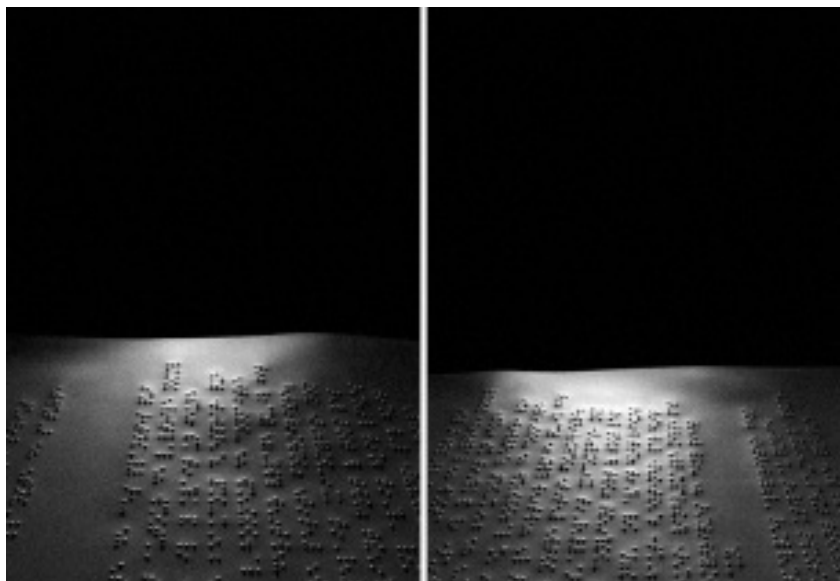


Figura 1. À esquerda, '*Libro delle città invisibile*' (Calvino) e à direita, '*Libro do desassossego*' (Pessoa), ambas Fotografias em P&B de Joan Fontcuberta da série *Semiópolis*, Barcelona/ESP (Fontcuberta, 1999).

fossem territórios cercados de mistérios que nem mesmo os títulos que affiançam as aventuras do artista por esses mundos-livros nos sirvam como alento. Talvez somente na invisibilidade que cerca a construção dessas imagens seja possível perceber que mesmo produzida a partir de mil palavras uma fotografia não fala por si só.

Se as *Semiópolis* mais parecem campos de silêncio, no outro extremo, as *Dactilografies* (Figura 2) deveriam ser ruidosas. Fontcuberta cria fotogramas a partir da impressão direta de silhuetas de mãos e braços sobre o papel fotográfico, representando em escala natural os gestos do alfabeto fonético (Libras) usado para a comunicação sem a voz. Assim o artista evoca o poder de índice da fotografia frente as sutilezas e efemeridades da experiência com o outro.

As imagens de Fontcuberta são metáforas para a complexidade sígnica que envolve toda a cadeia funcional de vários sistemas de linguagens, não só entre deficientes visuais ou auditivos, mas também de quem ignora algum tipo de código linguístico. Como em qualquer sistema baseado na somatória de unidades sequenciais que funcionam progressivamente — letras, palavras, frases, sinais, parágrafos ou combinações alfanuméricas —, as *Dactilografies* e *Semiópolis* atuam como forças geradoras de trocas, informações, sensações, pensamentos.

Mais do que metalinguagens, esses trabalhos inauguram outro protocolo de pensamento e experiências sensoriais, que ganham força na medida em que são explorados coletivamente.

2. *Deletrix* e *Googlegrams*: censura e poder em torno da palavra-imagem

Na série *Deletrix* (Figura 3), as camadas de tinta quase abstratas que recobrem textos censurados de Erasmo de Rotterdam durante a Inquisição levaram Fontcuberta a questionar a materialidade gestual da violência. Em fotos quase facsímiles, o artista traz a público o que historicamente foi condenado ao desaparecimento, chegando a comparar as manchas escuras que recobrem as páginas de Rotterdam com a plasticidade pictórica de Pollock ou Mathieu. Por trás dessa afirmação cínica ele aponta que mesmo os atos contra os direitos civis e artísticos deixam evidências documentais.

A qualidade documental de *Deletrix* não está propriamente na fotografia, mas no rastro de tinta que tentou, em outra época, apagar a memória cultural que hoje tratamos como monumento. Nesse sentido, Michel Foucault afirma que a História, na forma tradicional, se dispunha a memorizar os monumentos e “[...] transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem” (Foucault, 1987: 8). Entre o documento-monumento fica a certeza que a censura existe, e sempre existiu, para alterar nossa leitura dos fatos, manipular memórias.

Há quase um consenso que a internet ampliou a noção geral de uma memória universal e democrática, inclusiva e acessível a todos, mas Fontcuberta afirma que essa utopia ainda está longe de se tornar realidade. Em *Googlegrams* (Figura 4), ele sugere que a natureza caleidoscópica com que a ferramenta de busca do *Google* funciona é hoje o eixo principal em que diferentes setores da sociedade se apóiam, ainda que sua lógica de funcionamento se revele como uma das mais poderosas formas de controle e padronização de informações já praticadas em larga escala. A série é feita de fotos-mosaicos em que uma única imagem é formada por inúmeras outras a partir de um *software* que age em conjunto com o *site google.com* para buscar arquivos disponíveis na Internet. O sistema permite que diferentes tipos de relações — causais, poéticas, políticas, aleatórias e etc. —, atuem na operação de combinar palavras-chaves e fotografias de forma polissêmica, algumas vezes contraditórias.

Os *Googlegrams* são importantes para pensarmos sobre o valor de crença antes atribuída à fotografia e hoje transferido às informações da mídia. É justamente em torno da fé cega ou da incrédula desconfiança que ronda a Fotografia como fiadora da realidade que Fontcuberta trabalha. Suas obras alertam para o fato de que se os dispositivos computacionais não são ferramentas imparciais,

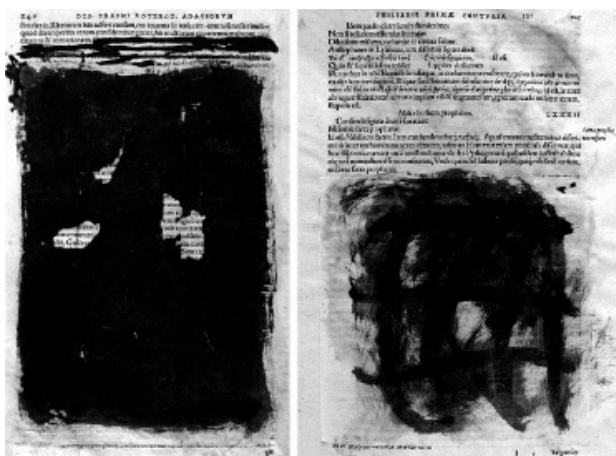
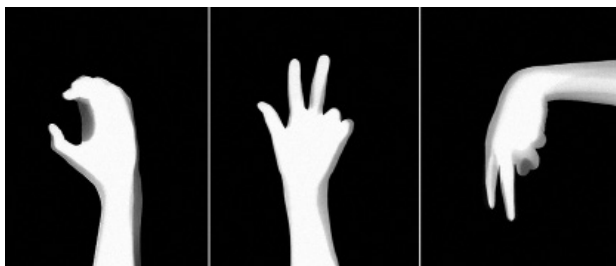


Figura 2. A partir da esquerda, fotografias de Joan Fontcuberta de sinais em Libras para as letras 'C', 'CH' e 'AE'. Todas da série *Dactilografias*, Barcelona/ESP (Fontcuberta, 2009).

Figura 3. À esquerda, 'Erasmus # 1' e à direita, 'Erasmus # 3' ambas da série *Deletrix*, de Joan Fontcuberta Barcelona/ESP (Fontcuberta, 2005).

Figura 4. À esquerda, *GoogleGram 09: Homeless*, foto-mosaico de Joan Fontcuberta feito a partir de pesquisa de *keywords* com os nomes das 25 pessoas mais ricas do mundo pela revista Forbes (2004). Detalhe da imagem à direita, Barcelona/ESP. (Fontcuberta, 2006).

tão pouco a fotografia o é. Seus usos e funções são manipuláveis e construídos conforme os interesses de seus operadores.

Conclusão

Ao abordar a relação emissor-receptor em *Semiópolis*, *Dactilografies*, *Deletrix* e *Googlegrams*, Joan Fontcuberta transita entre a reflexão e a experimentação artística conceitual. Suas séries compõem uma trajetória que explora os acertos e enganos praticados pela associação entre a palavra e imagem, nos incentivando ao saudável caminho da dúvida como posicionamento crítico sobre as relações de poder que passam despercebidas ou indiferentes ao olhar cotidiano.

Referências

- Fontcuberta, Joan (2010) *O beijo do Judas, Fotografia e Verdade*. Barcelona: Editora Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2369-3
- Fontcuberta, Joan (1999) *Libro delle città invisibile* e *'Libro do desassossego.'* Barcelona, Espanha [Consulta 2012-10-12] Fotografias. Disponível em <URL: <http://www.fontcuberta.com/>
- Fontcuberta, Joan (2009) *Dactilografies*, Barcelona, Espanha [Consulta 2012-10-12] Fotografias. Disponível em <URL: <http://www.sies.tv/exposicio/el-fotograf-joan-fontcuberta-presenta-dactilografies-a-la-fundacio-espais.html>
- Fontcuberta, Joan (2005) 'Erasmus #1' e 'Erasmus #3', *Deletrix*. Barcelona, Espanha [Consulta 2012-10-12] Fotografias. Disponível em <URL: <http://www.fontcuberta.com/>
- Fontcuberta, Joan (2006) *Googlegrams*. Barcelona, Espanha [Consulta 2012-10-12] Fotografias. Disponível em <URL: <http://www.fontcuberta.com/>
- Foucault, Michel. (1987) *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária. ISBN: 978-85-218-0344-7

Reconcreto: percepções inumeráveis para a paisagem de Brasília

JACQUELINE MARIA CARVALHO BELOTTI

Brasil, artista visual. Doutora em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Artes Visuais (UFRJ). Licenciada em Educação Artística, Universidade de Brasília (UnB). Professora, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O texto investiga a obra 'Reconcreto' do artista Rodrigo Rosa, realizada em 2006, no Complexo Cultural da Funarte em Brasília, — um espaço projetado pelo funcionalismo e provida de edificações de Oscar Niemeyer. Problematiza a significação da obra para revelar sua polissemia, cooptando códigos modernos e contemporâneos. Inverte sua propensão para mera contemplação por uma outra noção que agencia novas formas de sociabilidade.

Palavras chave:

escultura contemporânea / experimentação estética / sociabilidade / polissemia.

Title: *Reconcreto: innumerable insights into the landscape of Brasilia*

Abstract: *The written work investigates the work 'Reconcreto' by Rodrigo Rosa, held in 2006, in Cultural Complex Funarte, in Brasilia — a space designed by functionalism built by Oscar Niemeyer. The paper discusses the significance of the work to reveal its polysemy, choosing modern and contemporary codes. The paper reverses a certain propensity to mere contemplation promoting another notion that allow new forms of sociability.*

Keywords: *contemporary sculpture / aesthetic experimentation / sociability / polysemy.*

Introdução

Rodrigo Rosa residiu em Brasília e concluiu o Mestrado em Artes com a dissertação Espaço, Silêncio e Construção, na Universidade de Brasília, onde figura a maior parte da sua atuação artística. Desde 2007 é professor de Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória.

Suas intervenções espaciais exploram o entrelaçamento da pintura e escultura com a arquitetura, implicando o espectador como o elemento potencializador da própria arte de redefinir espaço e lugar. Emprega a cor, textura, matéria ou volume para alterar o espaço, a tinta acrílica e a grafite em modulações até a

total opacidade do preto, construindo relações de reversibilidade entre planos: forma e fundo, luz e sombra, que trocam de lugar, desafiando a percepção.

1. Um espaço modelado por dados culturais nos desdobramentos da escultura contemporânea

A cidade de Brasília, criada do sonho, da utopia modernista, do desejo de construir no meio do nada uma cidade “ideal”, ostenta o triunfo de um sonho concretizado. Incrustada numa gigantesca paisagem dominada e artificial, planejada a partir da prancheta do arquiteto, se converte numa versão simbólica de um modelo urbano funcionalista. Enquanto para uns ela representa uma urbe parada no tempo, voltada para um futuro que teria sido imaginado no passado, um lugar de ruínas de futuros abandonados, para outros é um legado da arquitetura modernista brasileira que hoje começa a ser rediscutida e revalorizada em todo o mundo, uma cidade projetada e fisicamente apropriada para se habitar. A essas, agregam-se múltiplas outras percepções dos que vivem na cidade e no seu entorno. A obra *Reconcreto* (Figura 1 e 2), realizada em 2006, nos pilotis do Complexo Cultural da Funarte em Brasília se insere neste sítio problematizando estas visões.

Na concepção de Rodrigo Rosa a cidade é ainda uma escultura urbana viva, e neste *situ* propõe modos alternativos de conhecimento e experiência. O artista compreende o lugar não só em termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural mediada pelas instituições de arte, cujo entrelaçamento abrange discussões em contextos locais e globais. Nesta paisagem o artista infiltra o dispositivo *Reconcreto* para explorar e dinamizar um lugar cultural definido.

A obra é inserida neste campo como um artifício que contamina a paisagem estática ao contrapor um elemento dissonante para desarranjar essa configuração, produzindo um acontecimento, — não apenas como um efeito na percepção de tempo, espaço e objeto, mas como resposta a esses dados. Reestrutura o espaço como um campo em potencial endereçado ao encontro, engendrando a ‘relação com o outro’ — um legado do original movimento neoconcreto brasileiro, que teve como fundamento a estética fenomenológica de Merleau-Ponty, a qual entendia o corpo como o alicerce de toda arte (Rosa, 2005: 85).

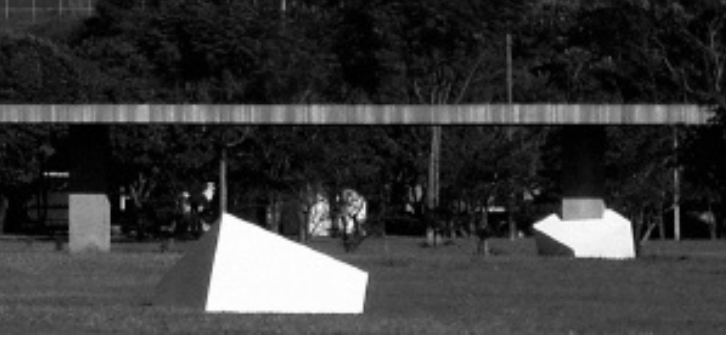
O artista age deslocando, para tornar a introduzir na arquitetura da cidade o cubo — uma forma pré-existente e sem referência ao mundo natural, na escala humana, articulando a espacialidade da obra nessa estrutura urbana peculiar. A cidade não possui largos ou praças que promovam o encontro casual, mas viadutos para a circulação de veículos e pedestres. É nas lacunas ao entorno desse trajeto, nas fundações dos pilares que sustentam as estruturas, nos vãos desocupados, nas esplanadas vazias que circundam equipamentos culturais



Figuras 1 e 2. Obra *Reconcreto* do artista Rodrigo Rosa (2006), Brasília. MDF na cor branca. Foto de Rodrigo Rosa, 2006.

Figura 3. Niemeyer, *Relêvo de Athos Bulcão* (1966), Teatro Nacional, Brasília. Foto do autor, 2006.

Figura 4. Vista panorâmica da obra *Reconcreto*, Rodrigo Rosa (2006), Brasília. MDF na cor branca. Foto do autor, 2006.



subutilizados ou cujo projeto incompleto permanece no campo das ideias, o local eleito (Figura 4). *Reconcreto* é endereçado ao público constituído pelo transeunte, o passante, aquele que em princípio está desatento.

No encontro da arquitetura com a arte, a cidade e a obra não contrastam, mas se mesclam de uma maneira ativa e perturbadora, resgatando os vínculos entre arte e vida. Na prática, o cubo branco implantado na cidade se transmuta em objeto polissêmico, areando significados que oscilam entre a integração com o entorno para promover jogos visuais perturbadores, e a antiutopia desse discurso por ensejar novas formas de sociabilidade, e ao mesmo tempo articular natureza e cultura no espaço da cidade como um lugar de recreação. Marc Augé entende o lugar como um espaço relacional, no qual a ação humana de organização e modificação cria novas referências, desenvolve marcas materiais e simbólicas, registros de permanência, da fixação dos grupos sociais em um determinado ponto do espaço. Segundo o autor, com o lugar, o espaço adquire uma memória, uma história e uma identidade (Augé, 1994).

A gênese do trabalho deriva da obra de Athos Bulcão (Figura 3), executada nas fachadas inclinadas da pirâmide que Oscar Niemeyer projetou para o Teatro Nacional em Brasília (1966). No relevo de Athos, elementos escultóricos que são cubos brancos se repetem num todo aleatório sobre a superfície da edificação exposta à luminosidade implacável da cidade. A ação da luz incidindo sobre os volumes brancos, em variações ao longo do dia, ritmam sombra e luz numa coreografia abstrata. Agnaldo Farias identifica no procedimento de Athos o célebre "Primeiro lembrete aos senhores arquitetos", de Le Corbusier, segundo o qual "a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz" (Farias, 2001: 35). Ao deslocar os cubos seccionados dessa estrutura modular e os ancorar nos interstícios da cidade, intervindo nos espaços vazios de sentido, o artista gera um processo metonímico capaz de engendrar uma tensão em que todo o campo da visão é ativado, desafiando os pressupostos que os observadores transportam na memória, para questionarem suas percepções desse espaço alterado. O cubo branco é construído ao redor das colunas, agregando uma volumetria opaca e luminosa à estrutura; a forma geométrica funciona como um apêndice, uma prótese arquitetônica. É de supor o estranhamento da situação: uma forma sólida, deslocada, estranha àquele espaço, aderida incondicionalmente a sua materialidade, desestabilizando as relações anteriores. A obra incorpora a dimensão de uma experiência temporalizada no espaço e traz à tona a memória do lugar especificado, ativando o potencial de uma experiência vivida e vivenciável que repercute na percepção do receptor. A obra *Reconcreto* age como fonte de significado para recepção e como local de interpretação, enquanto deslocamento e encontro com o outro, no tempo e no espaço.

Por sua vez, o ‘cubo branco’ é a galeria modernista, representa a figura emblemática que dissocia o campo da arte do mundo externo (O’Doherty, 1976). Vista desse modo, a estratégia de se deslocar o *Reconcreto* para o espaço físico da cidade encontra paralelos na definição de Miwon Kwon, para quem o *site* da arte vai longe de sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de sua localização específica deixa de ser o elemento principal na sua concepção. Kwon infere que a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu *site* não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepitível e evanescente (Kwon, 1997).

Conclusão

A produção da obra ocorreu no âmbito de um projeto de instituição cultural pública da cidade, no qual se previa uma intervenção temporária. A abordagem do artista para o designio problematiza os códigos ou convenções da linguagem das artes visuais, uma vez que o cubo que se refere a outra realidade concreta, a um fragmento da arquitetura moderna, a obra que prima por sua condição abstrata. Cria um problema, uma situação paradoxal, na qual este módulo é eivado por referências externas ao âmbito da obra, a despeito dos preceitos minimalistas terem exercido influência no pensamento plástico do artista. Rodrigo Rosa opera nas margens desse sistema, cooptando códigos da lógica do moderno para o contemporâneo.

Referências

- Augé, Marc (1994) *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus. ISBN: 9788530802912
- Farias, Agnaldo (2009) *Athos Bulcão*. Fundação Athos Bulcão. Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-Agnaldo%20Farias%20port.pdf>>
- Kwon, Miwon (1997) *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais — EBA, UFRJ. Ano XV, número 17, 2008. ISBN: 1570271518.293
- O’Doherty, Brian (2002) *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo, Martins Fontes, ISBN 978-8533616868
- Rosa, Rodrigo (2005) *Espaço, Silêncio e Construção*. Dissertação. Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

Contactar a autora:

jacquelinelotti@gmail.com

Pequeños fragmentos de vida en la escultura de Matilde Grau

ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ

Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes. Professora na Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, departamento de escultura e na Escuela Massana, Centro de Arte y Diseño de Barcelona.

Artigo completo recibido a 13 de janeiro e aprobado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: La relación con la materia, el paisaje interior, la perseverancia del trabajo, la delicadeza y dedicación con la que nos muestra su mundo a través de su obra, serán analizados en la comunicación con el fin de acercarnos los pequeños fragmentos de vida que nos muestra la escultura de Matilde Grau.

Palabras clave: Matilde Grau / Escultura / materia / paisaje.

Title: *Small fragments of life in Matilde Grau's sculpture*

Abstract: *The relationship with material, the inner landscape, the perseverance of her work, the delicacy and dedication with which she shows us her world through her work, will be analysed in the communication, by which means, we will be brought closer to the small fragments of life shown in Matilde Grau's sculpture.*

Keywords:

Matilde Grau / sculpture / material / landscape.

Introducción

En este artículo se pretende mostrar la obra de la artista catalana Matilde Grau (Tárrega, 1962) donde conviven reflexiones sobre su modo de trabajar, el vínculo personal con los materiales y la influencia de su experiencia vital en su obra a la hora de crear. Matilde Grau, además de la constante dedicación a su quehacer artístico, ejerce también de profesora en la Escuela Massana; Centro de Arte y Diseño y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, concretamente en el Departamento de Escultura.

1. Paisajes interiores

El modo de trabajar de la artista Matilde Grau nos remite a la constancia, a

una forma de hacer muy relacionada con la delicadeza y dedicación con la que los artesanos realizan sus tareas. Emplea diversos materiales de origen artesanal que confieren a sus piezas un lenguaje personal y preciosista con un origen en lo cotidiano y en el entorno que la rodea, apropiándose de la artesanía para transmitir una porción de vida.

La implicación y la constancia con la que se autoanaliza, su capacidad para vivir la vida intensamente la lleva a romper una y otra vez con su propio estilo pero sin dejar de ser perfectamente reconocibles.

Mostraré varias piezas las cuales van narrando su trayectoria artística y su evolución personal viéndose ésta reflejada en las diversas elecciones que la artista realiza en cuanto a la temática, la técnica o el material escogido a medida que sus inquietudes y su camino de vida van variando.

En las pequeñas piezas de la serie ‘Carícies’ tituladas ‘Extroversió’ (Figura 1) y ‘Introversió’ (Figura 2), la artista anuda unos cilindros de neopreno en una estructura rectangular de malla metálica. En ‘Extroversió’ los cilindros de goma salen hacia fuera y en ‘Introversió’ hacia dentro. La artista nos habla de una sensación haciéndola física a través de la pieza. ‘Extroversió’ es un festival de cilindros de goma que se abren hacia el exterior como una flor provocando un sentimiento de expansión y comunicación. La textura y la forma de los cilindros incitan a tocar y a jugar con ellos dejando la parte interior del rectángulo vacía. Con la pieza ‘Introversió’ ocurre justamente lo contrario, al tener los cilindros de goma hacia el interior la parte exterior del rectángulo queda visible y la parte interior se llena completamente simulando un nido o un bosque de pequeñas ramas donde cobijarse o buscar refugio. Pienso que Matilde transmite dos maneras de ser de un modo sencillo y muy gráfico, dos estados opuestos que buscan su complemento en la mirada del otro. Las dos piezas dialogan entre sí dejando visible sus carencias. Lo que uno muestra, el otro lo esconde.

‘Carícies’ es el nombre de mis esculturas de neopreno y son una invitación a disfrutar del tacto y ‘Ferides’ es el de las esculturas de terciopelo, clavos, lacre... donde relaciono los materiales en contraposición, la calidez y la suavidad del terciopelo en contraposición con la agresividad del metal. Con esta confrontación no solamente hablo de religión y misticismo sino también del placer y del dolor (Matilde Grau, 2001).

‘Ferides’ (Figura 3) es el título de la serie en la que la artista crea una especie de bolsas-recipiente de terciopelo rojo y clavos dorados donde está presente el contraste entre placer-dolor, vida-muerte, amor-odio, ternura-agresividad... Los clavos dorados nos remiten a la violencia y al dolor mientras que el terciopelo rojo nos sugiere protección y amparo. Pueden referirse a una relación de



Figura 1. Matilde Grau. *Extroversió* (1996). Malla metálica y neopreno, 35 x 45 x 20 cm. Colección de Hermann y Cecilia Drexel.

Figura 2. Matilde Grau. *Introversió* (1996). Malla metálica y neopreno, 25 x 15 x 15 cm.

Figura 3. Matilde Grau. *Ferides* (1998). Terciopelo y latón, 30 x 30 x 15 cm.

pareja o a la relación con la vida misma donde los sentimientos contradictorios están a flor de piel y no nos dejan indiferentes.

Entre la serie 'Carícies' y la serie 'Ferides' se intuye un salto hacia un discurso más íntimo y cada vez más sincero donde se perciben las heridas y las huellas que va dejando la vida. La artista abandonará la geometría y las líneas rectas para entrar en diálogo con los sentidos, los sentimientos y las sensaciones, dando paso a formas más flexibles, a materiales menos rígidos y al color, concretamente el dorado que se convertirá en una constante en sus piezas posteriores.

En el periodo 2001-2003 una serie de coincidencias llevarán a Matilde Grau a tratar el recubrimiento del cuerpo en la naturaleza, concretamente del árbol. El precedente de esta etapa sería la pieza del 1999 'Wachsen' (Crecimiento). Ese año la artista fue invitada a un simposio internacional de escultura, junto con otros ocho artistas de España, Italia, Bolivia, Turquía y Alemania, a unas jornadas culturales en Selm (Alemania), dedicadas a la idea o concepto de Europa. Bajo la denominación de EuroLandart se pedía a los artistas que trabajaran dentro del bosque cercano a Selm con la condición de hacerlo solamente con materiales naturales. A este simposio le siguieron varios más como es el caso de la obra 'Golden protection', realizada el 2002 en Italia, concretamente en el lago di Garda en Rocca di Manerba, o 'Northen Sun' en Kakslauttanen, en la Laponia Finlandesa el mismo año. En este último simposio volverá a participar al año siguiente con la obra 'Golden dream'. El 2002 Matilde Grau fue seleccionada para una beca de residencia en McColl Center for Visual Art de Charlotte (Carolina del Norte, EE.UU) por un periodo de tres meses, de enero a marzo. Este contacto directo con el lenguaje de la naturaleza proporciona a la artista la oportunidad de profundizar en la idea del paisaje desde una mirada íntima pero a la vez expansiva.

Ese mismo curso la Facultad de Bellas Artes le encarga una obra de regalo institucional y decide continuar con el tema del árbol, la rama muerta, el envoltorio dorado protector, el recuerdo de un origen perdido. Esta vez se basa en la reinterpretación de la estructura de una rama. La obra, titulada 'Sharing II' (Figura 4 y 5) parte de la reproducción de una rama muerta y fragmentada en múltiples trozos que forman una especie de árbol genealógico. La artista reproduce en bronce la rama que después fragmentará y dibujará sobre un trozo de fieltro a modo de mapa. Cada fragmento se entregará envuelto en ese fieltro que, por medio de un número, permitirá ubicarlo dentro de la rama.

De esta manera tan sencilla y gráfica la artista nos habla del origen y de la necesidad de pertenecer a un lugar, a un colectivo. Cada unidad pertenece a su vez a un todo. Tania Costa lo describe muy bien en el catálogo 'Lonely golden walk': '... en el reino vegetal el fragmento imita la forma del todo, la rama copia

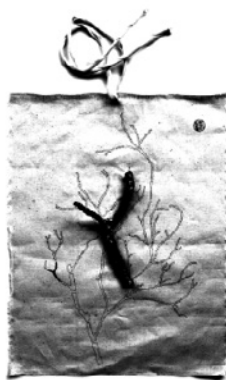


Figura 4. Matilde Grau. *Sharing II* (2002). Bronce, 122 x 210 cm. (64 piezas).



Figura 5. Matilde Grau. Detalle de *Sharing II* (2002). Bronce.

la constitución del árbol'. A través de la copia recuerda, busca la memoria perdida, la piel mudada.

Conclusiones

La trayectoria artística de Matilde Grau se centra en las huellas que ha ido dejando su andar por el camino de la vida. El paisaje se encuentra presente en todas las piezas de la artista, en las primeras dos series que muestro, 'Carícies' del 1996 y 'Ferides' del 1997 irrumpen un paisaje íntimo lleno de sensaciones donde los sentidos se derraman para expresar vivencias del día a día. En la siguiente obra comentada, 'Sharing II' del 2002 la experiencia del contacto directo con la naturaleza aporta a la artista una sensibilidad hacia las formas naturales y la materia en sí creando un paisaje personal e íntimo desde la observación de un exterior que hace suyo.

Como podemos comprobar a través de la sucesión de las distintas obras, una obra le lleva a la otra dibujando el camino que la artista recorre en busca de su paisaje interior.

Referencias

Grau Armengol, Matilde (2001) *Sculpture*. Catálogo de exposición.

Grau Armengol, Matilde (2003) *Lonely golden walk*. Galería Esther Montoriol.

Ressemantização: Cícero Dias e o Atelier de Picasso

ANGELA GRANDO

Brasil, música e historiadora. Bacharelado em Música, Escola de Música do Espírito Santo. Graduação em História de Arte e Arqueologia, Université de Paul Valéry (UPV). Maitrise, História de Arte e Arqueologia, UPV, Montpellier, França. Doctorat, História de Arte, Université de Paris I, Sorbonne. Professora de Teoria, História e Crítica da Arte na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil. Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes, UFES.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Passados alguns poucos anos em Paris, o que mobilizaria o modernista brasileiro Cícero Dias a desenvolver uma série de pinturas tendo como ponto de partida a relação que mantém com a obra de Picasso? Propomos uma análise circunstanciada sobre o processo de transformação da obra desse artista brasileiro, privilegiando a manobra de afirmação de sua pintura como signo plástico autônomo. **Palavras chave:** Cícero Dias / Picasso / processo criativo / modernismos.

Title: *Resemantization: Cicero Dias and Atelier de Picasso*

Abstract: *After a few years in Paris, which mobilize the brazilian modernist Cicero Dias to develop a series of paintings taking as its starting point the relationship it has with the work of Picasso? We propose a detailed analysis about the process of transformation of the work of Brazilian artist, privileging the maneuver affirmation of his painting as a standalone plastic sign.*

Keywords: *Cícero Dias / Picasso / creative process / modernisms.*

Depois de alguns anos em Paris, o que mobilizaria o modernista brasileiro Cícero Dias a desenvolver uma série de pinturas que refletem a relação que mantem com o atelier de Pablo Picasso? Estávamos em 1941. Cícero Dias havia desembarcado em Paris em 1937 e um ano após acontecia sua primeira exposição individual na Galeria Jeanne Castel. Na época o crítico Pierre Descargues disse: “[...] uma exposição poderia ser suficiente para abrir as portas de Paris. Blaise Cendrars, Serge Lifar, Benjamin Péret, Benjamin Crémieux, André Lhote..., tomaram conhecimento do recém chegado e, Picasso declarou que Dias é um grande poeta, um grande pintor em cores tropicais”. Devido à extrema oratória modernista de Picasso é natural que o artista brasileiro

o admirasse. Entretanto como explicar o entusiasmo imediato do mestre espanhol por Cícero Dias?

Vejamos o que diz Dias: "Nosso encontro aconteceu logo após minha chegada em Paris, graças aos amigos comuns. Isto é, um grupo de espanhóis e brasileiros que discutiam sobre a guerra da Espanha. Em seguida, passei a frequentar [assiduamente] seu atelier na *rue des Grands-Augustins*" (comunicação pessoal, Paris, 25/09/1999). A esse respeito declarou Paul Eluard: "Eu encontrei Cícero Dias o brasileiro frequentando Picasso o espanhol. E é Paris que lhes conservava a luz, a razão de ser: a luz do Brasil, a luz da Espanha, a exuberância, o rigor" (fragmento: arquivos de Cícero Dias, Paris). Na ocasião, o crítico André Salmon escreveu sobre uma certa "selvageria" imanente da paleta de Cícero Dias na sua coluna no *Aux Ecoutes*: "Será selvagem? Talvez. Mas então nos seremos, se admitimos, forçados de evocar o selvagem esplendidamente civilizado, sobre o qual Rimbaud nos fala em alguma parte. Cícero Dias não decepcionará os sonhadores preocupados em não abandonar a terra. Os surrealistas encontrarão a quem falar" (Salmon, 1938).

Podemos dizer que o "estilo Dias" foi sempre um meio de confrontação intuitiva com o mundo. Considerando o conjunto de telas que foram expostas na Galeria Jeanne Castel e algumas pinturas trabalhadas pelo pintor no seu primeiro *séjour* parisiense, emergem algumas questões que ajudam a tecer a análise da transformação do estatuto da figura/lugar no entrecruzamento daquele presente com a futura inserção do pintor no mundo de Picasso. A primeira delas pontua a presença da expressão equacionada com a memória, principalmente, com o resgate do imaginário da região de Pernambuco — terra natal do artista. A concepção que preside, por exemplo, a tela *Namorados* (Figura 1) nos remete à obsessão de Dias em captar as qualidades da figura e do lugar regional, num princípio de metamorfoses e numa certa ambientação metafísica para narrar textos imagéticos. Trata-se de um espaço sensorial que provoca um ar de "levitação" entre os elementos estruturais problematizando as relações figura/fundo, na afirmação dessa dicotomia. Daí, o campo imagético provocar uma inércia e uma imobilidade da figura que a petrifica, que a torna quase escultural e expõe o espírito popular do Pernambuco profundo.

Contudo, a constituição do estilo Dias se nutre de uma espécie de *barbarie positive* (cf. Benjamin, 1987: 115-6) aquela que recusa uma forma definida, uma gênese evolutiva, mas solicita uma apreensão subjetiva de novas formas dos elementos constituintes da tela. E sua matriz resulta da conjunção de pelo menos três fatores: o campo geográfico do artista (Dias nasce, em 1907, no engenho de Jundiá, região de plantações de cana-de-açúcar do interior de Pernambuco), o momento em que ele apareceu no cenário carioca (período



Figura 1. Cícero Dias, *Namorados* (1935), óleo s/ tela, 54 x 46 cm. Col. Particular.

Figura 2. Cícero Dias, *Mulher com espelho*, (1943), óleo s/tela, 54 x 44 cm. Col. Gilbert Chateaubriand, Rio de Janeiro.



Figura 3. Cícero Dias, *Interior do atelier de Picasso*, 1942, Paris.

heróico do modernismo brasileiro, meados de 1920) e a maneira com que, de imediato, formulou o arcabouço de sua obra. Se nosso texto é propício a traçar o desafio de Dias frente ao empenho de repotencializar sua fabulação visual, não há como deixar de apontar que a técnica da aquarela, procedimento que deu suporte à imaginação e a rapidez do gesto de sua pintura na década de 1920, vai ceder espaço para o procedimento da pintura a óleo. A partir dos anos 1930 a produção do artista passa a intensificar a expressão pela estrutura das formas — o todo se apoiando em cores estridentes e calorosas.

E aqui pontuamos uma segunda questão: ela diz respeito ao processo de redução da figura / lugar em função da filtragem do repertório imagético na intencionalidade de alcançar a planaridade da renovação estética moderna. Sabemos que a pintura sempre foi capaz de lidar com uma grande quantidade de informações e como discute Henri Bergson uma obra de arte não é a materialização de uma idéia imaterial, ou seja, a “idéia” em arte é sobretudo, uma antecipação dos seus efeitos, dos efeitos gerados pelo seu devir “materialidade”. É a existência da obra em sua objetividade que permite a apreensão subjetiva.

É claro que a pintura envolve todo um conhecimento, entre outros, dos meios técnicos dos mestres — que é preciso manipular em profundidade. Sob esse ângulo, das influências, Cícero Dias identifica o estímulo que sempre recebeu de Picasso. Ele diz: “Picasso fez bastante por mim [...] ele me influenciou muito, não tanto no aspecto estético, mas essencialmente no sentido humano. Ele provocava abrir janelas, ousar, ser livre...”

Senão, literalmente, vejamos: a tela *Moça na janela* (1939), datando do primeiro momento de Dias em Paris, exhibe a perspectiva realista do sistema da “janela aberta”, o campo de profundidade é recortado na parte do fundo pela “veduta”, que fraciona a superfície do quadro e expande os signos-cor através da apreensão formal. Na produção dos anos 1930 do artista, via de regra, a articulação de uma relação figura/lugar reflete a significação regional de forte laço afetivo. Contudo, nessa tela a figura da mulher é apresentada com modelagem extremamente rasa e sem uma distinção aparente do seu sentido etimológico.

Em *Distante* (1941), tela que manipula o tema de banhista (repertório familiar a Picasso) a operação de desintegração da forma associada ao “baixo-relevofurtivo” aponta para problemas pictóricos que exploram a ambivalência formal sob os efeitos de excessiva luz que cria uma superfície mutável, trêmula (NB: Essa tela, *Distante*, pertenceu a Picasso. Informação Sra. Raymonde Dias [esposa de Cícero Dias] Paris 27/11/2000). O que provoca a indistinção entre o linear e o informe, entre o traço e a mancha e confere à figura o sentido de romper uma forma. Os corpos articulam, ao mesmo tempo, uma relação estreita com o lugar e uma negação de posse particular. As figuras não são mais representações, elas são matéria. Essa concentração de grande força cromática cria elementos muliformes que deixam livre trânsito à imaginação e ao fato plástico.

Mulher se penteando [1943] e *Mulher com espelho* (Figura 2) não deixam esquecer o contato estreito do artista com o trabalho de Picasso e poderiam indicar, usando um conceito de Hermeren, uma “recepção transformadora” (Hermeren: 53-5). Sem dúvida, sua pintura trabalha a idéia de desdobramento e de dissociação (abstração do modelo natural), engendrando figuras num possível jogo de metamorfoses na intuição de apreensões formais.

Com a emergência da Segunda Guerra Mundial, em 1942, Cícero Dias vai para Lisboa, por um período que dura até os anos 1944. Nessa trajetória sua pintura segue através da derivação da Forma-Quadro cubista e da conseqüente superação do ponto de vista psicológico de representação do seu mundo imagístico. Vai nesse sentido um desenho que elabora e dá o título de *O atelier de Picasso*. Nele, percebe-se a reprodução estilizada de uma tela de Picasso: *l'Aubade*. Esse desenho ganha em interpretação ao sabermos que foi pensado como ponto de partida para a tela *Campo de cana-de-açúcar*, datada de 1942. Nesta, o grafismo e a cor acentuada dos corpos estilizados das duas figuras e dos motivos evocam uma geometria implacável e fazem uma alusão a “vida e a morte”. Mas, se afastam naturalmente do referente da guerra evocado pela *l'Aubade* de Picasso e pontuam a decadência do mundo dos canaviais de Pernambuco.

Cícero Dias costumava dizer que sua tela *Mormaço* [1942] celebrava um exercício de perseverança do ato de criar. De fato, o artista utiliza uma

importante camada matérica que define o fluxo de pulsação da cor no movimento de articular figura e fundo, enfrenta a opacidade do suporte e faz pulsar em formas um *continuum* de massa verde. Uma vez admitida a consistência da forma, não houve como resistir à experiência da “abstração” na obra. A força dessa tendência expressiva o conduzirá ao impulso vanguardista que simboliza a geração de artistas do abstracionismo geométrico do pós-Segunda Guerra do mundo da arte parisiense.

Em 1948, o modernista Cícero Dias cria a primeira pintura mural abstrata da América Latina. Na época, Picasso começava, então, a se dedicar às releituras de obras-primas do passado. Nesse deslocamento de processos poéticos, vê-se a dimensão de sentido da pintura, aquela que potencializa um modo singular de perceber o mundo, que convoca a perseverança da experimentação criativa.

Referências

- André Salmon, *Aux Écoutes*, Paris, 28 mai 1938.
- Benjamin, Walter (1987) “Experiência e pobreza” in *Magia e técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.115-116.
- Hermerem, Göran (1991) *Art, Reason and Tradition, on the role of rationality in interpretation and explanation of works in art*. Stockholm. Almqvist & Wiksell. ISBN 91-22-01420-9

Contactar a autora:

angelagrando@yahoo.com.br

Jorge Miyagui: el gesto social del arte en el Perú de hoy

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA

Perú, artista visual. Licenciatura na Universidad de Bucarest, Roménia. Mestrado na Pontificia Universidade Católica do Peru. Doutoramento na Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. Professora na Pontificia Universidad Católica del Perú.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: La obra de Jorge Miyagui practica una intensa y especial relación con la realidad. Es arte crítico que apela a la construcción simbólica para dinamizar aspectos ideológicos representativos para la cultura peruana. Incluso el carácter aparentemente inconcluso de la obra, desde el punto de vista de la consistencia de un mensaje argumentativo, es un factor que acerca la obra a la vida de la comunidad y estimula al observador a participar en la interpretación del mensaje.

Palabras clave: arte crítico / construcción simbólica / memoria colectiva / estructura abierta / hibridez.

Title: *Jorge Miyagui: the social gesture of art in Peru today*

Abstract: *The work of Jorge Miyagui practiced an intense and special relationship with reality. It is critical art that appeals to the symbolic construction to boost representative ideological aspects for Peruvian culture. Even the seemingly unfinished nature of the work, from the point of view of consistency of argumentative message, is a factor that brings the work to the life of the community and encourages the observer to participate in the interpretation of the message.*

Keywords: *critical art / symbolic construction / collective memory / open structure / hybridity.*

Introducción

“Arte = Vida, Vida = Política, Política = Ética”: es así como Jorge Miyagui define el acto artístico en su primera muestra individual, (2002; Centro Cultural El Averno, Lima).

Su obra artística y los proyectos de activismo cultural en los cuales ha participado desde antes de esta fecha, advierten sobre las consecuencias de un modelo de civilización basado en los juegos de poder, difundido por los medios masivos de comunicación y promotor de un colonialismo cultural ante el cual



Figuras 1 y 2. Jorge Miyagui, *El señor Miyagui contrataca desde el Averno*, 2002, Averno, Lima.

el arte debe crear espacios de resistencia. Como estudiante, había participado en 1999, con el *Colectivo Aguaitones*, en la realización del Mural por el 50 aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, censurado por la Municipalidad de Miraflores, Lima. Como artista, participó activamente en eventos de arte social, El Primer Festival Arte sin Argollas, el Foro de la Cultura Solidaria, el Centro Cultural El Averno, el Museo Itinerante Arte por la Memoria, que lo llevaron por muchas de las ciudades y pueblos del Perú, con proyectos artísticos que abordaban el tema de los derechos humanos y la violencia política. Como miembro de la Brigada Muralista ha intervenido en unos 70 murales en distintas partes del país, con distintas colectividades, sobretodo grupos de jóvenes. La censura lo alcanzó en varias oportunidades. “Kimono para no olvidar”, obra — instalación que remitía al carácter estructural de la violencia en el Perú de los 90 y a la lucha contra la impunidad, el olvido y la injusticia e interpelaba al observador para asumir una confrontación reflexiva con la memoria colectiva, fue censurada en dos oportunidades.

Sus proyectos individuales recogen y desarrollan este concepto de arte consciente y crítico, vinculado al contexto y lo expresan a través de recursos que cultivan lo alternativo y lo híbrido como fundamentos constitutivos de la obra. En “Contrapoder”, su segunda individual (2002, Galería Pancho Fierro, Lima) atendía en un quiosco que había instalado en la galería, donde vendía los productos “Desahueving Art Productions” y conversaba con la gente. No obstante, artista llama la atención sobre el error de subordinar el arte a una agenda política, como error le resulta también someterlo a la especulación de mercado. Para Miyagui, el potencial político del arte se ubica en el campo de lo simbólico y el conjunto de su obra ofrece numerosos ejemplos de dinamización de aspectos ideológicos desde los conceptos y desde las emociones de la gente, apelando a la emancipación de su conciencia, para vencer la indiferencia. En el proceso, varias de sus obras ingresan en una disputa simbólica por la legitimidad



Figuras 3 y 4. Jorge Miyagui, *Kimono para no olvidar*, obra censurada por primera vez en el Centro Cultural Peruano Japonés, Lima, 2003.

cultural. De allí que el tema de la interculturalidad es un tema constante en sus pinturas, planteado como reconocimiento y diálogo entre las diferencias.

1. La mirada del artista

La manera de interpretar y sistematizar las resistencias y las realidades que las engendran, surge de una mirada múltiple y diversa, que asume su identidad social desde su subjetividad y la actualiza en composiciones descentradas, con múltiples y diversos elementos icónicos que emergen de la cultura popular y de la cultura mediática, cuyos signos se combinan con los signos de la vida cotidiana.

Descontextualizarlos de su sentido primario, los signos son resignificarlos en su nuevo contexto; sin perder por completo los significados originarios reciben nuevos rasgos semánticos, con acción simbólica. El contexto cultural peruano está presente en cada una de sus obras, con rasgos visuales, sociales, políticos, etc. Si para Miyagui el arte es resistir y crear, interpretar y participar, hay que remarcar que el eje conceptual de la construcción es central: la construcción de país para todos; la construcción del rol del artista y del rol del observador sobre la bases de una intencionalidad dialogante y transformadora.

2. Apertura e hibridez

Hay una hibridez constitutiva en la obra de Miyagui, pero también hay una hibridez icónica. Los elementos presentes en sus obras reivindican claramente una interculturalidad propia de los tiempos actuales, con énfasis en la interacción entre lo local y “lo externo”. Entre los elementos más frecuentes está el cuerpo, presente como acción, lenguaje y discurso; es el núcleo semántico de la obra, que alude a las vivencias en torno a las cuales se articulan los recuerdos y las referencias culturales, entre los cuales destacan elementos del mundo andino, de la cultura popular y de la cultura mediática.

La obra de J. M. expone una formación discursiva cuya apertura se define como principal atributo de la construcción de sentido, al mismo tiempo que ofrece al observador suficiente información como para provocarlo a interpretarla, construyendo el mismo el discurso que articule los elementos propuestos por cada obra. La significación se genera por tanto en un tercer espacio, situado entre el espacio creativo del pintor y la historia de vida del observador: un espacio de un diálogo siempre renovado, cambiante, según la identidad del observador.

3. Arte, memoria, historia

La pintura de Miyagui se nutre de la memoria y a través de la memoria se nutre de la cultura de una comunidad, que podría ser aquella de la juventud peruana. Cada obra cuenta una historia simbólica de lo acontecido en las últimas décadas en el Perú, con toda la mezcla de elementos que son parte de las historias de vida de sus habitantes. Evidentemente, se trata en primer lugar de la propia memoria y vida del artista cuyos recuerdos son re-significados en una poiesis de la construcción simbólica de país.

4. La participación del observador

Cada cuadro es una constelación, un conjunto de elementos, que exige por parte del observador una lectura que los articule en un discurso que es al mismo tiempo una reconstrucción del recorrido narrativo propuesto por el artista y una construcción de sentido. El observador identifica los elementos como signos en sí y como referentes a acontecimientos que presenció o con los cuales tomó contacto a través de los medios de comunicación o de los medios sociales. Los vacíos compositivos son a la vez vacíos semánticos: se trata de una fragmentación intencional que requiere de hipótesis y extrapolaciones por parte del observador para llegar a ser una narración. El proceso que provoca esta estrategia del universo de sentido inconcluso hace que las pinturas no propongan un universo consolidado o cerrado. El universo de sentido se reduce o amplifica según el observador. Su dinamismo depende de la memoria y la cultura del observador. La memoria es esencial, ya que los pilares de la construcción de sentido son las referencias, que muchas veces establecen intertextualidades con íconos a imágenes representativas de la cultura peruana. La extensión de las referencias y sus ramificaciones sugieren todo un mundo de interculturalidad, marcado por acontecimientos históricos y una cultura de medios imperante. La propuesta implícita de la obra, que asigna al observador un carácter activo y participante en la construcción de sentido, es de vincular los elementos sueltos, integrar la diversidad en la unidad, proceso que remite tanto a la identidad como a una experiencia estética festiva, que celebra el movimiento y la congregación. La diversidad de las referencias

que se contemplan al mismo tiempo hace sentir una especie de apetito voraz de la información. Acceder a la diversidad de las fuentes ubica al observador ante un amplio panorama de íconos que cuenta con reconocimiento y legitimación; es una invitación irónica a recuperar la fuente primera de la apropiación, lo que activa sus redes referenciales y hace que la obra, en acto de interpretación, recupere el mundo evocado. Es un proceso altamente significativo por sus alcances metaartísticos y por el rol que se asigna al observador, como productor de los procesos de significación. La autoridad autorial es remplazada por las memorias que se comunican entre sí, en un desarrollo epistemológico de la obra que posibilita la integración del arte y la experiencia activa del observador en una actividad de reconstrucción de historias e identidades.

5. Conclusiones

Las pinturas de J. M. asumen la dinámica significativa de una práctica discursiva centrada en la generación de valores simbólicos, destinados a intervenir en la memoria colectiva para provocar la conciencia de sí y del otro como ser social, haciendo hincapié en los temas del diálogo intercultural, la autodeterminación y el reconocimiento de identidades y derechos. El artista asume un rol socio cultural explícito y activo: escoge intervenir en los temas polémicos de la actualidad, desde un estatus del arte que supera la satisfacción estética como propósito, para valorar su capacidad formativa, a través de la generación de conocimiento. Su arte podría ser definido como un arte crítico. En sus obras convergen la experimentación, el discurso cultural y el carácter lúdico, lo que otorga un tratamiento inédito a los conceptos de legitimación y poder, enfocados por lo general desde la periferia y significados por medio de una conjunción enfática de recursos expresivos de diferentes fuentes, a menudo haciendo uso de la realidad mediática, con el propósito de hacer reconocer la diversidad, identificando el carácter híbrido de la actual visión del mundo. Son representaciones artísticas que se deben a las luchas simbólicas concretas que recorren los contextos, por lo cual el proyecto de arte con vocación comunicativa de Jorge Miyagui escogerá enfatizar el vínculo con el entorno, para mayor direccionamiento y fuerza del mensaje. El enfoque es crítico, ahondando en los problemas y causas de las tensiones sociales y culturales del Perú actual. Son pinturas que apelan a la atención y toma de posición por parte del observador, para lo cual opta por recursos como la intertextualidad, la ironía y los referentes que juegan con la relación entre lo local y lo global.

Adaptação do A418 à construção interpretativa da parte de violino da sonata “Kreutzer,” Op.47, de Beethoven

MARTA GARCIA TUNES EUFRÁZIO

Portugal, violinista e professora no Instituto Politécnico do Porto — ESMAE (Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo). Licenciatura em Música — variante de Violino (Bachelor of Music with Honours) pelo Royal College of Music, classe de Grigory Zhislin. Licenciatura em Ensino da Música, Universidade de Aveiro. Mestrado em Música — variante de Violino — (Master of Music in Performance Studies — Solo Recitalist) pelo Royal College of Music, classe de Grigory Zhislin. 3º ano do Curso de Instrumentista de Cordas da Artave — Escola Profissional de Artística do Vale do Ave, na classe de violino do Professor Alberto Gaio.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O A418, criado por Vasco Alves (2011), permite dar a conhecer as escolhas técnicas e expressivas dos músicos de uma forma extremamente detalhada, promovendo a discussão sobre os processos de construção das suas interpretações. Inicialmente, Alves aplicou o A418 à parte de violoncelo do concerto de Vivaldi RV418; propõe-se, agora, a sua expansão e aplicação à parte de violino da sonata “Kreutzer,” Op.47 de Beethoven.

Palavras chave: interpretação / metodologia / portamento / rubato / violino.

Title: *The application of the A418 to the interpretative construction of the violin part of Beethoven’s “Kreutzer” sonata, Op. 47*

Abstract: *The A418, created by Vasco Alves (2011), allows musicians to make their expressive and technical choices known in detail, promoting the discussion on the construction processes of the performers’ musical conceptions. The A418 was originally applied by Alves to the cello part of Vivaldi’s concerto RV418; the current paper is an effort to extend the A418, adapting it to the violin, using Beethoven’s “Kreutzer” sonata, Op.47, as an example.*

Keywords: *interpretation / methodology / portamento / rubato / violin.*

Introdução

No seu trabalho de preparação de uma obra, o intérprete faz escolhas constantemente. Essas escolhas espelham uma construção mental da obra, baseada numa amálgama de informações que o intérprete associa e traduz técnica e expressivamente, através do seu instrumento e da sua forma de tocar (Correia, 2002). No entanto, o resultado dessa conceção interpretativa acontece de uma forma efémera, na altura da performance. Mesmo quando a performance é gravada, ela surge como o resultado final de todo um processo criativo, ao qual não temos acesso. Numa altura em que o intérprete assume cada vez mais o papel de investigador, deveriam as suas escolhas, aquilo que contribui para a construção do seu processo interpretativo, por si só, ser consideradas investigação? Durante esse processo de construção, o intérprete testa uma série de parâmetros, avaliando constantemente diferentes abordagens e fazendo escolhas técnicas e expressivas que melhor sirvam o seu objetivo musical. No entanto, a forma de demonstrar e dar a conhecer esse processo de investigação, academicamente, tem sido, até agora, um desafio. É fundamental que o intérprete possa traduzir a sua conceção criativa da interpretação de alguma forma, que não somente o ato musical em si mesmo, ainda que gravado.

O *A418*, criado por Vasco Alves (2011), vai precisamente de encontro a esta necessidade de dar a conhecer as escolhas técnicas e expressivas dos músicos de uma forma extremamente detalhada, promovendo a discussão sobre os processos de construção das suas interpretações.

1. Vasco Alves e a criação do *A418*

Na introdução da sua tese, Alves define a motivação por detrás da criação *A418* como “a necessidade de, enquanto músico-instrumentista, poder dissertar sobre a forma como se estuda uma partitura musical e se lhe confere ‘vida expressiva’ através da idealização sonora” (Alves, 2011: 5).

No seu trabalho de investigação, o autor assume um duplo papel: o de criador de uma visão interpretativa (no seu caso, aplicada ao concerto de Vivaldi, para violoncelo, RV418) e o de criador de uma metodologia, o *A418*, que permite dar a conhecer detalhadamente as suas escolhas interpretativas, através da criação de uma notação específica. Este método compreende três fases: o registo da conceção expressiva, à qual Alves dá o nome de *AIMI* (*Análise da Intenção Musical Interpretativa*); o registo da realização técnica da intenção expressiva, à qual se dá o nome *ATIMI* (*Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa*); e a Revisão da Partitura.

Na primeira fase do método, a *AIMI*, o autor parte da partitura, onde a notação original é adaptada de forma a revelar as intenções expressivas do



Figuras 1 e 2. Exemplo de execução de um *B-Port.* e de um *L-Port.*, no 2º andamento da sonata “Kreutzer,” Op.47, de Beethoven.

intérprete, nomeadamente relacionadas com intenções frásicas, fragmentos melódicos e notas musicais, evidenciando momentos de tensão e distensão expressiva, bem como dinâmicas. Na *ATIMI*, Alves cria uma simbologia própria que regista os mais variados parâmetros relacionados com a técnica instrumental, de maneira a traduzir, na prática, a intenção expressiva já proposta na fase anterior, a *AIMI*. Para a execução da *ATIMI*, o autor sugere uma tabela de símbolos que evidenciam pormenorizadamente as diferentes técnicas da mão esquerda (como dedilhações e uso do vibrato) e da mão direita (que está relacionada com o uso do arco). Na *Revisão da Partitura*, Alves propõe a criação de uma partitura revista que inclui o registo original da obra do compositor e a construção interpretativa do instrumentista, de uma forma menos exaustiva que na *AIMI* ou *ATIMI*, para que se torne perceptível e passível de ser lido como uma partitura normal.

2. Aplicação do *A418* ao violino

A aplicação do *A418* ao violino segue em quase tudo as indicações originalmente concebidas para o violoncelo, uma vez que os dois instrumentos partilham a maior parte dos aspetos técnicos e expressivos. Há, no entanto, e necessariamente, alguns ajustes que deverão ser feitos em relação a técnicas específicas do violoncelo que não se aplicam ao violino. Na tabela relativa à *Simbologia da técnica da mão esquerda*, da *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa (ATIMI)*, o primeiro símbolo, relativo ao uso do polegar terá que ser retirado, uma vez que não se inclui na técnica violinística. Tal como este símbolo, também os relativos ao uso dos dedos em posição de travessão não serão usados para o violino.

Penso não existirem características técnicas específicas do violino que devam ser incluídas em alguma das tabelas originalmente concebidas para o violoncelo. Sugiro, no entanto, a inclusão de notação referente a dois elementos que julgo serem suficientemente relevantes: o *portamento* e o *rubato*. Importa



Figura 3. Exemplo de notação de *Rubato* para uma nota que se pretende atrasar e para uma nota que se pretende acelerar, no 1º andamento da sonata "Kreutzer," Op.47, de Beethoven.

Figura 4. Exemplo de notação de *Rubato* para uma passagem, incluindo sugestões de aceleração e atraso de tempo, correspondentes às setas, na segunda variação do 2º andamento da sonata "Kreutzer," Op.47, de Beethoven.

ênfatizar que estes dois recursos interpretativos não são, de todo, exclusivos da técnica de interpretação violinística: o *portamento* pode ser utilizado e aplicado em qualquer instrumento de cordas (e na voz cantada) e o *rubato* de uma maneira geral, em todos os instrumentos (e voz cantada).

Na construção interpretativa da parte de violino da sonata “Kreutzer,” Op. 47, de Beethoven, deparei-me com a necessidade de deixar explícitas estas duas intenções. Sugiro que o *portamento*, de carácter mais técnico, (embora com objetivos e resultados puramente expressivos) seja incluído na tabela da *Simbologia da técnica da mão esquerda* da “*Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa*” (ATIMI). O *rubato*, mais relacionado com questões de tempo e agógica poderá ser incluído na *Revisão da Partitura*.

Chama-se *portamento* ao som de ligação entre duas notas de alturas distintas e, segundo Leech-Wilkinson (2006: 233), é um recurso expressivo usado há mais de 100 anos, por cantores em árias mais tristes e por violinistas (é particularmente audível nas gravações do início do séc. XX, de Kreisler, Heifetz e Thibaud, por exemplo). Carl Flesch alerta, no entanto, para o uso moderado do *portamento*:

Um portamento é mais convincente quanto menos frequente for a sua utilização. [...] Sempre que possível, o portamento, deverá coincidir com o ponto culminante de uma frase musical (Flesch, 1939: 35).

De acordo com a sistematização de Carl Flesch dos tipos possíveis de *portamenti*, penso que seria importante incluir na tabela relativa à *Simbologia da técnica da mão esquerda*, da *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa* (ATIMI) os seguintes símbolos: *B-Port.* e *L-Port.*. Seguem-se exemplos práticos para o uso desta simbologia. O *B-Port.* utiliza-se quando existe um *glissando* feito com o mesmo dedo da nota inicial (Figura 1).

O *L-Port.* utiliza-se quando existe um *glissando* feito com o dedo da nota de chegada (Figura 2).

A palavra *rubato*, vem do original *tempo rubato* que significa “tempo roubado” e traduz-se numa “alteração expressiva do ritmo ou do tempo” (Hudson, 2001). Está diretamente associada a questões de agógica também mencionadas por Alves, que penso serem relevantes para o conhecimento das intenções expressivas do intérprete. O *rubato* surgiu na prática performativa do intérprete (nomeadamente do violinista), mesmo antes de ser especificamente indicado ou notado pelo compositor, na partitura. Segundo Hudson, isto é confirmado pelos métodos de Leopold Mozart (1756), Spohr (1832) e Baillot (1834). Foi com Chopin que a palavra começou a aparecer explicitamente na partitura, indicando a nota ou a passagem onde o intérprete deveria ter a liberdade para alterar

expressivamente a pulsação. Apesar do *rubato* poder ser aplicada a uma nota, ou a toda uma passagem, a indicação, por si só, não clarifica qual ou quais as direções de flutuação de tempo que o intérprete deve seguir, (ou seja, se deve tirar tempo, ou dar tempo à nota ou à passagem). Daí que, no contexto da clarificação do processo de interpretação e da aplicação do A418, penso ser importante criar uma notação que mostre claramente as intenções específicas do intérprete. Sugiro, para o efeito, a utilização da abreviatura *Rub.* que deverá aparecer por cima da nota ou da passagem em questão, com uma seta para a esquerda quando a intenção é atrasar, ou com uma seta para a direita, quando se pretende acelerar o tempo (Figura 3).

No caso de ser mais que uma nota, ou seja, toda uma passagem, sugere-se a utilização de uma chaveta que determine onde começa e acaba a aplicação do *rubato* (Figura 4).

Conclusão

Criado por Vasco Alves, o A418 possibilita ao intérprete a dissertação e reflexão sobre o processo de criação interpretativa. Desta forma, este método vem dar “voz” ao intérprete como investigador, clarificando e permitindo a discussão sobre o processo que conduz e culmina ao momento da performance.

A aplicação do A418 a uma visão interpretativa da sonata “Kreutzer,” Op.47, de Beethoven, vem confirmar a sua flexibilidade e abrangência, bem como a necessidade de fazer adaptações específicas para cada instrumento. A expansão deste método a variados intérpretes e instrumentos contribuirá para o alargamento de uma possível base de dados do A418, tornando-o numa inovadora plataforma de discussão interpretativa e artística.

Referências

- Alves, Vasco (2011) A.:418: *Um Método de Sistematização da Conceção Musical Interpretativa*. Tese de doutoramento em Música. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Correia, Jorge Salgado (2002) *Investigating Musical Performance as Embodied Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation*. Tese de doutoramento em Música.
- Sheffield: Universidade de Sheffield.
- Flesch, Carl (1939) *The Art of Violin Playing*, New York: Carl Fischer, Inc.
- Hudson, Richard (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove, vol.21, 2ª edição.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2006) “Portamento and Musical Meaning,” *Journal of Musicological Research*, 25:3, 233-261.

Metáforas del sentimiento en la obra de Carmen Marcos

ASCENSIÓN GARCÍA GARCÍA
& MATILDE GRAU ARMENGOL

Ascensión García García: Espanha, escultora. Doctora en Bellas Artes. Professora Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura.

Matilde Grau Armengol: Espanha, escultora. Licenciada en Bellas Artes. Professora Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Revisión del trabajo artístico de Carmen Marcos en el periodo de los años noventa, durante el que creó ‘esculturas híbridas’ tal como las denomina la propia artista, piezas donde el objeto escultórico, principalmente de bronce, dialoga con la fotografía, relación que ha mantenido más o menos latente en el desarrollo de su obra hasta la actualidad.

Palabras clave: Escultura / bronce / Carmen Marcos / metáforas del sentimiento.

Title: *Metaphors of feeling in Carmen Marcos's artwork*

Abstract: *Review of Carmen Marcos's artwork in the nineties, during which she created 'Hybrid sculptures', as the artist herself names them. Pieces in which the sculptural object, principally in bronze, talks with photography, a relationship which she has maintained more or less latent in the development of her work until the present day.*

Keywords: *Sculpture / bronze / Carmen Marcos / metaphors of feeling.*

Introducción

Docente e investigadora en el Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia, artista en ejercicio desde que termina sus estudios de Bellas Artes al final de los años ochenta. Carmen Marcos (Valencia, 1965) está comprometida por igual con el trabajo académico, el artístico y la vida personal. Actualmente imparte la asignatura Taller de Fundición en el Grado de Bellas Artes y Técnicas Avanzadas de Fundición Artística en el Máster en Producción

Artística. Como investigadora pertenece al Centro de Reconocimiento Molecular y Desarrollo Tecnológico (IDM). Carmen Marcos es partidaria del trabajo en equipo en la investigación académica y sus colaboraciones en diversos proyectos con otras universidades lo corroboran. En el ámbito de la creación artística, por el contrario, necesita momentos de soledad completa para poder hablar de lo que siente (Marcos, 2009).

Este artículo se centra en tres de las series realizadas por la artista a lo largo de los años noventa, que hemos definido como 'Recorridos soñados', 'Soledades lúdicas' y 'Añoranzas compartidas'. Las piezas que se analizan son una pequeña selección del trabajo de Carmen Marcos, que podemos considerar semillitas de su trabajo posterior.

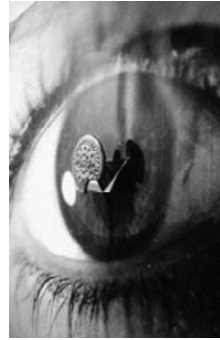
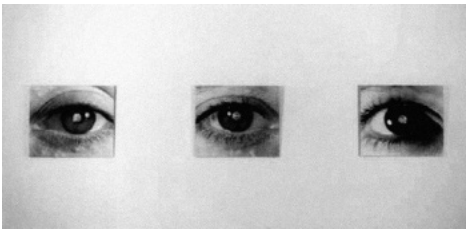
1. Recorridos soñados

Tras la exposición que realizó el mes de marzo de 1993 en la Sala de Exposiciones del Club Diario Levante empezó una breve etapa con las escaleras de mano como referente formal. Son obras de pequeño formato de cobre soldado y de micro fusión en bronce en las que la artista utiliza la escalera como metáfora para hablar de sentimientos, de soledad, de miedos y de pesadillas. Inician la serie tres piezas 'S/T', pequeñas escaleras con recorridos que juegan entre el orden supuestamente establecido y un dinamismo caprichoso. Caminos que no encuentran final, dos de ellos ordenados circularmente y otro más complejo que gira cambiando su rumbo.

La serie continúa, dentro del pequeño formato, con un nuevo material, el bronce. Un material que no tiene secretos para Carmen Marcos, que está presente en su investigación de tesis doctoral y le sigue acompañando en su camino como docente y artista.

En 'Pareja' y 'Pesadilla' transformó las escaleras en puentes como metáforas poéticas y simbólicas para hablar de identidad. La primera pieza está formada por dos escaleras de muy diferente recorrido que nacen unidas y llegan a un mismo sitio. El arco de la más larga acuna al tramo recto. En este caso, el orden y contundencia del objeto puente desaparece al quedar reducido a un pequeño juguete que permite ser columpiado. En 'Pesadilla', el puente aparece como un arco atirantado por un tablero formado por la palabra que da título a la pieza, es un sueño en bronce de una vivencia cíclica mal llevada.

'Escalera de escaleras' (imagen 3) es una de las que se cierran sobre sí mismas. Está formada por dos líneas de bronce que se unen siguiendo un dibujo que se curva y gira en espiral con el mismo diámetro. Sus peldaños son pequeños tramos de escalera que no conducen a ninguna parte, pero ayudan a mantener la misma distancia y el mismo orden entre las dos líneas paralelas. La pieza



- Figura 1.** Carmen Marcos. *Pareja* (1993). Bronce, 17 × 16 × 3 cm.
- Figura 2.** Carmen Marcos. *Pesadilla* (1993). Bronce, 7 × 13 × 3 cm.
- Figura 3.** Carmen Marcos. *Escalera de escaleras* (1993). Bronce, 13 × 13 × 3 cm. (Fotos cedidas por la artista).
- Figuras 4 y 5.** Carmen Marcos. A la izquierda: *Las Tres Marías* (1994). Fotografía y bronce sobre madera, 46 × 58 × 6 cm cada una. A la derecha: Detalle de *Las Tres Marías*. (Fotos cedidas por la artista).

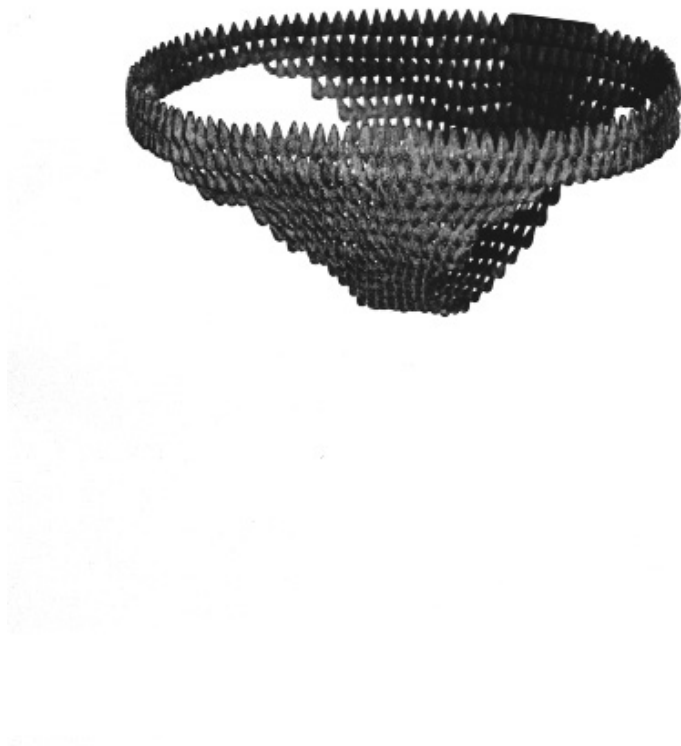
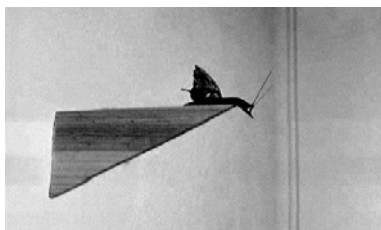
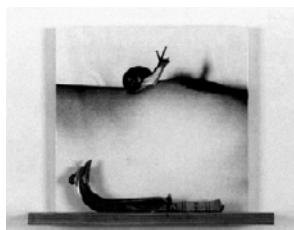


Figura 6. Carmen Marcos. *El amante* (1995). Fotografía, bronce y cuchillo, 50 x 62,5 x 12,5 cm.

Figura 7. Carmen Marcos. *Pequeño Ícaro* (1995). Madera y bronce, 13 x 4 x 24 cm. (Fotos cedidas por la artista).

Figura 8. Carmen Marcos. *Arqueología de una tristeza* (1995). Bronce, 17 x 40 x 25 cm. (Fotos cedidas por la artista).

está construida de tal manera que podría crecer indefinidamente. Con este pequeño objeto, que por su diseño bien podría ser una joya, la artista nos está hablando de la vida, de las relaciones, de dificultades, de accesos imposibles y también de identidades.

2. Soledades lúdicas

En septiembre del 1995 realizó su cuarta exposición individual en la Galería Emilio Navarro en Madrid, los trabajos que expuso tienen en común el diálogo entre la imagen fotográfica y el objeto tridimensional en bronce. Son obras que hablan del dolor y la soledad, algunas con carácter lírico y otras en tono más dramático, pero siempre con un intento de comprender un poco mejor la vida, el amor, el sexo, en palabras de la artista, de conocerse más a sí misma.

Destacamos ‘Las Tres Marías’, tres grandes fotografías en blanco y negro de tres ojos que en el lugar de la pupila se han insertado tres galletas maría de bronce, una de ellas, la del ojo de iris oscuro, está mordida (imágenes 4 y 5). Al contemplar ‘Las Tres Marías’ es inevitable recordar la obra de Giuseppe Penone ‘Invertir los ojos’ (1970) (Penone, 2004). Mientras el artista italiano recurre al absurdo, proponiendo una inversión de los ojos al ponerse unas lentes de contacto hechas de espejo para que el espectador vea lo que el artista debería ver, Carmen Marcos inserta una galleta en la pupila del ojo. La gran escala del ojo fotografiado contrasta con la escala a tamaño real de la galleta. La artista llama nuestra atención con el pequeño objeto y nos sorprende. El ojo tiene la galleta tan cerca que diríamos que no la ve, situación que nos recuerda a “Las ciudades y los ojos” del libro “Las ciudades invisibles” de Italo Calvino, cuando en referencia a la ciudad de Filides escribe: ‘Feliz quien tiene todos los días a Filides delante de los ojos y no termina nunca de ver las cosas que contiene’ (Calvino, 1995: 145). Ante la pieza de Carmen Marcos el espectador tiene dos posibles miradas, puede comprobar, como el lector de Calvino, la belleza de un mundo por descubrir, pero también se puede preguntar sobre aquello que no le permite ver.

Esta etapa es la más lúdica de su trayectoria, porque aunque habla de dolor, Carmen Marcos sabe tratar el tema con una gran delicadeza y elegancia, con el caminar lento pero seguro que marca el ritmo del caracol que forma parte de las piezas. En ‘El amante’, una fotografía en blanco y negro y virada al sepia, se ve un caracol avanzando sobre un pecho femenino, la imagen está ampliada y tratada por la artista (imagen 6). El caracol de bronce, una réplica al paseante, se desliza por uno de los filos de la hoja de un cuchillo que se curva de manera semejante a una hoz. Interferencias y dificultades en el camino, equilibrios que sólo él, con toda su fragilidad, es capaz de vencer para seguir avanzando.

‘Pequeño Ícaro’ es una obra formada por una pieza de madera en cuña, que

sobresale perpendicularmente de la pared, de la que se asoma al vacío un caracol de bronce haciendo sentir al espectador la soledad del ser humano ante las decisiones importantes y trascendentales.

Este pequeño animal aparece en casi la totalidad de las esculturas de esta etapa, su presencia simboliza el amor puramente sexual así como la voracidad destructora que acaba con la materia. La artista se inspiró en este molusco gasterópodo en una etapa en la que estuvo viajando constantemente y desplazándose desde Valencia, donde trabajaba en la docencia de la escultura, a Barcelona, donde le concedieron una beca para realizar un proyecto artístico en el Piramidón Centre d'Art Contemporani. Durante este periodo tuvo que evaluar sus propias necesidades, reducir las al mínimo para cargar el menor peso posible durante los tres meses que duró la beca. Antes de cerrar su mochila, su casa en la espalda, Carmen Marcos la revisaba con la intención de vaciarla de objetos inútiles, a la vez que se preguntaba '¿Qué necesito realmente para vivir?' (Marcos, 2003: 85). En todas las obras de este periodo hay una intención de recuperar la mirada hacia las pequeñas cosas, que son las que realmente construyen el día a día y dan sentido a nuestras vidas.

3. Añoranzas compartidas

Por último queremos mencionar la obra que lleva por título 'Arqueología de una tristeza'. Una pieza que representa unas bragas, formada por pequeñas lágrimas de bronce y suspendida junto a la pared, aunque ligeramente desplazada de ésta y a la altura media normal de las caderas. Es una obra de una gran potencia visual pese a su reducido tamaño, con ella, la artista exhibe y comparte con el espectador sus sentimientos más íntimos.

Con este trabajo Carmen Marcos se adentra en sus recuerdos, sus miedos, sus vivencias, para comprenderlos y aceptarlos. "Quiero detener el tiempo por un instante, hacer un huequito y reflexionar, convencida de que, llevando a cabo la compleja tarea de revisar la propia obra, mi vida al fin y al cabo, seré más capaz, sino de ver esos hilos que traman el futuro, sí de estar mejor preparada para comprenderlos" (Marcos, 2003: 8).

Conclusiones

El arte de Carmen Marcos no se limita exclusivamente a la escultura. La artista valora todas las técnicas, cada una le aporta una característica y necesita una sensibilidad para entenderlas y respetarlas, las combina con materiales diversos y explora así diferentes lenguajes. Se nutre de su entorno inmediato y de sus vivencias, porque su arte es una metáfora del sentimiento.

Para analizar su obra podríamos hablar de arte objetual, dirigir la mirada

al simbolismo, buscar antecedentes y referentes, divagar de mil maneras buscando justificaciones a su trabajo, pero lo que nos interesa es la persona, su sentimiento y la humanidad que envuelve el día a día de una artista que es capaz de compaginar su vida personal, como mujer y madre, con la trayectoria profesional, ya sea como docente, investigadora o artística. Todo se desarrolla en el mismo nivel de prioridades, porque su vida y su obra son una misma cosa.

Aunque en su trabajo no se aprecian influencias directas de otros artistas, Carmen Marcos está receptiva a todas las corrientes del panorama artístico internacional y cuando una obra ajena le sugiere una nueva pieza, la crea sin dudas y aprovecha para rendir un homenaje al artista que la ha inspirado. Su proceso creativo nace con un diálogo íntimo entre la razón y el corazón, para el que necesita soledad completa, reflexión y silencio. Un acto de creación vivido como lo define Barragán, ‘un momento de reflexión íntima, porque lo que el artista siente es propio, incomunicable y cerrado’ (Barragán, 2011: 9). Pero el desarrollo del proceso metodológico creativo de Carmen Marcos sería uno de los temas posibles para ser tratado en otro artículo.

Referencias

- Barragán, Carlos M. y Marcos, Carmen (2011). *El alma en la mano*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- Calvino, Italo (1995). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro
- Catálogo *Giuseppe Penone* (pág. 20). Exposición en CaixaForum del 1 octubre 2004 — 16 enero 2005. Barcelona: Fundación “la Caixa”.
- Marcos, Carmen (2003). *Proyecto de Exposición, 2003*. Documentación presentada por la artista para opositar a Titular de Universidad en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Texto inédito.
- Marcos, Carmen (2009). Entrevista de radio realizada el 24/07/2009. [Consult. 2013-01-13] Disponible en URL: <<http://mediaserver01.upv.es/UPRTV/Radio/pleiades/2009-07-24%20pl%C3%A8iadess%20%C3%88IADES%2024%20JULIO%2009.mp3>>
- Naranjo, Andrés (2011). *De lo escultórico a través de Carmen Marcos* (pág. 70-76). Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras CSO'2011. [Consult. 2013-01-13] Disponible en URL: http://www.cso.fba.ul.pt/site/files/Actas_CS02011.pdf

Dupla mediação: paisagens retocadas

MARTA LUIZA STRAMBI

Brasil, artista visual. Doutora em História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, Brasil. Especialista em Educação pela UNICAMP. Graduada em Artes Plásticas e Licenciada em Ed. Artística pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP). Professora na UNICAMP.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo trata da série Paisagens retocadas, infografias de 2010-2012, produzidas por Mauricius Farina, demonstrando seus conceitos e reflexões acerca dessas imagens numa tentativa de construir e investigar seu arquivo poético na relação de derivação que há nas figuras do seu discurso, que pode refazer a noção real da paisagem, não somente reconstruindo sua memória, mas propondo uma ressignificação das mesmas para além de uma natureza como de imediato se vê.

Palavras chave: Mauricius Farina / arte contemporânea / infografia / fotografia.

Title: *Double mediation: landscapes retouched*

Abstract: *This article deals with the Retouched Landscapes series, 2010-2012 infographics produced by Mauricius Farina, demonstrating his concepts and reflections on these images, in an attempt to build and investigate his poetical archive in the derivation relationship inside the figures of his speech, which can recreate the sense of real in the landscape, not only rebuilding it's memory, but also proposing a redefinition of the same to beyond the nature as can be seen immediately.*

Keywords: *Mauricius Farina / contemporary art / infographic / photography.*

Introdução

Este artigo trata da série *Paisagens retocadas*, infografias de 2010-2012, produzidas por Mauricius Farina, demonstrando seus conceitos e reflexões acerca dessas imagens, na tentativa de construir e investigar, através delas, seu arquivo poético, já percebido aqui que as imagens captadas das fotografias são trabalhadas em função da sensação de sufocamento de alguns sítios escolhidos, ou ainda, pelo desempenho que a arte tem de se levar às contas a volição ou a aspiração de algo. Mauricius (1961) nasceu e trabalha em Campinas, é artista visual e fotógrafo desde 1984, doutor em Ciências da Comunicação (ECA/USP) e mestre em Multimeios (UNICAMP). Professor de fotografia no Instituto de

Artes é o atual coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ UNICAMP, editor da revista Visuais do PPGAV e membro da comissão editorial da Revista *Studium*. Dedicar-se à imagem como artista e também como teórico.

Paisagens retocadas trata de um sistema onde as origens são demudadas e refeitas, mesmo que recortadas são constituídas pelo horizonte que as caracteriza enquanto paisagens. Apresentam, em sua natureza, a ação criativa pela via das bordas alteradas. Seu procedimento é o amassado, a dobra e a rotura, porém seu resultado é que determina o estado conceitual a que essas imagens retocadas se reservam, personificando a ausência de algo que ali não havia estado antes.

1. Paisagens retocadas

Em *Caminito* (Figura 1) vemos um poema sob um muro de Buenos Aires em forma de picho e sob essa figura uma impressão desse muro/poema amassados, resultado de uma aclamação contra algum descaso ou insignificância, como um bilhete jogado no lixo. Observamos no poema/visual do muro um metapoema — tragado pela mediação e pela experiência de suas texturas e volumes — um poema/manifesto, um manifesto político a favor do poema e em *Caminito* uma arrojada intervenção, como se o poema contivesse essa ação do abolido, gesto do amassar e se despojar de uma mesma possibilidade de ode, de manifestar a paisagem imediata, que lhe é vedada pela tradução de sua origem, onde o posicionamento do artista está, de fato, protestando contra uma desatenção ao poema, forma de rebelar-se sobre o que é válido e o que não é, dando voz ao que vem do público. Ao amassar a mesma foto impressa e refotografá-la o artista parece afirmar a impossibilidade de se apropriar do real. Nesse exercício paradoxal ele procura dar realidade àquilo que estava em suspensão, atestando, pela via da dupla mediação, a imagem como um objeto em si. Essas infoimagens se alimentam do esgotamento da imagem direta, em sua disponibilidade excessiva, ao manifestarem uma pulsão reativa, revivida pela pós-fotografia, retirando desse paradoxo sua forma singular. Essas pertencas imagens, assim construídas, falam desse jogo duplo da fotografia, do lugar e suas sensações outras, do lugar temporário, “as figuras do discurso vêm completar, perfazer a construção da paisagem, fazendo-os transitar uns nos outros.” (Cauquelin, 2011: 158).

Pont d'Arcole (Figura 2), se refere à parisiense *Pont d'Arcole* — cujo nome, de acordo com a hipótese mais aceita, advém da Batalha da Ponte de Arcole na Itália, onde Napoleão derrotou os austríacos em 1796 — uma ponte sobre o rio Sena, chamada, nos seus dois primeiros anos, de *passerelle de Grève*. Até 1828 ela foi uma ponte pênsil para pedestres e em 1854, com o aumento do tráfego e devido ao prolongamento da rua de *Rivoli*, foi substituída por uma estrutura



Figura 1. Mauricius Farina, *Caminito*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.

Figura 2. Mauricius Farina, *Pont d'Arcole*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.



Figura 3. Mauricius Farina, *Tamisa*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.

de metal podendo também ser usada para o tráfego de veículos. Há uma importância histórica e simbólica nessa ponte, já que os primeiros tanques da 2ª Divisão Blindada Général Leclerc passaram sobre ela para o *Hotel De Ville*, durante a libertação de Paris (agosto de 1944). A ponte tem por isso um forte sentido de liberdade para os parisienses. Essa imagem, construída por Farina, mostra do lado direito um poste de luz feito de papel e totalmente plástico, que se contrapõe ao poste de ferro da esquerda, vistos na paisagem da ponte em atitude contundente e, ao mesmo tempo, emoliente, como se o casal muçulmano apontasse para a citada ponte remodelada, ação lúdica entre o procedimento plástico e a realidade.

Em *Tamisa* (Figura 3), infoimagem da mesma série, ele utiliza também esse procedimento e sob mesmo postulado modela com papel um prédio sob uma paisagem gotejada e fria de Londres. Os amassados das imagens revelam a pureza do ato criador, na tentativa de reerguer um novo prédio nessa paisagem edificada. Seu entorno permanece intacto, apenas o modelado é que reconstrói a imagem, dando-lhe um sentido mais orgânico, participativo, contaminando-se à sua origem e, ao mesmo tempo, hibridizando-a, como um organismo vivo e em expansão, para talvez “[...] entrelaçar em unidade subjetividades individuais e [...] transformar em liberdade a necessidade, quer dizer [...] operar o processo [...] de subjetivação.” (Semeraro, 2006: 387-388).

Esse intrigante proceder, do amassar ou remodelar esses papéis, o coloca no lugar de algo que já estava pronto e estabelecido, nos faz pensar numa democracia do fazer e do criar, sem leis e regras, só a arte pode mexer com as coisas do mundo, com o que o pensamento, por meio da arte, alcança como reflexão, essa liberdade deliberada.



Figura 4. Mauricius Farina, *Square in London*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.

Figura 5. Mauricius Farina, *Toninhas/SP*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.





Figura 6. Mauricius Farina, *Cachoeira/BA*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.

Na construção das Figuras 1, 4 e 6, Farina nos deixa ver seus enunciados e sua intenção ao projetá-las. Suas referências por verossimilhança entre o plano de fundo/base e seu amassado constitui uma relação intertextual, como um retículo de relações sistêmicas, considerando o conceito de ‘decalque’ — de Gérard Genette (1993), em sua tipologia da ‘transtextualidade’ — onde a fotografia amassada dialoga com seu caráter autóctone. A polifonia (Mikhail Bakhtin) aqui se dá na sinestesia causada pelos ruídos provocados pelo abolido. O dialogismo, desses amassados, também se estende na retransmissão textual das Figuras 2, 3 e 5, contudo se difere no encadeamento de seus elementos lexicais, que não possuem características autóctones nessa dupla operação visual.

Ainda em *Square in London* (Figura 4) podemos perceber tal artifício fazendo parte de uma paisagem, tentando permanecer ou prolongando-se através dela. Todos amassados — esses papéis se afeiçoam a nós — são papéis impressos das mesmas fotografias de origem. Não são papéis em branco, despojados de alguma ingenuidade carregam sob suas peles impressos captados de paisagens, constructos e objetos, porém estão socados, enrugados e amassados, imprimindo à sua refotografia um emaranhado de significados. Esse parque de Londres não pode passar em branco se retrabalhado, mas podemos, por um motivo ou outro, passá-lo “a limpo”, segundo a nossa própria vontade.

Essa série *Paisagem Retocada* se desdobra em imagens peculiares e conceituais. Na infografia *Toninhas/SP* (Figura 5), imagem original tirada na praia das Toninhas em Ubatuba, litoral norte de São Paulo, uma onda acentua nossa visibilidade

à distância, vertendo-se em papel, quando acompanhamos sua movimentação.

A uma certa extensão não se percebe o papel moldado, pois essa onda verte-se mimeticamente, porém quando nos aproximamos podemos notar tal mediação, dada pela continuidade do procedimento da onda. Essa intervenção deixa escapar, em certo grau, a imagem original, o que está por baixo acaba se revelando como um acaso e, o que ainda intriga, é que essas partes não entram no lugar, não se encaixam e, propositadamente, revelam esse olhar despojado e resignado. Diferente dos impressos, aqui nessa infoimagem ele usa o avesso do papel, em branco, e sem impressão de nada, faz as vezes das brancas espumas das ondas quando se quebram.

Em *Cachoeira/BA* (Figura 6) toda penúria da imagem coloca-se em suspensão. Onde se vende carvão nesse interior da Bahia há agora uma forma de denúncia dada pela paisagem que se amarfanhou à sua imagem original, junto a uma aparente bicicleta, contendo esse impresso amassado na contramão.

Conclusão

Nas imagens de Farina as relações se tornam complexas entre os objetos e suas mediações, percebe-se que pela via da refotografia suas imagens se apresentam também como meta-representações. Além disso, a condição do sujeito, que é também o observador da sua obra, não deixa de perceber a impossibilidade da contemplação da paisagem em seu sentido romântico, quando o sublime de sua força natural é contido pelos esquemas da reprodução e pelo amassado, repercutindo em sua forma um ambiente de recodificação daquilo que foi perdido pelo tempo.

Referências

- Cauquelin, Anne (2011) *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9778-85-99102-53-4
- Farina, Mauricius M. (2012) "A imagem encarnada: processos poéticos em Artes Visuais." *Cadernos de Estudos Culturais: Eixos Periféricos*. ISSN 1984-7785. V. 4. N. 8. Jul./Dez. Campo Grande, MS: Editora UFMS, p. 151-162.
- Farina, Mauricius M. (2011) Na pele da imagem: fotografia e anacronismo. *Revista Studium* (UNICAMP) ISSN 1519-4388. v. 32, p. 18 [Consult. 2012-12-18] Disponível em <url: <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/7a.html>>
- Semeraro, G. (2006) "Intelectuais 'orgânicos' em tempos de pós-modernidade." *Caderno Cedes*, v. 26, n.70, p. 387-388 ISSN 0101-3262. [Consult. 2012-12-18] Disponível em <url: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v26n70/a06v2670.pdf>>

Marian Starosta: maternidade e processos de criação

ANDRÉA BRÄCHER

Brasil, artista visual. Graduação em Publicidade e Propaganda (Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal de rio Grande do Sul (FABICO, UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais (Instituto de Artes (IA), UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (IA, UFRGS). Professora na FABICO, UFRGS, Departamento de Comunicação Social, Área de Fotografia.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo trata do trabalho da artista brasileira Marian Starosta, cujas séries fotográficas '6 Movimentos' e 'Mikvot' serão abordadas a partir da perspectiva que a experiência artística pode ser enriquecida através das experiências pessoais da gravidez e da maternação. Tais experiências ocorrem concomitantes e irão influenciá-la na escolha das temáticas e pelo modo de representá-las.

Palavras chave: fotografia / processos de criação / artista-mãe.

Title: *Marian Starosta: motherhood and creation processes*

Abstract: *This article discusses the work of Brazilian artist Marian Starosta, whose photographic series '6 Movements' and 'Mikvot' will be addressed from the perspective of that the artistic experience can be enriched through the personal experiences of pregnancy and mothering. Such experiences are ongoing and will influence it in the choice of themes and the way of representing them.*

Keywords: *photography / creative processes / artist-mother.*

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar o trabalho da artista brasileira Marian Starosta, cujas séries fotográficas apontam para os retratos de amigos, familiares e retratos íntimos de seu cotidiano familiar.

Marian Starosta (Porto Alegre, Brasil) vem trabalhando com fotografia desde 1982 e com vídeo desde 1985. Foi coordenadora das Artes Visuais na Casa de Cultura Mário Quintana. A artista tem Mestrado em Ciências da Comunicação pela UNISINOS (2000) e graduação em Jornalismo pela PUCRS (1998). Em

2002 transferiu-se para a Cidade de Nova Iorque a fim de completar o Programa de Certificado em Tempo Integral em Fotografia no ‘International Center of Photography’ (2003, Nova Iorque, EUA). Desde então vem se dedicando ao trabalho autoral em fotografia e vídeo e ensinando na escola de fotografia Ateliê da Imagem, RJ.

Em 2004, de volta ao Brasil, e a partir de então, passa a exibir regularmente em exposições individuais e coletivas seu trabalho, sendo ‘Mikvot’ sua última individual em Porto Alegre, Galeria Tina Zappoli, em agosto/setembro de 2012.

Pretende-se abordar através do artigo uma determinada parte de sua produção, exemplificada através dos trabalhos ‘6 Movimentos’ (2004) e ‘Mikvot’ (2003 em diante). Nas fotografias de Marian Starosta, o processo de criação fotográfica e o de maternação ocorrem concomitantes, e vemos que essa experiência, no caso de Marian, se apresentará nas temáticas escolhidas e pelo modo de representá-las: o gesto da amamentação em ‘6 Movimentos’; e a água em ‘Mikvot’.

Andrea Liss em ‘Feminist Art and the Maternal’ (2009) traz exemplos de artistas mulheres que abordam em seu trabalho a maternidade. A maternação traz novas perspectivas de ser e de viver tanto para a mãe, quanto para a artista. Diz a autora que a mente e o corpo da mãe estão em constante ‘labor’, que traduzimos como trabalho, mas também como ‘trabalho de parto’ (2009: XVIII). Podemos então pensar no processo de criação como um processo de maternação. Decorrerão daí analogias e metáforas que poderão ser visualizadas e analisadas no trabalho de Marian Starosta.

“6 Movimentos” (2004)

Nesta série fotográfica identificamos a figura do recém-nascido e o gesto de amamentação do próprio filho da artista (são auto-retratos). Marian chama o trabalho de seis movimentos ou seis momentos. Composto ao todo por seis conjuntos de fotografia com 32 imagens cada.

A fotógrafa conta que o auto-retrato foi fotografado com o auxílio de um tripé e de um acessório que permite fotografar/ disparar a câmera à distância. Percebemos pelo enquadramento que os mesmos foram feitos a curta distância. O *close* é uma estratégia utilizada quando queremos enfatizar e dar destaque à cena. Apenas uma pequena parte do corpo é enquadrada, o que efetua uma certa perda de identidade do bebê e a mãe se retira quase que por completo do quadro, deixando apenas seu seio à mostra. Este enquadramento fechado ou bem fechado é como o olhar míope da mãe que tem o filho no colo ou nos braços. Seria este causado pela perspectiva da mãe em seus primeiros meses de vida?

Os diversos momentos de amamentação aparecem interligados, porém, separados por cor. Como lapsos de tempo entre o dia e a noite. Luz e escuridão. Há



Figura 1. Marian Starosta, série *6 Movimentos*, 2004;
1 painel com 30 cm x 30 cm (fragmento do trabalho). Fonte: Marian Starosta.
Figura 2. Marian Starosta, série *Mikvot*, em andamento; 0,80 x 0,80 m.
Fotografia/Fonte: Marian Starosta.

o registro do movimento do bebê, esse leve desfoque provocado pela baixa velocidade. Neste momento verificamos que se há ‘Movimento’, há vida, há criação.

Essa intimidade recíproca, contato corporal entre mãe e filho é o momento de intersubjetividade entre ambos. Há uma conversa entre o adulto e o bebê que nos é permitido testemunhar, esta intimidade é proporcionada pelo olhar da lente/objetiva.

É a presença de um rosto adulto, dominado pelos seus dois grandes olhos, que inaugura essa conversa, em que o bebê se percebe olhado, sorri e recebe em troca sonoras manifestações do efeito causado por sua pessoa. Sou visto, logo existo (Corso, 2005: 241).

Ainda segundo a fotógrafa, o momento da criação da série refletia um momento de angústia e de frustração em sua vida pessoal, depois de uma depressão pós-parto. O momento de depressão para a mãe é bastante ambivalente. Como representar a angústia, a frustração, por vezes, o desespero?

Para Cecília Almeida Salles “O desprazer do ato criador está ligado ao fato de que o artista encontra, ao longo de todo o percurso, problemas infinitos, conflitos sem fim, provas, enigmas, preocupações e mesmo desesperos” [...] “Angústia que leva à criação” (2004: 82-84).

Há mudança de tonalidades de cor em diferentes quadros, que demonstra um ambiente não controlável em termos de luz ou propositadamente não homogêneo — como a vida materna que apresenta dias bons e dias não tão bem sucedidos com o bebê. Mas o movimento que Marian suscita é o de eternizar estes momentos, para guardá-los.

...a idéia temporal imposta pelo aparelho que mortifica o continuum onde a vida acontece, explicitando deste modo a evidencia da finitude das coisas e das pessoas que amamos um gesto que põe a nu, a fragilidade do ser humano e o uso que o mesmo faz da fotografia para enfrentar o tempo e a entropia que nos devora, uma tentativa que demonstra o desejo de eternizar, tornar durável, um momento tão doce e ao mesmo tempo tão finito (Souza, 2007).

“Mikvot: águas da vida na Tradição Judaica” (em andamento)

Em ‘Mikvot’ temos uma série fotográfica dos locais onde se realizam os banhos de purificação dos judeus e onde a água é elemento de purificação e meio de um rito de passagem. O trabalho é composto de 7 imagens em grande formato, vídeos e uma imagem/painel composta de 77 fragmentos, intitulada “Mikvot”, inspirada no trabalho do artista David Hockney. Nas imagens vemos além da água da piscina, sua estrutura, composta por corrimões e azulejos, saídas de água, degraus e iluminação. Toda mikvê (no plural, a palavra usada

é mikvot) deve ter água natural, da chuva, de uma fonte ou da neve derretida.

O projeto foi iniciado em Nova Iorque em 2003, onde Marian fotografou o primeiro Mikvê da série, localizado no Kabbalah Center, Manhattan (EUA). Não só fotografou o local, como também se banhou. Após a experiência engravidou de seu primeiro filho. Regressando ao Brasil em 2004 fotografou outro Mikvê no Rio de Janeiro. A série foi retomada em 2009, quando mais Mikvot foram fotografados: Rio de Janeiro, Recife, Olinda, São Paulo e Porto Alegre. O projeto está em processo e o objetivo da artista é fotografar no Brasil no mínimo mais 10 Mikvot e, num segundo momento, fotografar em outros países.

Algumas de suas fotos desta série, que mostram a água, evocam o útero materno e o nascimento, como na figura 2. Nessa imagem há diferentes cores de luzes e o movimento da água, que nos levam para o espaço do útero. Local onde todos estivemos, mas nada lembramos. O útero, nossa primeira morada, permite a existência de um ser em desenvolvimento, onde a bolsa amniótica e o bebê conectam-se por um cordão.

Roland Barthes diz que, da mesma forma, o objeto fotografado está conectado, primeira e irreversivelmente à fotografia por um cordão umbilical invisível. A conexão entre o objeto e sua fotografia não se encerra, mesmo que esse cordão esteja cortado e a conexão física interrompida. A fotografia aponta para o corte feito no tempo e no espaço: para o corte que interrompe o fluxo de sangue e nutrientes essenciais à vida; para o fluxo de tempo, necessário para ambas as existências — do ser humano e da fotografia. Após esse corte, suas existências passam a existir desconectadas do ser que a gerou, a mãe (e seu útero), a luz (e a câmera fotográfica).

O cordão umbilical é a primeira conexão física que as crianças têm e se ligam às suas mães, e é a garantia de que estivemos no corpo materno. Nossa mãe esteve conectada a nós, assim como a fotografia esteve conectada a seu referente. Ela é lembrança da presença e ausência/perda da mãe/do referente.

Conclusão

Segundo Bronfen "A fotografia suporta uma memória tardia do corpo materno". (2002: 10 e Bracher, 2009: 170/171). E não seria esta memória tardia que Marian nos apresenta em Mikvot? Se em '6 Movimentos' presenciamos a relação existente entre mãe e filho recém-nascido, em Mikvot temos a evocação da relação filha-mãe. Diante da temática da gestação, nascimento e amamentação podemos pensar metaforicamente no processo de criação da artista também como um processo de gravidez e maternação. Como afirma Cecília Almeida Salles o fruto do trabalho do artista pode ser comparado com o da gravidez, 'O artista não conhece a aparência de sua prole enquanto ela não surge' (2004: 53).

Tais analogias e evocações mostram a riqueza do trabalho de Marian e sua trajetória que permeia questões inerentes a todo ser humano: gestação e nascimento, vida e vivências, ciclos de vida.

Referências

- Barthes, Roland (1984) *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 84-0549
- Bonder, Nilton (2012) *Mikvot*. Texto de apresentação da exposição Mikvot de Marian Starosta, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Bracher, Andrea (2009) *Assombr(e)amentos: poéticas do imaginário infantil através de processos fotográficos históricos*. Porto Alegre, 260p. Tese (Doutorado em Artes Visuais), PPGAVi, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Bronfen, Elisabeth (2002) *Women Seeing Women: a Pictorial History of Women's Photography*. Munich: Schirmer Art Books. ISBN: 978-1-905791-20-0
- Corso, Diana Lichtenstein; Corso, Mário (2005) *Fadas no Divã: psicanálise das histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed. ISBN: 85-363-0620-3
- Liss, Andrea (2009) *Feminist Art and the Maternal*. Londres/Minneapolis, University of Minnesota Press. ISBN: 978-0-8166-4623-4
- Manczyck, Natália (Abril de 2012) *A tradição judaica das águas*. In: Revista Fotografe Melhor. Ano 16, no. 187.
- Salles, Cecília Almeida (2004) *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 2ª. Edição. São Paulo: FAPESP/Annablume. ISBN: 85-7419-042-X
- Souza, João Wesley de (2007) *Migrações Fluidas*. [Consult. 20130113] Texto. Disponível em <URL: http://joaowesley.com/joao/datos/marian_starosta.pdf>

Contatar a autora:

andrea.bracher@terra.com.br

Dimensões do feminino negro na arte de Janaina Barros: abordagens da arte contemporânea afrodescendente

RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS

Brasil, artista visual. Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Mestre em Artes Visuais. Frequenta doutoramento em Artes Visuais pela mesma instituição. Professora de Artes Visuais no Colégio Giusto Zonzini, São Paulo. Empresária fundadora da empresa Cubo Preto Ensino de Arte e Cultura.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo apresenta e discute a produção da artista visual brasileira Janaina Barros, que trabalha visualmente questões relacionadas à identidade da mulher negra e as relacionadas com o cotidiano brasileiro e doméstico. As suas obras aludem ao lugar da mulher negra brasileira nesta sociedade e, como sendo um deles, o ambiente doméstico.

Palavras chave: artes / feminino / afrodescendente / sociedade Brasileira.

Title: *Dimensions of black feminine in the art of Janaina Barros: approaches to afro descendent contemporary art*

Abstract: *This paper deeply describes the artistic production of Janaina Barros, a Brazilian visual artist that delivers many aspects of black woman identity and others domestic and daily features. Janaina's art alludes to black women and their position in society. Example, the domestic environment.*

Keywords: *arts / feminine / Afro-descendant / Brazilian society.*

Introdução

Janaina Barros (1979, SP, Brasil), dedica-se às Artes Visuais e à discussão acerca de gênero, raça e corpo. Em 2000, graduou-se em Educação Artística pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Em 2008, concluiu Mestrado em Artes Visuais na mesma instituição com dissertação sob o título

Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas. Neste ínterim, especializou-se em Artes Visuais na Faculdade Santa Marcelina, a partir de uma bolsa do Serviço Social do Comércio (SENAC), cujo trabalho defendido intitulou *O corpo e seu retrato no espaço negro*. Em 2010, estudou pintura no Instituto Tomie Ohtake sob a orientação do pintor Paulo Pasta.

Entre as técnicas e/ou linguagens que compreendem seu universo criativo destacam-se a pintura em acrílica sobre chita, tecido estampado e rústico típico da região Nordeste do Brasil; a produção de objetos como os da série que será enfatizada adiante; performances, entre outras.

Aqui, será apresentada a produção recente de Barros que se refere à construção de um feminino negro nas artes visuais contemporâneas brasileiras.

1. Feminino na Arte Contemporânea brasileira: um breve painel

No Brasil atual, as poéticas femininas, já não se encontram tão alheias ao universo das Artes Visuais. Na célebre Semana de Arte Moderna de 1922, que introduziu inovações das vanguardas européias no cenário brasileiro, entre o seletivo grupo de artistas estava uma única mulher, a pintora Anita Malfatti (1889-1964). Posteriormente, Tarsila do Amaral (1886-1973) juntou-se a eles.

Este quadro sofreu mudanças ao longo das décadas com o aparecimento de outras artistas cujas obras transformaram as formas de se relacionar com as Artes Visuais, tanto no Brasil quanto no mundo. Dentre elas destacam-se Lygia Pape (1927-2004) e Lygia Clark (1920-1988), que, durante as décadas de 1960 e 1970, criaram obras que extrapolaram a apreciação via observação, ou “olho treinado”, citando o crítico estadunidense Clemente Greenberg (1909-1994), mas sim via a participação do público tocando, experimentando, vivenciando a obra de arte.

Na 30ª Bienal de São Paulo, organizada em fins de 2012, sob o tema *A Iminência das Poéticas* e curadoria geral de Luis Pérez-Oramas, ainda que houvesse predominância de artistas homens e que o circuito Europa-Estados Unidos tenha preponderância, foi identificado significativo avanço no que se refere às presenças femininas. Nessa ampla mostra, foram propagados os trabalhos de muitas artistas mulheres, sendo seis alemãs, seis estadunidenses, três brasileiras, duas italianas e, respectivamente, uma peruana, chilena, venezuelana, canadense e japonesa. Ainda que, segundo Pérez-Oramas, a curadoria tenha privilegiado a iminência das poéticas, a partir das obras que estavam expostas e do discurso curatorial, não identificou-se um *corpus* de artistas cujas poéticas e temáticas enveredassem para questões do feminino.

No ano de 2000, a curadora Kátia Canton havia apontado para algumas tendências temáticas e poéticas da produção de arte contemporânea no Brasil.

Passados treze anos, constata-se que parte dessas tendências realmente se materializou, porém não se expandiram mundo afora. A preocupação com questões do universo feminino, a respeito da (re) construção de uma poética voltada à mulher do século XXI e para suas distinções estéticas, sociais, psíquicas e históricas, não foi incorporada por um grande número de artistas, salvo algumas exceções como é o caso de Barros:

[...] *sensibilidade feminina, impregnada na escolha de materiais como o tecido bordado, na leveza e transparência das obras, numa dimensão miniaturizada, intimista e internalizada dos trabalhos, bem como em aspectos de dosmesticidade* [...] (Canton, 2000; 15).

1.1 Feminino Negro na arte brasileira: construções de identidades e fortalecimentos de autoestimas a partir de criações de poéticas sobre si e sobre os (as) outros (as)

Historicamente a mulher negra brasileira tem em seu passado histórico, o ambiente doméstico, no qual, durante o período da escravidão, desempenhou inúmeras funções, como as de ama de leite, amante, cozinheira, dentre outras. Nesse lugar opressor da casa grande é que se davam as relações de trabalho a partir de estratégias de dominação paralelas às de relacionamento, como as de amor. Após a abolição da escravidão, por diversos motivos, são limitadas as possibilidades profissionais das afro-brasileiras que, em muitos casos, continuam a desempenhar funções domésticas exercidas por suas antepassadas. Isto é, o serviço doméstico, seja ele o espaço de sustento ou de Zelo familiar, continua a ser “o lugar” comum à maioria das afrodescendentes. O recinto por onde passa a vida das mulheres negras brasileiras é a cozinha.

Pode-se afirmar que as obras de Barros trazem este referencial e se apóiam na noção de feminino negro a partir do forjamento do termo feminismo negro, de quem uma de suas vozes mais representativas é a filósofa Sueli Carneiro que aponta para o fato de que às reivindicações das feministas brancas, devem ser somadas especificidades de classe e raça, uma vez, por exemplo, que as mulheres negras nunca precisaram dialogar com seus parceiros sobre a autorização para trabalharem fora, elas sempre to fizeram. Assim, ao feminismo seriam somadas demandas relacionadas às mulheres negras (Carneiro, 2000). Este feminino negro também é identificado nas produções de Rosana Paulino e de Michelle Mattiuzzi. Paulino (Figura 1) traz referências visuais do período escravocrata, enquanto que Mattiuzzi (Figura 2) incorpora a máscara de flandres que era utilizada para punir escravizados recapturados após fugas, fundindo sensualidade, dor e erotismo.



Figura 1. Rosana Paulino. (2005) *Ama de leite n°1*. Terracota, plástico e fitas. 32 x 17,5 x 8,2 cm.

Figura 2. *Merci Beaucoup Blanco*. Performance de Michelle Mattiuzzi. Fotografia: Nina Vieira (2012).



Figura 3. Janaina Barros (2010).
Sou todo seu, 30 x 15 x 3 cm.



Figura 4. Janaina Barros (2010).
Bulina-me. Dimensões variadas.

Barros demonstra inquietação sobre várias nuances desse feminino negro marcado por uma historicidade permeada por omissão, humilhação e projeção. Mas, é via afetividades que tal abordagem plástica visual é realizada, saeja por meio das imagens de mulheres negras, aparentemente desiludidas, que borda sobre rendas na série *Os retratos desoladores de Efigenia*, baseada na peça *Sortilégio* (1951), de Abdias do Nascimento (1914-2011), seja via objetos/ invólucros domésticos com pedidos de amor e afeto.

1.2 *Sou todo seu*: Arte Contemporânea e as possibilidades de criação de microdiscursos visuais considerando-se gênero e raça

As obras dessa série sem título são feitas por objetos/invólucros porque podem ser vestidos e estão ligados à proteção do corpo para a realização de afazeres domésticos. São aventais, luvas, porta-sacos cosidos em tecidos e bordados por Barros com lantejoulas, miçangas, pérolas artificiais e linhas que formam frases que são pedidos. *Sou todo seu* (Figura 3) e *Toca-me* (figura 4). A primeira frase bordada cada uma delas em uma das três luvas que fecha o conjunto, implica no desejo feminino de ter um parceiro para si, um homem que se entrega a uma mulher não luxuriosa e que desempenhe sim funções domésticas de organização do lar. A segunda frase, bordada em avental se refere mais diretamente ao contato físico e não ao plano da idealização do relacionamento. Nesse caso, assim como se passa na saga de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll (1832-1898), os objetos apresentam as frases no imperativo, como uma ordem a ser cumprida, todavia, no plano do afeto e do desejo não se coage o afago ou a carícia, são atitudes espontâneas. As frases denotariam carências, faltas. Segundo o último CENSO, além do Brasil ser o país que concentra mais domésticas, mais de 70% delas são negras. Negras pela qual o Brasil não possui afeição.

2. Sobre as referências

As principais referências para este artigo foram os diálogos travados com

Barros via email, e os textos de Canton (2000), sobre a arte contemporânea brasileira e de Carneiro (2000) sobre a elaboração do feminismo negro.

Conclusão

O cotidiano que as obras analisadas concretizam tem as suas qualidades metafóricas na materialidade e na significação dos objetos/invólucros. Na primeira, encontram-se a delicadeza das rendas, o brilho artificial conferido à vida doméstica ideal por meio das lantejoulas e das falsas pérolas. Por sua vez, esse dia a dia pode se mostrar indiferente, unilateral e rude considerando a divisão das tarefas entre homens e mulheres, além de pouco acolhedor tornando-se, inclusive, opressor. Barros transita entre a delicadeza dos materiais e as leituras embrutecidas que podem ser realizadas dos mesmos acrescentando importantes reflexões acerca tanto da presença de mulheres negras artistas no Brasil quanto acerca de temáticas que refletem gênero e raça.

Referências

- Canton, Katia (2000) *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-136-9
- Carneiro, Sueli (2000) *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. [Consult. 2012-12-10] Artigo. Disponível em: <URL: www.unifem.org.br/sites/700/710/00000690.pdf>
- Mattuzzi, Michelle (2012) *Merci Beaucoup Blanco*. Performance apresentada no encerramento da exposição "Afro Retratos" de Renata Felinto na Trackers. [Consult. 2013-01-10] Fotografia. Disponível em <URL: cubo-preto.blogspot.com.br/2012/08/dia-18-de-agosto-sabado-foi-um-dia.html>
- Paulino, Rosana (2005) *Ama de leite n°1*. Terracota, plástico e fitas, da coleção da artista. [Consult. 2013-01-10] Fotografia. Disponível em <URL: rosanapaulino.blogspot.com.br>
- Pérez-Oramas, Luis (2012) *Guia da exposição trigésima Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. ISBN: 978-85-85298-39-5

Documentos de trabalho: os esboços grosseiros do pintor René Rduit

CLEANDRO STEVÃO TOMBINI

Brasil, artista visual. Graduado em Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Pedagogia da Arte (UFRGS). Cursando Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Rio Grande do Sul.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo tem por objetivo dar visibilidade aos esboços do pintor René Rduit, caracterizando-os como documentos de trabalho e em que momento foram produzidos. Questiona a forma de apresentação destes e apresenta afinidades com o meu modo de produzir esboços. Estabelece ainda, um contraponto com a obra do pintor Jasper Johns, além de apontar outros caminhos para estes registros. **Palavras chave:** Documentos de trabalho / esboços / René Rduit.

Title: *Working documents: the rough sketches of the painter René Rduit*

Abstract: *This paper aims to give visibility to the painter René Rduit sketches, characterizing them as working documents and at what time they were produced. Questions the exhibition of these. Shows affinities with the way I produce sketches. It also establishes a counterpoint to the work of the painter Jasper Johns, while pointing out other avenues for these records.*

Keywords: *Working documents / sketches / René Rduit.*

Introdução

Este artigo tem por objetivo trazer à luz alguns esboços do artista plástico René Rduit, que atua como professor desde 2002, principalmente no ensino de desenho e pintura, na Universidade Feevale em Novo Hamburgo, região metropolitana da cidade de Porto Alegre, Brasil.

Tais esboços foram realizados durante a sua prática pictórica em atelier, entre 2003 e 2004, para sua pesquisa de Mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A escolha pelos registros de trabalho de René se deu pela sua grande afinidade com o meu modo de fazer anotações durante o processo de criação em

atelier, que também apreende uma ideia através de poucos traços, de forma rápida e utilizando a escrita como informação complementar.

Desse modo, o texto caracteriza os esboços de René como documentos de trabalho, em que momento são produzidos, questiona a sua forma de apresentação, estabelece um contraponto com os desenhos de Jasper Johns, e aponta outro caminho para esses registros.

1. Os esboços como documentos de trabalho

Os esboços que o pintor René Ruidit explora na construção de suas pinturas, são denominados por ele mesmo, em sua dissertação de 2005, de ‘um pouco grosseiros,’ e são utilizados como anotações e rascunhos de ideias.

Detentor de um estilo pictórico que se dá através de sobreposições de camadas e acúmulos de tinta a óleo, René faz anotações sobre pedaços quaisquer de papel, documentos de trabalho, que servem de referência para seus quadros (Figura 1).

Marilice Corona apresenta uma ideia sobre o que sejam documentos que parece afinar-se muito ao modo como René toma esse procedimento, ao mencionar que “é todo e qualquer objeto que elucidie, testemunhe, prove ou comprove determinado fato” (Corona, 2009: 66).

Por sua vez, Flávio Gonçalves comenta que

a origem do termo ‘documento de trabalho’ tal como utilizado aqui, encontra-se num catálogo sobre a obra do artista inglês Francis Bacon, onde o termo era utilizado para definir o conjunto de fotos e ilustrações arrancadas de livros ou de revistas as quais o pintor se servia para fazer suas pinturas. A forma como Bacon se relacionava com esse material é bastante significativa, sobretudo quando lemos seus relatos ou vemos as fotos do seu atelier, onde o caos formado pelo depósito de referências, tintas e materiais diversos eram parte ativa de seu processo de criação (Gonçalves, 2009: 4).

De forma análoga, os esboços de René constituem-se em documentos de trabalho e não são produzidos de forma organizada, ou seja, são realizados sem a utilização de diários ou livros, segundo relata o próprio pintor:

Esses registros são bastante precários, porque utilizo qualquer papel que esteja à mão e faço as anotações de qualquer forma, sem cuidados. Isso, muitas vezes, acarreta em uma grande dificuldade de entendê-las posteriormente. Além disso, vou riscando sucessivamente sobre eles, fazendo novas anotações. E, frequentemente, esses papéis se deslocam, caem no chão e ficam manchados de tinta (René, 2005: 26).

Gonçalves menciona ainda, que durante a pesquisa iniciada em 2001, junto ao Grupo de Pesquisa “Dimensões Artísticas e Documentais da Obra de Arte, procurou-se

[...] *conceituar os documentos de trabalho e, através de entrevistas com artistas, identificar possíveis formas de sua utilização. Verificou-se que estes participam em momentos distintos do processo de criação em arte, existindo de antemão, produzidos durante a elaboração dos trabalhos e/ou gerados a partir de trabalhos já prontos* (Gonçalves, 2009: 4).

Assim, pode-se considerar que em seu processo de criação, René utiliza o primeiro e o segundo tipo de documento de trabalho.

O primeiro, documentos produzidos de antemão, refere-se às fotografias de árvores, que são fotografadas por ele mesmo e encontram-se espalhadas pelo chão ou fixadas nas paredes do seu ateliê para que possam auxiliar no processo pictórico.

O segundo tipo, documentos produzidos durante o processo da pintura, diz respeito aos seus esboços, objeto de estudo desse artigo.

Dessa forma, os primeiros documentos, fotografias referenciais, além de auxiliar na execução das pinturas acabam por subsidiar também a produção de seus esboços.

2. Formas de apresentação

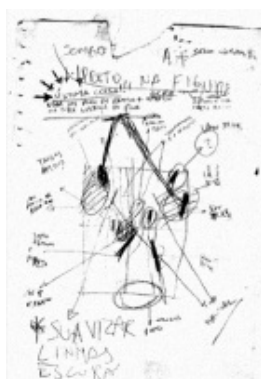
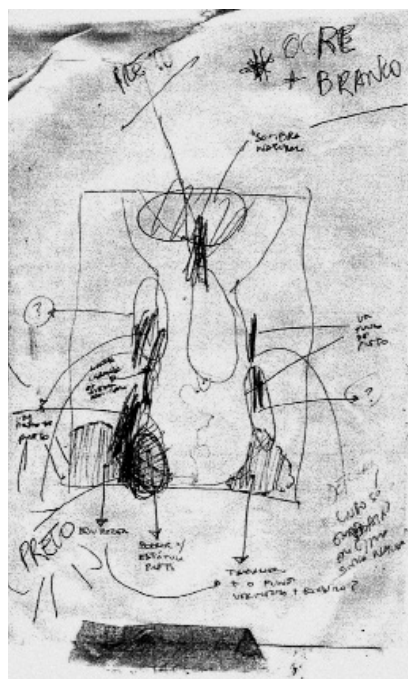
Outra discussão pertinente fica por conta do modo de exibição desses esboços. Poderiam estes ser expostos juntamente de suas pinturas ‘acabadas’? Ou separadamente?

Marilice Corona apresenta um comentário que parece bem adequado para se pensar a primeira questão, ao comentar que

a exibição dos documentos, conjuntamente às obras, não visa a explicar e reduzir os sentidos das exposições; ao contrário, possibilita ao espectador traçar novas relações de significação ao mesmo tempo em que o aproxima do arcabouço constitutivo do processo de produção (Corona, 2010: 1242).

Outrossim, ao analisar algumas exposições em que os documentos de trabalho, e também documentos de outra ordem (como recortes de jornal e cartas), foram expostos concomitantemente às obras, Corona comenta ainda que estes possibilitaram

[...] ao espectador acercar-se não apenas do ambiente, do contexto cultural e social no qual as obras tomaram corpo, mas do universo imagético em que os artistas estavam mergulhados, bem como de suas utopias — universo em contínua metamorfose que chega a nós, na maior parte das vezes, em forma de obra acabada. (Corona, 2010: 1242).



Figuras 1 e 2. René Rudaít, Anotações realizadas durante o trabalho (imagem 8 e 9, 2005).

E, para se refletir acerca da segunda questão, a de se expor documentos separadamente, vale a pena mencionar uma exposição coletiva ocorrida em Porto Alegre em agosto de 2000. Nessa exposição, denominada 'Documentos de trabalho,' foram exibidas apenas imagens, apontamentos, objetos e outros materiais fundamentais no processo de criação de dez artistas, a qual teve por objetivo principal

[...] trazer a público esse material de caráter privado que testemunha o momento de instauração de uma ideia, referindo-se assim a obras já realizadas e a outras que ainda se vêm potencializadas pelas qualidades específicas desses elementos. O que se chama aqui de documento é em geral anterior ao que chamamos de projeto. Eles podem fazer parte da rotina do atelier ou do entorno dos artistas (Gonçalves, 2009: 2).

3. Afinidades entre esboços

Os esboços de René apresentam anotações sobre cores, formas e procedimentos, que em alguns instantes servem de guia para suas pinturas, e testemunho do processo de criação (Figura 2), conforme comenta René:

Nelas, registro dúvidas e hesitações; sequências de ações que devem ser levadas a cabo; e marco áreas da pintura que devem ser trabalhadas. Também constam nesses registros os nomes das tintas que poderei utilizar, ou que já utilizei e que pretenda usar novamente (Ruiduit, 2005: 26).

É nesse ponto que o trabalho de René apresenta afinidades com o meu modo de trabalhar. Durante a minha prática pictórica, também costumo realizar esboços de maneira 'bem solta,' ou seja, desenhando de forma bastante rápida, sem a preocupação com um acabamento refinado, utilizando também o recurso da escrita como linguagem complementar, para registrar ideias, procedimentos e cores que poderão vir a ser usadas nas pinturas.

Segundo com Paul Valéry, existem desenhistas, que por aproximarem-se muito da frieza de uma câmara clara, em precisão e igualdade, tornam difícil a tarefa de diferenciar a sua obra da de outro. Contudo, "acontece o contrário com os *artistas*. O valor do artista está em certas *desigualdades* de mesmo sentido ou de mesma tendência [...]" (Valéry, 2012: 140).

Conclusão

O ato de René Ruiduit, de produzir desenhos, ou seja, 'esboços grosseiros' durante o desenvolvimento da pintura, faz lembrar alguns trabalhos do artista Jasper Johns nos anos 1950 e 1960. Contudo, na obra de Johns, o desenho "[...]

é trabalhado num sentido inverso do desenho preparatório ou estudo. Muitos deles nascem de pinturas ou gravuras” (Gonçalves, 1995: 30).

Assim, tanto os esboços de René quanto os desenhos de Johns andam na contramão daquilo que a antiguidade clássica relegou ao desenho, ou seja, um meio secundário na elaboração de pinturas, uma espécie de esqueleto escondido sob a pele pictórica. “Sua autonomia como poética até os anos sessenta foi relativa, pois ainda era forte a ideia tradicional do desenho como preparação e esboço” (Gonçalves, 2005: 25).

Por fim, deve-se mencionar ainda, que essa análise, voltada mais para o processo de trabalho do artista que para a obra acabada, tem por intenção dar visibilidade aos esboços de René Rudaít. Dessa forma, além de constituírem-se em importantes documentos de trabalho, contribuindo para uma análise da produção artística do pintor “na medida em que representam a forma como este olha o mundo” (Gonçalves, 2009:1), e podendo ser expostos concomitantemente as suas pinturas, acredito ainda, que os esboços de René aspiram instaurar-se autonomamente como obra, porque são desenhos dotados de estrutura e estilo próprios.

Referências

- Corona, Marilice (2009) *Autorreferencialidade em Território Partilhado*. Porto Alegre: Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.
- Corona, Marilice (2010) *Pintura e documentos de trabalho: considerações sobre uma relação dinâmica*. Rio de Janeiro: Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.
- Gonçalves, Flávio (1994) *Armas do desenho: análise da minha produção de 1992 e 1993*. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.
- Gonçalves, Flávio (2009) *Uma visão sobre os documentos de trabalho*. Porto Alegre: Panorama Crítico. ISSN: 1984-624X
- Rudaít, René (2005) *A construção do campo pictórico: acúmulos e sobreposições*. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.
- Rudaít, René (2005) *Anotações realizadas durante o trabalho (imagem 8)*. Fonte: Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.
- Rudaít, René (2005) *Anotações realizadas durante o trabalho (imagem 9)*. Fonte: Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.
- Valéry, Paul (2012) *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-405-0212-3

Marat — a faca corta como a pena escreve: a imersão de Frederico Merij

CLÁUDIA MATOS PEREIRA

Brasil, artista plástica. Graduada em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em Licenciatura Plena e Bacharelado (UFJF). Mestre em Ciência da Religião (UFJF). Especialista em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Machado Sobrinho, Juiz de Fora, Minas Gerais. Frequenta o doutoramento em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA, UFRJ).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo pretende analisar o processo artístico do brasileiro Frederico Merij, em sua exposição 'Marat — a faca corta como a pena escreve.' O artista parte do conceito de desconstrução de Derrida: desloca o passado para uma provocação contemporânea. Transpõe a imagem de Marat, da obra do pintor Jacques-Louis David, para novas inserções. Nos contrastes e jogos simbólicos, Merij propõe uma literatura como caligrafia da imagem — obras de arte não orgânicas?

Palavras chave: cultura brasileira / arte brasileira / arte contemporânea / Frederico Merij.

Title: *Marat — the knife cuts like a pen writes: the immersion of Frederico Merij*

Abstract: *This article intends to analyze the artistic process of the Brazilian Frederico Merij, about his exhibition 'Marat — the knife cuts like a pen writes.' The artist used Derrida's concept of deconstruction to move the past into a contemporary provocation. He transposes the image of Marat, from the work of the painter Jacques-Louis David, to new insertions. By means of contrasts and symbolic games, Merij proposes the literature as handwriting image — inorganic works of art?*

Keywords: *Brazilian culture / Brazilian art / contemporary art / Frederico Merij.*

1. Frederico Merij

Artista que dedica a sua vida às artes plásticas. Nasceu na cidade de Recreio, no estado de Minas Gerais, Brasil, em 1951. Exposições de destaque marcam sua trajetória, como a mostra individual "Marat" — no Espaço Cultural Bernardo Mascarenhas, Juiz de Fora, Brasil; as coletivas "Latinas" — Mercado de arte Mercoarte, Mar del Plata, Argentina, 1999 e 'Muestra abierta internacional de arte — 500 años de repression,' Buenos Aires, Argentina, 1992.

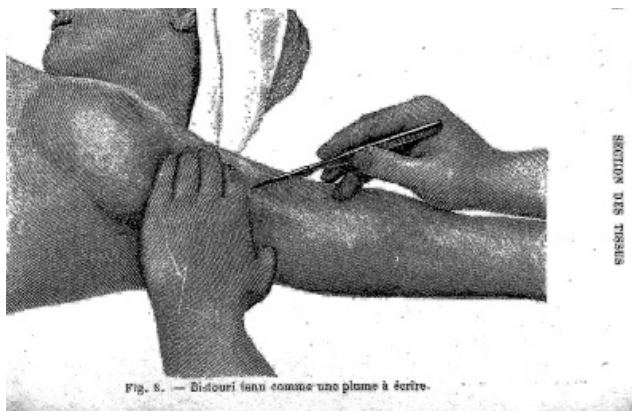


Figura 1. *Bistouri tenu comme une plume à écrire*, página solta, sem referência, c. de 1900.

Figura 2. Frederico Merij. *Sudário nº1*. Técnica mista, 39,5 x 32,5 cm. Imagens cedidas pelo artista.



Figura 3. Frederico Merij. *Sem título*, 32 x 32 cm.



Figura 4. Frederico Merij. *Sem título*, 32 x 32 cm. Imagens cedidas pelo artista.

2. Processo Artístico

A estética do artista Frederico Merij surge de um diálogo com *o outro* que se *des-constrói*, quando a referência lhe remete um sentido maior, que a própria imagem original é capaz de lhe dizer. O artista sente a necessidade de *des-locar* e *des-construir* a imagem para *re-trabalhar* um discurso, uma fala ou a linguagem de uma época — que não importa mais como voz ou palavra — mas que é transposta e *re-configurada* em imagens/objetos. Segundo Nascimento (1999: 200) a palavra *desconstrução*, em Derrida, refere-se à conotação similar ao gesto “desconstrutor maquínico” que promove deslocamento para outro lugar, sem possibilidades de retorno ao ponto inicial. É metáfora, *transporte-transfêrência-transposição*.

Merij estabelece uma provocação contemporânea, corta e recorta a realidade, transmuta. A exposição cujo título é o mesmo deste artigo foi desenvolvida pelo artista, ao utilizar a imagem original de Marat, da obra do pintor Jacques-Louis David, para novas inserções e jogos simbólicos. Dois momentos decisivos desencadeiam esta produção: o contato com a gravura antiga de um Manual de Medicina do ano de 1900 (Figura 1): “Bistouri tenu comme une plume à écrire” — frase da legenda que inspirou o nome da exposição e desencadeou a criação da sequência de obras. O segundo momento: a associação da gravura à pintura de David — o braço que se estende ao bisturi e o braço que cai com a pena — vulnerabilidade.

O processo criativo de Merij aproxima-se do pensamento de Foucault (2010: 27), quando este afirma que embora se possa modificar a imagem tradicional de um autor, será a partir de novos posicionamentos, novas falas cotidianas que ‘o autor recortará, a todo o momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra.’ Para tal, o artista recorta, recria, *re-monta*, *re-apunhala*, *re-guilhotina*. Para Foucault seria absurdo negar a existência do indivíduo que escreve e inventa, porém,

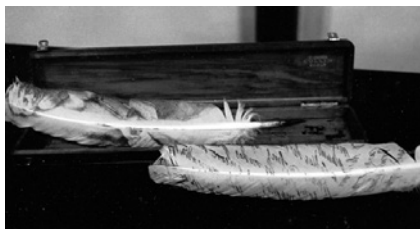


Figura 5. Frederico Merij. *Sem título*. 35,5 x 7 x 2,5 cm. Imagem cedida pelo artista.



Figura 6. Frederico Merij. *Hommage à Charlotte Corday n° 1*, técnica mista, 20 x 14,5 x 6,5 cm.

para sobre a obra, conversas cotidianas sobre aquilo que ele esboça e não escreve, sobre o que deixa de escrever e desenha — aquilo que recebe de sua época. (Foucault, 2010: 28-29). Desta forma, registros, escritas, caligrafias, esboços, postais, cartas, rascunhos, frases soltas, traços de Merij se sobrepõem às imagens, objetos e transparências em técnicas mistas nos sudários (Figura 2), pinturas, penas, objetos e desenhos. Ele terá sempre algo a dizer sem palavras — algo do silêncio, a escrever através da imagem:

No princípio é a ficção, haveria a escrita. Seja, uma fábula, da escrita. O outro lê e, partindo, por sua vez escreve, de acordo com sua vez. A partir, entendam bem, de sua leitura: deixando-a também se afastar ou perder, transportando-se para outro lugar. No melhor dos casos, haverá sempre algo a dizer de novo, o processo das duas inscrições será interminável (Derrida apud Nascimento, 1999: 12).

Merij mantém diários e objetos antigos selecionados por seu olhar colecionador. Suas imagens, sudários, objetos, caixas, postais e penas (Figura 5) são fios condutores, em um jogo de repetições e digitais (Figuras 3 e 4). Para o artista importam a teatralização da cena e os jogos simbólicos — os contrastes — é um pesquisador de memórias e detalhes. Possuiria também um olhar historiador? Conforme a afirmativa de Halbwachs:

O que justifica ao historiador estas pesquisas de detalhe, é que o detalhe somado ao detalhe resultará num conjunto, [...] nada está subordinado a nada, qualquer fato é tão interessante quanto o outro, e merece ser enfatizado e transcrito na mesma medida (Halbwachs, 2004: 89).

É a soma dos detalhes que conferem à composição da obra de Merij, seu caráter vanguardista, como obra “montada” a partir dos fragmentos da realidade (Burgüer, 2008: 147).

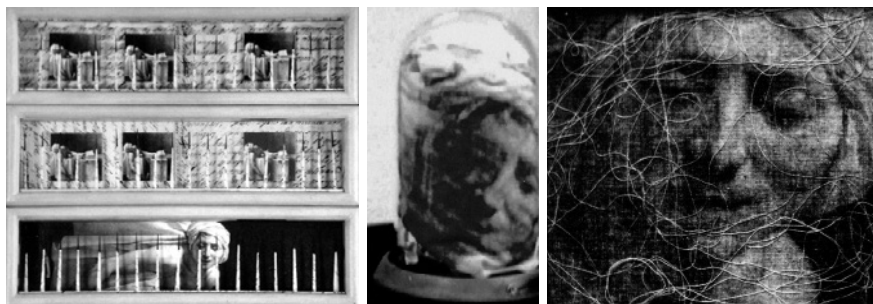


Figura 7, 8 e 9. Frederico Merij. *Hommage à Charlotte Corday n° 1*, técnica mista, 20 x 14,5 x 6,5 cm / *Souvenir de Paris*, técnica mista, 23 x 14 cm / *Sem título*, técnica mista, 17,5 x 17,5 cm. Imagens cedidas pelo artista.

3. Detalhes

A obra de David coincide com a Revolução Francesa e o pintor, que era devoto da Revolução, retrata Marat como um santo. Na imagem original estão presentes a faca, a pena, a caixa e uma carta (que nunca existiu na realidade). Frederico Merij, em seu depoimento sobre a exposição, revela que sua preocupação não era a história do personagem em si, mas a decodificação em torno da cena, que para ele — retrata mais uma “pietá sensualizada,” com o panejamento referente à doença de pele e os banhos de imersão de Marat. Ele vê uma cena aberta, como uma cortina que nunca se fecha. Não seria um olhar para a morte, mas para a teatralização da morte. Derrida afirma que “a vida está no todo. A morte, as figuras negativas desaparecem, elas terão sido momentos finitos dessa história infinita — como caminho ou método” (Nascimento, 2005: 71). Não importa quem morreu — nem quem é o assassino — por isso Merij explora a questão das digitais nas sobreposições das imagens. A escrita — como sempre — faz parte da obra deste artista, assim como os postais, o uso de lacres e toda a sorte de penas de metais, com as quais ele associa o sangue, a mancha, o mata-borrão, a digital, os rastros — os fios. A dor, as fissuras, cortes, alfinetes, espinhos, vestígios e rastros de pequenas dores se acumulam em gotas e em suaves cortes, guardados em redomas (Figura 8) ou caixas. Males da pele e da alma se revelam e perpassam para os tecidos — sudários. Seria uma sofisticada e sutil linguagem da dor? Um sapato (Figura 6) — fetiche — símbolo — que Charlotte Corday compra para usar no dia do assassinato de Marat — é uma alegoria benjaminiana, onde o punhal, que poderia atingir o alvo vulnerável, se encrava sob o próprio calcanhar da feminina intenção maligna. Neste jogo de acasos e identidades, Merij propõe uma literatura como caligrafia da imagem — discurso

silencioso, que rabisca, abre, fecha a caixa, corta, assopra, guarda o ar em vidro, com sofisticação e fere levemente (Figura 7) — sopra a sarabatana — alfineta?

Conclusão — um novo fio a ser puxado

As obras de Frederico Merij podem ser consideradas textos metafísicos. Segundo Nascimento (1999: 220) rastro é o signo ainda metafísico, servindo para assinalar aquilo que escapa, esquecimento. No texto metafísico, o valor de presença é índice desse apagamento do próprio rastro: ‘o rastro se produz aí como seu próprio apagamento’ (Derrida *apud* Nascimento, 1999: 222). Por isso Derrida enfatiza não existir a metafísica, mas sim textos pertencentes mais ou menos à época do ser como presença (Nascimento, 1999: 222). Os sudários são rastros e indícios de apagamentos (Figuras 8 e 9). Nesta exposição de Merij um conjunto de obras não-orgânicas se apresenta, sob a perspectiva de Peter Bürguer (2008: 140-141), pois fragmentos da realidade são arrancados de seu contexto de origem, em oposição ao símbolo orgânico, e à falsa aparência da totalidade — o alegórico se revela e novas atribuições se configuram a partir do alegorista como expressão melancólica, cujos rastros permanecem atemporais.

A caligrafia da imagem — assinala Frederico Merij, utiliza a linguagem imagética das artes visuais, assim como Derrida utiliza a linguagem escrita: como alvo e arma — relança a significação e desarma a representação (Nascimento, 2005: 102).

O Sudário em tela com fios de linho soltos (Figura 9) relembra a fala de Derrida: trata-se da arte de desfazer “a tela envolvendo a tela” numa atividade sem fim. Enquanto fio, existe sempre um novo fio a ser puxado, mesmo no mais supostamente já lido (Derrida *apud* Nascimento, 2005: 21).

Enquanto fio, é fio de Ariadne... *infinito*.

Referências

Bürguer, Peter (2008) *Teoria da vanguarda*.

São Paulo: Cosac Naify.

Foucault, Michel (2010) *A ordem do discurso*.

São Paulo: Edições Loyola.

Halbwachs, Maurice (2004) *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro.

Nascimento, Evando (1999) *Derrida e a*

literatura: “Notas” de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução. Niterói, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense — UFF.

Nascimento, Evando (org.) (2005) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

Contactar a autora:

claudiamatosp@hotmail.com

Desenhar à Faca: Auto-retratos de Miguel Navas e um desenho de Gaëtan

CARLOS CORREIA

Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas, Escola Superior de Arte e Design (ESAD, Caldas da Rainha). Mestrado em Artes Visuais/Intermédia (Universidade de Évora). Frequentou o doutoramento em Belas-Artes / Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo pretende dar a conhecer alguns aspectos da obra de Miguel Navas, um artista português que tem trabalhado a auto-representação há mais de uma década. De modo a tornar visível a pertinência que descontinamos no seu trabalho, iremos promover o seu confronto com uma obra de um outro artista mais estabelecido, Gaëtan. Desta forma pretendemos igualmente lançar uma questão ao espectador.

Palavras chave: auto-representação / tempo / visibilidade / corpo / imaginação.

Title: *Self portraits of Miguel Navas and a drawing of Gaëtan*

Abstract: *This article seeks to present the work of portuguese artist Miguel Navas, who has worked around self-representation for over a decade. In order to make visible the relevance that we have detected in his work, we shall put it in confrontation with the work of another more established artist, Gaëtan. This confrontation also intends to launch a question to the viewer.*

Keywords: *self-representation / time / visibility / body / imagination.*

Introdução

O presente artigo pretende abordar a obra de um pintor português que, de uma forma consistente, se tem dedicado à prática do auto-retrato. Nascido em Lisboa em 1963, Miguel Navas é licenciado em arquitetura (1984-89) pela F.A. (U.T.L.). É docente nas cadeiras de Desenho na Universidade Lusíada de Lisboa desde 1990 e secção autónoma de arquitetura paisagista do I.S.A.(U.T.L.) desde 2003. É representado pela Galeria Luís Serpa Projetos desde 2001 e tem



Figura 1. Miguel Navas; *Auto-retrato*; 2001/2005;
Caneta s/ papel; 103,5 × 82 cm.

realizado numerosas exposições individuais e coletivas das quais podemos destacar: *A Mão do Artista — Auto-retratos de Artistas Contemporâneos*, Galeria Luis Serpa, Lisboa (2012); *Clareiras do Bosque-Vislumbres*, Sala do Veado, Museu de História de Natural, Lisboa (2007); *Auto-retratos*, Sintra Museu de Arte Moderna, coleção Berardo, Sintra (2005).

O artigo

Este artigo tem dois propósitos: se o seu principal objetivo é o de dar a conhecer um pouco mais a obra de Miguel Navas, não deixa igualmente de querer fazer uma referência (ou uma reverência, porque não?) a um outro artista português que tem dedicado a sua carreira quase exclusivamente à auto-representação: Gaëtan. Do primeiro iremos passar em revista algumas das principais séries que têm composto o seu corpo de trabalho nos últimos dez anos; do segundo recordaremos apenas uma série de desenhos de 1981. Este trabalho será colocado em confronto com uma peça específica de Miguel Navas. A unir estes dois trabalhos está um objeto mais habitualmente associado à separação do que à união: uma faca. Na peça mais antiga, a utilização do objeto cortante existe apenas enquanto sugestão; já na outra a sua presença faz-se sentir de um modo mais físico. Com este confronto pretendemos questionar até que ponto a palavra ‘faca’ associada a uma obra de arte é mais (ou menos) poderosa do que o registo efetivamente deixado pela sua ação num desenho.

A representação do tempo: Auto — retratos de Miguel Navas

Miguel Navas tem trabalhado a auto-representação de forma continuada há mais de uma década. O seu trabalho nunca é fácil: não o é para o observador e muito menos para o artista. O modo obsessivo através do qual o pintor lida com a reprodução da sua imagem é uma fonte de instabilidade, de desconforto até.

A representação do tempo, ou da sua passagem é uma das características que mais habitualmente vemos associadas ao discurso sobre a auto-representação; mais ainda se esta for realizada de forma contínua, estendendo-se pelos anos de vida e trabalho de um artista: o tempo vai deixando marcas no corpo e se é esse corpo que se representa, essas marcas veem à tona. Mas se o registo do tempo é transversal à generalidade dos auto-retratos, a obra de Miguel Navas tem vindo a procurar outros modos de tornar visível esse registo.

Olhemos para a série desenhada a esferográfica sobre papel, realizada entre 2001 e 2005 (figura 1): tudo aquilo é verdade; a expressão tensa, como que à beira de pisar o risco que nos separa daquilo que desconhecemos. Ora, chegar perto desse tal risco, é algo que, de um modo ou de outro, todos nós já experienciámos. Mas essa é uma experiência que normalmente decorre num ápice, num abrir e fechar de olhos. É tão rápida que dela não restam lembranças claras. Pois a grande virtude dos desenhos (sobretudo dos de maiores dimensões, como é o caso desta série) de Miguel Navas reside precisamente na rara habilidade de prolongar esse momento fugaz. Para além do estranhamento proporcionado por esse prolongamento, atentemos no seguinte: um desenho como o que apresentamos acima (Figura 1) traz consigo a indelével marca do tempo que demorou a sua execução; a inscrição do tempo, das horas, não mente neste desenho: os milhares de riscos tornam visíveis as longas horas despendidas na sua elaboração. Temos, então, vários modelos de representação do tempo que não convivem harmoniosamente, mas que também não se anulam: antes se confrontam de modo a potenciar o desconforto de nos vermos perante o tal risco de que atrás se falou. Ou seja, a apresentação dos muitos riscos que, dispostos daquele modo, compõem um auto-retrato de Miguel Navas, torna longa uma sensação que é normalmente curta. O desconforto já referido será, provavelmente, devido à improvável conjugação desses dois registos de tempos antagónicos.

A representação do tempo através de recursos, de algum modo, contraditórios está igualmente presente numa outra série composta por 100 pinturas de pequenas dimensões. Nesta série, realizada entre 2002 e 2005 (figura 2), a contradição no que ao registo do tempo diz respeito dá-se da seguinte forma: as pinturas são, como já se disse, de pequenas dimensões e foram executadas com tinta acrílica. O acrílico seca rapidamente, exigindo do pintor uma destreza técnica específica que, em muitos casos, se encontra associada a uma rápida execução.



Figura 2. Miguel Navas; *Auto-retrato*; 2002/2005;
Acrílico s/ tela; 41 x 33 cm.

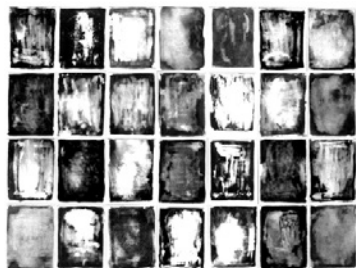


Figura 3. Miguel Navas; *Face-wash*; 2004; tinta da china (*winsor and newton*), tinta de escrever (*parker*), incisões (*x-acto*) e água (torneira), sobre papel *canson montval* 200gr/m²; (28x) 32 x 24 cm.

Se a obra em questão for (como é o caso desta série) do domínio do esboço ou da ‘primeira impressão’, a rapidez exigida aumenta. Ao demorarmos um pouco mais o nosso olhar sobre estas pinturas, podemos detetar igualmente que determinadas zonas da tela se encontram ainda em branco. Todos estes fatores — a dimensão, a tinta, o registo rápido, a ausência de acabamentos — denunciam a velocidade com que cada uma das peças foi realizada. Contudo, a série é composta por 100 obras e este facto deita imediatamente por terra a ideia de velocidade associada a esta série. Assim, podemos mais uma vez detetar a apresentação simultânea de registos de tempos contraditórios na obra de Miguel Navas.

Desenhar à Faca — Miguel Navas VS Gaëtan

Depois de termos olhado para os peculiares modos de representação do tempo presentes na obra de Miguel Navas, passamos agora ao confronto entre outra das suas séries e uma peça de Gaëtan. O que une estes dois trabalhos, como se disse no início deste artigo, é a presença de um objeto cortante: no primeiro caso ele surge de modo concreto, físico, no outro apenas de modo sugerido.

Sobre a obra de *Face-wash*, é o próprio artista que descreve o processo de execução de cada um dos desenhos que compõem a série (Figuras 3, 4 e 5):

1 — *Frente a um espelho, fecho os olhos e com x-acto inscrevo a imagem que retive antes de os fechar.*

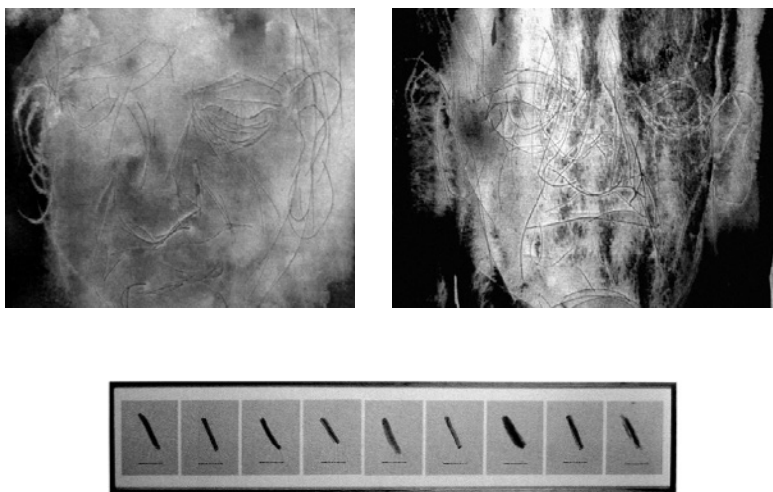
2 — *Abro os olhos. Insatisfeito, cubro o resultado com tinta negra (china ou permanente).*

3 — *Pior ainda — medo da morte — há que salvar: em desespero, coloco a folha debaixo do fluxo de água da torneira, na tentativa de me recuperar.*

Nota: a gestão dos tempos, secagem da tinta e permanência sob água, são determinantes do resultado final

(Navas, comunicação pessoal, dezembro 2012).

Temos, então, que para além do recurso a materiais de desenho habituais, o artista utiliza um *x-acto*. Aliás, a primeira impressão — o risco — é feito a *x-acto*.



Figuras 4 e 5. Miguel Navas; *Face-wash* (detalhe); 2004; tinta da china (*winsor and newton*), tinta de escrever (*parker*), incisões (*x-acto*) e água (torneira), sobre papel *canson montval* 200gr/m2; (28x) 32 × 24 cm.
Figura 6. Gaëtan; *“Quantum Satis”* (*Salvados*); 1981; Tinta-da-china, aguada e composição tipográfica s/ papel; 9 × 25,3 × 19,7 cm; Coleção Ana Jotta.

Mesmo desconhecendo a técnica, os materiais e, acima de tudo, o processo de trabalho, estes são desenhos sombrios. O desenho — o risco, mais uma vez — é executado de forma rude, denotando contudo um conhecimento do modelo que lhe confere a destreza que a rapidez de execução poderia colocar em causa. O banho de tinta negra pelo qual passaram estas folhas, como que lhes inscreve o desejo de apagar, de esconder. Ao invés de ‘tornar visível o invisível’ (Klee), estes desenhos parecem desejar a permanência da invisibilidade — a isto não será, com certeza, alheio o facto de terem sido desenhados às cegas.

Já Gaëtan procede de modo distinto: a obra “*Quantum Satis*” (*Salvados*) de 1981 (Figura 6) será dos poucos desenhos da sua autoria onde a auto-representação não surge de forma direta. O conjunto é composto por nove folhas de pequenas dimensões, nas quais surge um risco enviesado e a seguinte inscrição: “Desenhado à faca, este risco pode ser mortal.” E se cada um dos nove desenhos não é mais do que isso — um risco — esse risco é, com certeza, muito mais do que um risco. Contudo, esse “algo mais” inscreve-se na obra, essencialmente, por via da frase citada. O desenho em si foi feito com recurso aos habituais materiais de desenho: tinta-da-china, aguada, etc..

Conclusão

Num artigo com estas características, não podemos fazer muito mais do que indiciar assuntos a explorar futuramente de modo mais profundo. Mais não fizemos do que levantar o véu sobre a intensa obra de Miguel Navas, no seio da qual se desdobram renovadas formas de praticar a auto-representação. Pelo caminho, lembramos outro dos mais consistentes artistas portugueses, cuja obra se tem vindo a desenvolver igualmente no terreno do auto-retrato. Em aberto, à laia de questão lançada ao leitor, fica a seguinte questão: uma lâmina deixa marcas mais profundas na carne ou no pensamento?

Referências

Miguel Navas: Auto-Retratos (2005) Catálogo. Lisboa: Galeria Luis Serpa Projectos.

Molder, Jorge et al. (1996) *Gaëtan “Terra de*

Ninguém” (1981-1995). Catálogo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

Luciana Camuzzo: tecer a teia ou a cidade subjetiva

GUSTAVO TORREZAN

Brasil, artista visual. Bacharel em artes Plásticas, Licenciado em Educação Artística e Mestre pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) São Paulo, Brasil.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo pretende abordar o processo de criação de Luciana Camuzzo dando ênfase à série intitulada Teia-jazz. A série, composta por desenhos, produz um campo, enquanto tecido esgarçado e movente. Nos trabalhos fica evidente o enfoque de sua pesquisa: a cidade. Tal ênfase, imprime uma abertura para refletir sobre um modo de vida singular a partir da restauração da ideia de cidade subjetiva.

Palavras chave: Luciana Camuzzo / Processo de Criação / Cidade / Diagrama / Subjetividade.

Title: *Luciana Camuzzo: weaving the web*

Abstract: *This article aims to address the process of creation at Luciana Camuzzo, emphasizing the series entitled Teia-jazz. The series, consisting of drawings, produces a field, a fabric. In the works it is evident the focus of her research: the city. That emphasis prints an opening that reflects on a unique way of life, till the restoration of the subjective idea of the city.*

Keywords: *Luciana Camuzzo / Creative process / town / diagram / subjectivity.*

Introdução: "Do you know?"

Toda noite, em diversos bares ou pontos de encontros afora, grupos de pessoas se encontram para fazer ou ouvir música. Podem, muitas vezes, serem feitores que não se conhecem e mesmo assim produzir composições profundamente harmonizadas durante sessões de improvisação. Nessas *Jams Sessions* para além de um "olá", "boa noite", "como está" ou "muito prazer" os músicos colocam entre si a pergunta retórica: *Do you know?* Dela algumas referências e pontos em comum são apresentados de maneira a contribuir para que a improvisação aconteça dentro de parâmetros acessíveis a todos os participantes.

A pergunta chave para todo início de uma *Jam Session* de Jazz pode também servir como início para se pensar o processo de criação de Luciana Camuzzo (n. 1970, Piracicaba, SP), a começar pela referência direta à música que a artista indica no título de seu trabalho: *Teia-jazz*. Com ele, Camuzzo parece interpelar

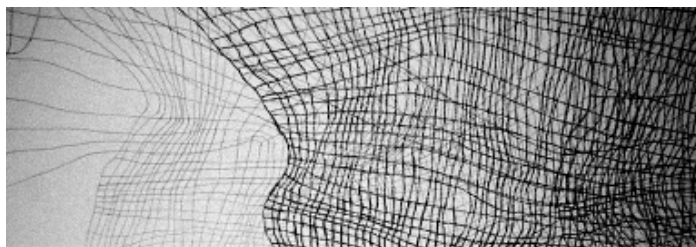


Figura 1. Fragmento de parte de um trabalho de Luciana Camuzzo da série "Teia" (2010) de dimensões variáveis. Fonte: própria.

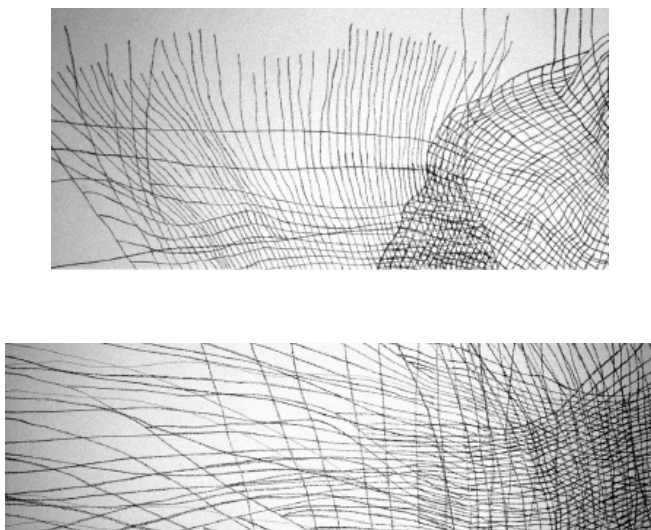
a si mesma com a pergunta *Do you know?* no momento que precede seu início de ação diante do suporte onde se propõe a desenhar. Da pergunta, ela parte para um enfrentamento do suporte afim de traçar linhas e abrir caminhos que desbravam um espaço.

A artista produz a ação de criar um território a partir de uma vontade sensível de construir um campo através do desenho, ou seja, com a instalação de um emaranhado de linhas produz uma "partitura de improviso" com a qual faz seu jazz. No desenho uma linha não só produz o espaço, mas contribui para o todo que ganha força em favor da grande teia que se propõe a tecer. Como uma construtora, a artista busca traçar um campo como local de trabalho e experimento sensível de uma subjetividade latente. Esgarça as possibilidades de representação dentro do campo da arte e também expande as referências teóricas e formativas que recebeu durante seu período de formação universitária (cursou um ano da graduação em Artes Plásticas, ECA-USP) ou nas típicas e rigorosas aulas de desenho e pintura à óleo cursadas na sua cidade natal (com o artista Alberto Thomazzi).

1. A tessitura

Luciana Camuzzo durante seu processo criativo coloca-se diante do suporte com o lápis ou bastão de cera seco e começa a marcar algumas linhas, prolongamentos, junções que aos poucos vão criando um emaranhado, uma espécie de tecido tal qual faz uma laboriosa aranha com sua teia. Em suas palavras:

Com mãos delicadas, desembaraço lentamente o fio que nasce no meio das minhas costelas, virtual e escarlate. Predestinado aos nós tecidos da mortalha do discurso que agora confecciono para cobrir a pele sensível do meu corpo doloroso nesta passagem. Fio escarlate, cordão de prata quando meus olhos o acompanham ao infinito. Flutuo no ar sem luz. [...]. Flutuo sentada na cadeira, na sala iluminada, exercendo este ofício que tanto me seduz. (Aragem contemporânea, 2010)



Figuras 2 e 3. Fragmento de parte de um trabalho de Luciana Camuzzo da série "Teia" (2010) de dimensões variáveis. Fonte: própria.

Com essa ação a artista segue tecendo sua teia, criando linhas que valorizam a fluidez em detrimento da retícula ortogonal, cartesiana, produzindo um campo enquanto tecido esgarçado, movente. Esse modo de fazer da artista confere aquilo que produz a característica de um grande sistema que indica a formulação de conexões que, através da sensação, favorecem a vontade de gerar atravessamentos nos campos criados.

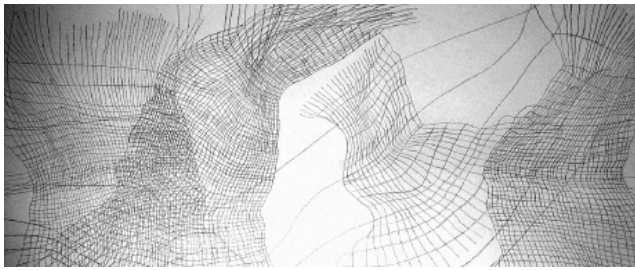
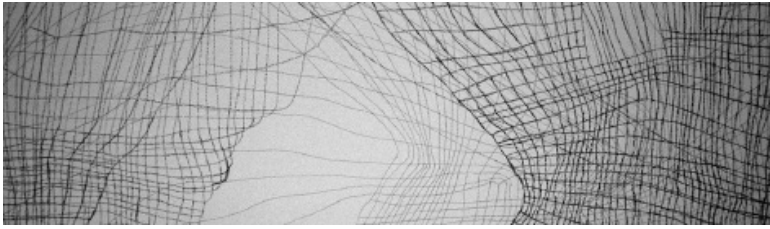
Assim, para Camuzzo, tecer é o mesmo que motivar a prática do desenho em favor do procedimento que se objetiva enquanto estratégia expansiva.

2. O procedimento cartográfico

Ao pensarmos o processo de criação, nota-se que a criação do trabalho de arte é a fabricação de uma trama, rede tecida em favor da produção. Um trabalho de arte é então um tecido de conexões que constrói o possível do impossível, que traz a potência da sensação, que dá invenção enquanto movimento da vida em nós, esta que coincide com a mobilidade da própria vida nas coisas (NB: Segundo Deleuze em *Lógica do sentido*, a arte faz do acontecimento uma sensação, isto é, um universo que não é atual nem virtual, mas é possível estético, que nada mais é que a incorporação do acontecimento numa obra de arte..

Retomando o pensamento a respeito do trabalho de Luciana Camuzzo, o procedimento adotado pela artista coloca-se como a feitura de uma estrutura cartográfica movente. Essa tessitura que gera o trabalho pode ser abordada a partir dos escritos de Deleuze em *Lógica da Sensação* (2007) como a realização de um processo que sobrepõem planos e não limita o espaço, mas o expande como força e assim cria um campo do experimento sensível. Trata-se então de “um plano de composição, cuja guia não é a ordenação, mas a composição de um bloco de sensações: uma encruzilhada” (Ferraz, 2005: 11), ou melhor, uma plataforma de articulação de forças que introduz o conceito de diagrama como indicado na obra referenciada de Deleuze.

Deleuze, em seu livro intitulado *Foucault*, faz uso do conceito de diagrama para pensar as proposituras do outro filósofo que dá nome ao livro. Escreve que, para Foucault, a construção da formulação abstrata do Panóptico indica a imposição de uma conduta a uma multiplicidade humana que deve ser tomada como restrita e que se faz através da repartição no espaço-tempo (Deleuze, 1995: 43) de duas variáveis indissolivelmente ligadas, estando este — o diagrama — em um funcionamento que se dá abstraindo qualquer obstáculo ou atrito. “O Diagrama não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata. Definindo-se por meio de funções e matérias informes, ele ignora toda distinção de forma entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma formação



Figuras 4 e 5. Fragmento de parte de um trabalho de Luciana Camuzzo da série "Teia" (2010) de dimensões variáveis. Fonte: própria.

não-discursiva" (Deleuze, 1995: 44). Assim Deleuze atribui a ele a característica de uma máquina que apesar de ser muda e cega produz conhecimentos (ou sensações) e indica adiante que todo diagrama não para de misturar matérias e funções de maneira a construir mutações. O Diagrama age para produzir "um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade" (Deleuze, 1995: 45) que desfaz a realidade e as significações dadas, diferencia-se da estrutura, já que suas alianças tecem uma rede flexível e transversal, horizontal, "definem uma prática, um procedimento ou uma estratégia, distintos de toda combinatória, e formam um sistema físico instável, em perpétuo desequilíbrio, em vez de um círculo fechado de troca" (Deleuze, 1995: 45).

Assim, o que o procedimento cartográfico que Luciana Camuzzo realiza e estimula, são formas de exterioridade onde se atualizam em relações de força que aparecem em toda conexão de um ponto ao outro. Desta maneira, pode conectar-se ao exterior, ou melhor, à "pontos relativamente livres ou desligados, pontos de criatividade, de mutação, de resistência" (Deleuze, 1995: 53).

"Cartografar é acompanhar processos" (Kastrup, 2009) de modo que o procedimento cartográfico de Luciana Camuzzo gera um diagrama que pode ser entendido como uma prática artística onde é produzido um plano de composição aberto, movente, que apresenta e gera a possibilidade de indicar forças que o compõe e que, a partir dele, podem ser atravessadas.

3. A cidade singular

Os "fios soltos do experimental são energias abertas que brotam para um número aberto de possibilidades" diz Helio Oiticica (1972, p.4), indicando a possibilidade de pensarmos aquilo que propõe Gilles Deleuze (1992), que sempre há linhas de fuga que abrem possibilidades. Esse viés apresentado pelo artista serve também para pensar a série *Teia-jazz* de Camuzzo com a qual a artista constrói linhas de fuga e lança-se ao pensar. Entende-se a partir da filosofia de Deleuze (1992) que modo de pensar é o mesmo que modo de subjetivar.

Camuzzo com essa série citada foca naquilo que pode caracterizar como epicentro de sua poética artística: a cidade. Para tanto, busca "recompor" sua singularidade, sua vida como única, o seu eu-emergente (Stern, apud Guattari, 1992) para que possa gerar a "restauração da 'cidade subjetiva' que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos. [...] Re-singularizar as finalidades da atividade humana" (Guattari, 1992: 170) e assim de seus espaços construídos.

Com aquilo que até aqui foi indicado, fica evidente que o modo de pensar é semelhante ao modo de subjetivar e, cada pensamento é único, singular. Ideia que cruzada com a busca artística de Camuzzo conclui-se que o foco do seu

trabalho é a construção de procedimentos cartográficos para a restauração da cidade subjetiva.

Conclusão: para habitar a cidade

Naquilo que Luciana Camuzzo realiza como prática de desenho, ao instaurar o procedimento de tecer essa espécie de teia que funciona como uma cartografia sensível, traz a tona as questões da cidade. Enfoque claro em muitos dos trabalhos produzidos pela artista que associado com o que foi aqui apontado libera uma abertura pela qual é possível refletir sobre como se coloca a busca por uma vida singular a partir da restauração da idéia de cidade subjetiva, onde existe produção de si enquanto modo de habitar a cidade.

Referências

- Aragem contemporânea* (2010) Blog. [Consult. 2013-01-10]. Disponível em <<http://www.aragemcontemporanea.blogspot.com.br/2010/07/cabeleira.html>>
- Camuzzo, Luciana. Cabeleira (s.d) [Consult. 2013-01-10]. Disponível em <<http://www.aragemcontemporanea.blogspot.com.br/2010/07/cabeleira.html>> Acesso em 10.01.2013.
- Deleuze, Gilles (1995) *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- Deleuze, Gilles (2007) *Lógica da Sensação*. São Paulo: Zouk., 2007.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992) *O que é a filosofia?* Trad. De Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- Ferraz, Silvio (1998) *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ / FAPESP, 1998. [Consult. 2012-05-20]. Disponível em: <<http://silvioferraz.mus.br/wip.htm>>
- Guattari, Felix (1992) *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- Kastrup, Virginia; Passos, Eduardo; Escossia, Liliana da (orgs.) (2009) *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- Oiticica, Hélio (s.d) *Experimentar o experimental*. [Consult. 2012-06-09]. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>>

La huella humana en el vertedero. La búsqueda de Manolo Millares

JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA

Espanha, pintor. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Profesor ayudante en la Universidad de Sevilla.

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Esta ponencia se acerca a la obra del pintor español Manolo Millares a través del estudio del papel que el objeto encontrado desempeña en su pintura. El objeto, elemento humano, pasa a formar parte de su mundo desgarrado haciéndolo más hiriente y eficaz. Es en parte gracias a esta incorporación que las figuras de Millares se nos presentan como espejos de aquello que somos en la sociedad que hemos creado.

Palabras clave: Millares / pintura / objeto / ser humano.

Title: *The human trail on the landfill. Manolo Millares's quest*

Abstract: *This paper approaches the work of Spanish artist Manolo Millares through the study of the role played by the found object in his painting. The object, human element, becomes part of his torn world making it more hurtful and effective. It is partly thanks to this addition that the figures of Millares are presented as mirrors of what we are in the society that we have created.*

Keywords: *Millares / painting / object / human being.*

Introducción

La unión entre pintura y objeto gozaba ya de varios años de historia cuando a mediados del siglo XX alcanza uno de sus picos de máxima expresividad: tras la II Guerra Mundial la pintura europea se llena de fragmentos y materia desbordante. En España, finalizada la guerra civil y en plena dictadura franquista, una serie de creadores encuentra en la materia pictórica y en el objeto incorporado importantes aliados para sus creaciones. Esta ponencia se centra en la obra del pintor canario Manolo Millares (1926-1972), integrante del grupo *El Paso*, y figura fundamental para entender el crecimiento de la vanguardia española durante tan difíciles años. Con trapos rotos y manchados Millares nos habla del hombre de su tiempo, perdido entre matanzas, guerras y dictaduras, imposibilitado

para alcanzar su plenitud vital. Este ser degradado es en la obra de Millares el *homúnculo*, icono del sufrimiento humano que se debate eternamente entre la vida y la muerte. Sobre esta criatura hiende el pintor sus objetos encontrados en expediciones hacia vertederos y descampados, objetos viejos e inútiles por los que siente la misma fascinación que por un tesoro.

Resaltar esta idea de búsqueda en la obra de Millares y separarlo de la habitual interpretación historicista es hacer su figura más accesible a una nueva generación con escaso conocimiento de un artista clave en la historia de España. Este acercamiento pretende también demostrar que existe otra posible mirada sobre ciertas realidades marginales que solemos considerar indignas de cualquier hecho artístico, cuando en realidad pueden resultar enormemente evocadoras.

El simple análisis visual de las obras del artista, así como el estudio de los textos críticos que a él se dedican o los propios que Millares escribió nos revelan la importancia que esta faceta tiene en su proceso creativo. El homúnculo es ya un ser hecho de materia encontrada, la arpillera, pero dado que este material es la base de su obra y no puede ser concebida como objeto, buscamos aquí algo diferente, un añadido, un intruso, y la pregunta fundamental será de qué modo interviene este para que el homúnculo desempeñe la función que Millares le ha encomendado.

1. La arqueología de lo cotidiano

La situación en la que se encuentra el hombre a mediados del siglo XX, sumido en un entorno artificial de imperios y guerras, suscita en el pintor del momento la necesidad de una reinterpretación más sencilla y humana de su mundo, de una vuelta a cierto estado original, ese que nos acerque de nuevo al contacto con las cosas simples y vulgares. Como consecuencia de este impulso, una serie de rasgos comunes puede hallarse en la obra de parte importante de los artistas españoles que desarrollaron su trabajo durante la posguerra, a saber: un concepto de belleza totalmente contrario al de los cánones clásicos establecidos; un profundo desprecio por lo industrial y lo tecnificado; y una tajante renuncia al control absoluto sobre sus creaciones para dar protagonismo a la materia pictórica libre y a ciertos objetos encontrados que hasta hacía pocos años nadie hubiera pensado en incluir en una obra de arte.

Esta nueva mirada permite romper la cáscara superficial del objeto para ver mucho más allá, porque todos los objetos, ejemplos puntuales de una historia infinita, guardan más de lo que parece a primera vista: pueden ser viejos, viejísimos, y su aspecto manifiesta, como ocurre al ser humano, la huella dejada por experiencias vividas. Por eso son frecuentes las declaraciones de pintores expresando su predilección por las cosas viejas y usadas o las

encontradas: las primeras tienen más que contar que las relucientes y recién salidas de fábrica, han vivido más años y el prolongado contacto humano las carga de una significación especial; las segundas poseen el misterio de lo que un día se cruza en el camino sin que se pueda saber qué edad tiene esa cosa, qué le ha ocurrido para acabar en ese lugar, qué manos la han manipulado. El arte selecciona la realidad y la toma tal cual es, y se guarda para sí todo lo que lo real tiene de vivido.

Es bien conocida la pasión que sentía el pintor Manolo Millares por los restos arqueológicos. De una estrecha relación pintura-arqueología nacen sus homúnculos, que tanto deben a las momias de sus antepasados los guanches. Millares es un pintor arqueólogo, un buscador de reliquias de culturas antiguas, pero es también un individuo obsesionado con la huella del ser humano, lejano o cercano, por lo que igualmente ejerce de rastreador de tesoros modernos sin ningún valor para los museos, pero tanto o más útiles para hablar del hombre de su tiempo, que es, al fin y al cabo, su verdadera preocupación. El vertedero, el descampado o la casa ruinosas son escenarios propicios para una excavación que nos comunica con un pasado reciente, y que convierte a todos aquellos que, como Millares, hemos deambulado por estos lugares, en arqueólogos de lo cotidiano.

El tiempo revaloriza los objetos: el desecho inútil del descampado, aquel al que nadie presta atención, se vuelve fascinante cuando se desentierra siglos más tarde en una excavación. ¿Qué hace la arqueología sino recrear la historia a través de un objeto tan vulgar como una simple punta de lanza? Manolo Millares no necesita el transcurso del tiempo. Quienes compartieron su vida con él fueron testigos de sus expediciones en busca de tesoros modernos. Eva Millares (2007: 43), la hija del artista, fue una de esas personas:

Del objeto, de la pieza arqueológica susceptible de ser expuesta en la vitrina de un museo, pasamos al despojo. Millares se pasea por los yacimientos y sigue recogiendo testimonios materiales de culturas desaparecidas, pero también deambula y busca, con la misma intensidad obsesiva, por los vertederos actuales de cualquier ciudad moderna. Su pregunta ya no va dirigida tanto a un tiempo pasado o a un mundo de libro o de museo, como a un aquí-ahora de la historia reciente donde el hombre sigue dejando su enigmática huella.

Lo importante es el vestigio del hombre, la huella de su existencia, no importa si esta es reciente y todavía fresca o si el tiempo ya la ha fosilizado. El crítico José María Moreno Galván (citado en Bonet, Fernández-Braso, França y Millares, 1975: 60) es quien más a menudo se refiere a las expediciones y hallazgos del artista en busca de esta huella humana:



Figura 1. Manolo Millares (1963). Detalle de *Sarcófago para Felipe II*. Museo de arte abstracto español de Cuenca. Fuente: propia.

[...] he visto a Millares descubrir, como un tesoro, un zapato viejo, moldeado y gastado por el uso..., un cierto zapato viejo, con cierta forma... ¡La huella de un semejante! No pudimos evitar que Manolo lo hiciese suyo y que casi pretendiese reelaborar toda la vida del pie y de la persona que lo seguía...

A través de una simple alpargata vieja Millares elabora una vida, y de esta vida, que es calor humano, suciedad humana, se impregna su pintura cuando incorpora su hallazgo. Así se comunica con un hombre, con el hombre en general, del pasado y del presente.

2. El homúnculo soy yo

Los objetos que Millares recoge del suelo son, por tanto, los mediadores de una comunicación, los contenedores de una huella presente cuando la realidad que la produjo hace tiempo desapareció. Millares se pregunta en cada cuadro por el hombre, lo busca, pero a veces -en tal mal estado se encuentra-, no es reconocible, y entonces la prenda del vertedero nos revela su identidad. El zapato viejo pasa a formar parte de su pintura, y el sujetador, y el tubo de cartón y la lata de conservas, pero ninguno de ellos adquiere protagonismo: son sólo componentes de la figura descompuesta en la que se hunden (Figura 1).

Millares integra estos objetos en sus rebujos de arpillera sin que el discurso cambie, como el que da el toque final a una obra ya concebida. Los objetos participan con sus vivencias en la creación, aportan vida y son restituidos a la vida

cuando a ellos se recurre (Moreno, 1966: 42), pero sirven por entero al homúnculo, dependen de él y a él deben su presencia en el cuadro. La prenda raída acrecienta la humanidad de estas criaturas millarescas, nos las acerca y las hace más impactantes, más hirientes, más reales, las hace, en definitiva, armas más eficaces, porque nos reconocemos en ellas (ahí están nuestras vestimentas por si tuviéramos alguna duda) y anhelamos entonces el mismo cambio que anhelaba Millares, aquel que permitiera a su querida especie humana retomar el rumbo perdido, ahora a la inversa: desde el homúnculo degradado al ser humano pleno que una vez fuimos.

Así pretendía despertar Millares la conciencia del hombre de su tiempo, lanzándole a la cara la imagen exagerada de su degradación. La introducción del objeto no viene sino a potenciar la empatía: gracias a la evidencia del elemento humano en el cuadro, cualquiera puede percatarse de la realidad, cualquiera puede oír dentro de su cabeza el pensamiento más escalofriante: "¡el homúnculo soy yo!".

Conclusión

El breve estudio desarrollado nos permite establecer una serie de conclusiones en relación al papel del objeto incorporado y su función en la obra millaresca: es reflejo, en primer lugar, de una nueva mirada sobre las cosas, de un amor a lo más vulgar y sencillo, de un recelo hacia todo aquello que huele a progreso tecnológico; más profundamente, el tomar un objeto usado e incorporarlo a la pintura es un acto de comunicación con un hombre, con el hombre en general, con ese que ya no está pero que puede ser espejo para el hombre presente. Mirar al pasado (incluso a un pasado arqueológico) es para Millares buscar armas para hacer mejor su presente, para responder más certeramente a su inquietud de humanista. El objeto incorporado no es sino un fragmento de vida real, el único que Millares puede permitirse para hablar de un ser humano despiezado. Con él Millares se dice (y nos dice) que aún queda un rastro, que hay esperanza, que tal vez del homúnculo deplorable pueda nacer algún día un nuevo hombre pleno.

Referencias

- Bonet, Juan Manuel; Fernández-Braso, Manuel; França, José-Augusto & Millares, Manuel (1975) *Escritos de Millares y otros textos*. Madrid: Rayuela.
- Millares, Eva (2007) "Memoria de una pintura arqueológica." En Betancor, Fernando; Estévez, Fernando; Franco, Orlando; Millares, Eva y Sánchez, Andrés. *El artista como arqueólogo. Millares y el Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de iniciativas culturales de la Caja de Canarias.
- Millares, Manolo (1963) *Detalle de Sarcófago para Felipe II*. Técnica mixta sobre arpillera.
- Moreno, José María (1966) "Ni con lo bello ni con lo sublime." *Triunfo*, 205, 34-43.

Passado e presente se encontram nos azulejos de Eduardo Nery

REGINA LARA SILVEIRA MELLO

Brasil, artista do vidro e da cerâmica. Bacharelado em Design na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestrado em Arte na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Doutora em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, (PUCAMP). Professora Pesquisadora da Universidade Presbiteriana Mackenzie e Ateliê Regina Lara de Criação e Restauro de Vitral.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Apresentamos uma reflexão sobre o processo criativo do artista português Eduardo Nery analisando especialmente o conjunto azulejar da agência central do Banco Popular de Portugal, em Lisboa. A obra mescla azulejos do século XVIII e contemporâneos, combinados numa malha vibrante que explora fenômenos ópticos da percepção visual, insinuando a união entre passado e presente num único instante, o que só é virtualmente possível no campo da arte.

Palavras chave: processo criativo / artes visuais / azulejo.

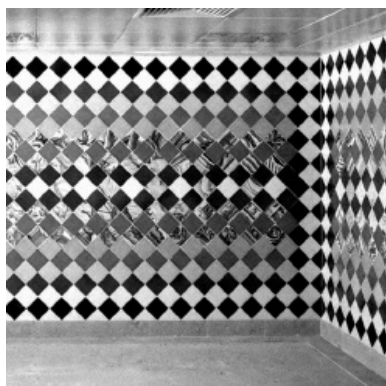
Title: *Past and present meet in tile panel of Eduardo Nery*

Abstract: *Here is a reflection on the creative process of the Portuguese artist Eduardo Nery considering the tile panel applied on central agency of Banco Popular Portugal, in Lisbon. The work blend tiles of eighteenth century and contemporaneous, combined on a grid that explores vibrant optical phenomena of visual perception, suggesting a link between past and present in a single instant, which is virtually only possible in art.*

Keywords: *creative process / visual arts / tile.*

Introdução

Eduardo Nery (1938-2013) criou painéis de azulejos para a agência central do Banco Popular de Portugal, SA, na cidade de Lisboa. Trata-se de um conjunto azulejar aplicado nas paredes internas, ocupando duas salas do edifício, que combinam azulejos azuis contemporâneos e do século XVIII, período da Grande Produção Joanina, recuperados. Por esta obra de 1991 o artista foi agraciado com o Prêmio Jorge Colaço de Azulejaria, concedido pela Câmara Municipal de Lisboa.



Figuras 1 e 2. Conjunto azulejar aposto a agência central do Banco Popular de Portugal, SA, obra de Eduardo Nery, 1991, Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Criar uma obra para o principal banco do país, fincado no coração da cidade de Lisboa revela a notoriedade deste artista, seu reconhecimento e identificação com a cultura portuguesa. Eduardo Nery tem uma longa trajetória na pintura, gravura, fotomontagens, além de tapeçarias e grandes obras em espaços públicos, muitos painéis de azulejos como a Estação e Viadutos do Campo Grande de Lisboa (1983-1992), o Palácio da Justiça de Setúbal (1991-1993), entre outros. Outras obras do artista podem ser conhecidas em visita ao site: <http://www.eduardonery.pt>.

Compreendemos a criatividade como um fenômeno multidimensional que envolve motivações, dimensões internas, cognitivas como conhecimento e habilidades técnicas, e externas como acasos e aspectos culturais do processo criativo (Wechsler, 2009). Fundamentada em pesquisas desenvolvidas pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi, que entrevistou expoentes das mais diversas áreas do conhecimento para estudar tanto aspectos facilitadores quanto barreiras à criatividade, esta reflexão aborda especificamente o processo criativo em arte.

Csikszentmihalyi elaborou o conceito de *flow*, o fluir de idéias correntes: um estado de profunda concentração quando pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos enfocam o mesmo objetivo geral. O indivíduo é levado ao estado ótimo de experiência interna, ou seja, quando utiliza a energia psíquica para obter metas realistas e as habilidades se encaixam com as oportunidades para atuar, encontrando um equilíbrio entre dificuldades e destrezas (Csikszentmihalyi, 1996).

Nesta reflexão entendemos o *flow* como um fluir de ideias artísticas, a trama

que vai sendo minuciosamente tecida entre as motivações do artista e sua criação, incorporando envolvimento e percepções ao processo criativo, ampliando-o para além dos momentos de materialização da obra de arte. Pesquisadores da criatividade no campo específico da arte, como Ostrower que analisa a criação como atividade plural (Ostrower, 1990) e Salles que propõe o estudo de rascunhos e antecedentes reveladores das decisões do artista (Salles, 1991), enfocam o processo criativo em sua dinâmica transformadora, fluida, que acontece no tempo.

Em outubro de 2008, após contato prévio via e-mail, a autora realizou entrevista filmada com o artista Eduardo Nery diante dos painéis supracitados. O artista apontou detalhes, explicou longamente o processo de criação desta obra, suas motivações, a construção do seu pensamento em adequação as possibilidades concretas de realização, o desenvolvimento de ferramentas especiais e até a parceria com o azulejista que montou o painel nas paredes da agência. Na mesma ocasião tivemos a oportunidade de visitar outras obras do artista na cidade de Lisboa, ampliando o repertório da pesquisa e enriquecendo a compreensão dos seus processos criativos.

1. O processo de criação e execução

Em visita a uma fábrica no interior de Portugal Nery encontrou casualmente boa quantidade de azulejos retirados de antigos edifícios do século XVIII que haviam sido reformados, demolidos ou restaurados. Havia azulejos inteiros ou pedaços, revelando figuras incompletas, paisagens ou barrados de antigos painéis sempre nas cores azul e branco, características do período da “Grande Produção Joanina” (1725-1750). Observa-se que o artista visual é capaz de surpreender-se vendo algo interessante onde ninguém está vendo, mesmo nas situações mais inusitadas. Ver algo inspirador pode levá-lo ao estado de fluir de idéias correntes, envolvendo-o no processo criativo a despeito do que possa ocorrer em seu entorno (Csikzentmihalyi, 1996). A partir destes azulejos achados, o artista criou a obra *Vibrações II* (1987), que hoje integra o acervo do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa (Museu Nacional do Azulejo, 2005) e motivou o convite para a criação do conjunto azulejar supracitado.

Durante o reinado de D.João V (1706-1750) a produção de azulejos em Portugal atingiu um volume muito expressivo para atender, em boa parte, a encomenda de importantes painéis figurativos levados ao Brasil. Os azulejos joaninos ficaram conhecidos pelas tonalidades características nas cores azuis e brancas, com representações de imagens religiosas, figuras mitológicas ou ainda bucólicas cenas de caça valorizadas por belas molduras (Museu Nacional do Azulejo, 2005). Antes compostos em policromia, a produção desta época foi fortemente influenciada pelo intenso comércio estabelecido com a China, que

fez circular sua porcelana azul e branca em Portugal (Pinto Junior, 2006). O incremento na fabricação de azulejos contribuiu à reconstrução de Lisboa após o forte terremoto de 1755, retomando a criação do azulejo tipo padrão pela urgência do momento e também aprimorando a pintura de painéis desenvolvida neste período (Museu Nacional do Azulejo, 2005).

Inspirado neste achado, Nery encomendou azulejos novos, quadrados, em cinco diferentes tons de azul. Cada azulejo contemporâneo, fabricado industrialmente, era pintado em um único tom leitoso formando uma superfície lisa e uniforme. Nos azulejos joaninos, o azul havia sido feito com misturas baseadas em óxido de cobalto pincelado no fundo branco leitoso da faiança modelada (Museu Nacional do Azulejo, 2005). Os mestres pintores desenhavam traços bem definidos alternados com manchas diluídas como aquarela, criando sombreados que sugeriam diferentes tonalidades da cor.

O artista observou atentamente os azulejos encontrados e estabeleceu critérios para selecionar os pedaços mais brancos, menos amarelados pelo tempo. O principal era pensar a relação estabelecida entre as cores azul e branca, no espaço que cada mancha ocupava nos azulejos, sua intensidade, luminosidade e saturação. Em entrevista a autora o artista explicou: “eu penso a quantidade de cor somando as intensidades das cores numa área indeterminada” (2008). O olhar sensível do artista somava traços e manchas calculando uma tonalidade média que identificasse aquele caco específico com um dos cinco tons de azul definidos ao trabalho (Arnheim, 1998). Os azulejos antigos foram recortados conforme enquadramentos específicos que permitiam utilizar o caco com mais azul ou mais branco. Estava formada a paleta de cores elaborada pelo artista para criação desta obra (Arnheim, 2004).

A obra de Eduardo Nery é constantemente identificada com o *OpArt*, movimento artístico que originou-se nos desejos experimentais das vanguardas artísticas do início do século XX, encantados em descobrir as possibilidades perceptivas da visualidade. O termo (*Optical Art* — arte óptica em inglês) surgiu pela primeira vez na *Time Magazine* em Outubro de 1964, embora já se produzissem desde a década de 50, trabalhos que hoje podem ser descritos como *OpArt*. Entre os mais destacados artistas encontram-se a inglesa Bridget Riley e o húngaro Vitor Vasarely (Spies, 1971), que explorou tão exaustivamente formas e cores, que “terminaria por realizar o ideal da *OpArt* fazendo funcionar a forma num sentido de movimentação e excitação visuais que por vezes tange as raias da alucinação” (Pedrosa, 2009).

Em seu período mais original, a *OpArt* explorou a cor como elemento indispensável à criação da ilusão de ótica, buscando a vibração intensa da arte-cinética, um ponto de encontro e identificação com a obra de Eduardo Nery.

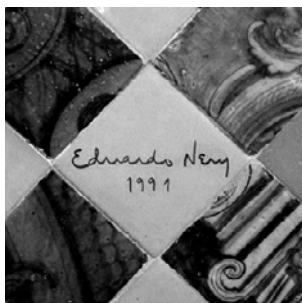
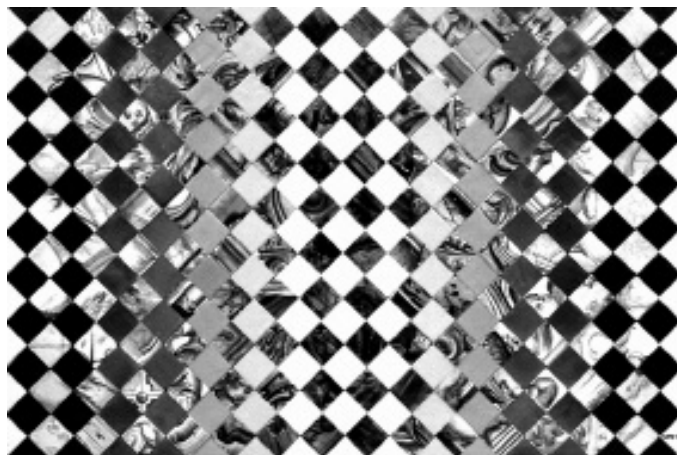


Figura 3. “Vibrações II”(1,50m × 1,00m, 1987)
– obra de Eduardo Nery, Museu Nacional do Azulejo.
Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Figuras 4 e 5. Eduardo Nery explica sua obra em entrevista
concedida a autora em 2008, na agência central do Banco
Popular de Portugal, SA, Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Descrever sensações marcantes, como emoções geradas diante de certas imagens, é assunto comum à fala de artistas visuais ao relatarem os processos de criação de suas obras (Mello, 2008). Imagens como inspiração, como deflagrações do fluir de idéias correntes, podem surgir inesperadamente como no caso de Eduardo Nery, que viu uma grande pilha de azulejos soltos no quintal de uma fábrica e imediatamente pensou em aproveitá-los (Csikzentmihalyi, 1998). O acaso favoreceu o artista a encontrar estes azulejos, que por sua vez teve olhos sensíveis para vislumbrar as possibilidades de criação artística do material (Ostrower, 1990).

Azulejos do século XVIII trazem consigo um passado impregnado, o tempo retido em azul e branco, identificado indelevelmente com a cultura portuguesa. A cor azul, do mar, do litoral e também do espaço, da atmosfera, do infinito, é uma constante no conjunto da obra de Eduardo Nery. Nesta obra o azul vai se tornando mais luminoso, claro e brilhante à medida que fazemos a leitura da esquerda para a direita, voltando a escurecer quando começamos a ler no sentido contrário, conduzindo o olhar num ir e vir ritmado, o eterno retorno que nos remete a idéia de infinito, num movimento incessante. O tempo não para, mas registra sua marca no azul escuro que vai desbotando como acontece às superfícies coloridas expostas a intempéries. Ao escolher tons que vão do mais escuro ao mais claro o artista reforça esta idéia, provoca este desbotar, revela e registra esta passagem do tempo.

Conclusão

Apesar do rigor com que é construída, a obra revela um mundo mutável e instável, que não se mantém nunca o mesmo. Promove uma sensação visual que insinua a passagem do tempo, como se o artista tentasse realizar a união entre passado e presente num único instante, o que só é virtualmente possível no campo da arte.

Eduardo Nery revelou a capacidade de surpreender-se percebendo algo interessante onde ninguém esta vendo, de absorver, aceitar e utilizar as intervenções do acaso, transformando-as positivamente em pesquisa e descoberta. O envolvimento no processo criativo, no fluir, foi percebido como um estado prazeroso que se retro alimenta enquanto acontece, pelo estudo da plasticidade dos materiais encontrados, na vivência do espaço onde a obra foi aplicada e na pesquisa da linguagem da arte. Observamos que os processos de configuração da forma na criação artística unem intuição, percepção e memória.

Referências

- Arnheim, Rudolf (1998). *Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Thomson/Pioneira, ISBN: 978-8522-1014-81.
- Arnheim, Rudolf (2004). *Intuição e Intelecto na Arte Arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-3361-9731.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi (1996). *Fluir (Flow): uma psicologia de la felicidad*. Barcelona, Espanha: Cairós. ISBN: 84-7245-372-3.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi (1998). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención luir (Flow): una psicología de la felicidad*. Barcelona, Espanha: Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-0510-1.
- Mello, Regina Lara Silveira Mello (2008). *Processos Criativos em Arte: Percepção de Artistas Visuais*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo.
- Museu Nacional do Azulejo (2005). *Roteiro*. 2ªed. Lisboa: Edição do Instituto Português de Museus. ISBN: 972-776-215-8.
- Ostrower, Fayga (1990). *Acasos e a criação artística*. Rio de Janeiro: Campus. ISBN: 978-8570-0159-909.
- Pedrosa, Mário (2009). *Da Cor a Cor Inexistente*. 10ªed. São Paulo: SENAC. ISBN: 978-8574-5826-72.
- Pinto Junior, Rafael Alves (2006) *Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Salles, Cecília Almeida (1991). *Gesto Inacabado — Processo de Criação Artística*. 2ed.São Paulo: Annablume. ISBN: 85-7419-042-x.
- Spies, Werner (1971). *Vitor Vasarely*. Paris: Editions Cercle d'Art.
- Wechsler, Solange Muglia (2009). *Criatividade: Descobrimdo e Encorajando*. 3ªed. Campinas: Livro Pleno, 2002. ISBN: 978-8587-6224-02.

Contatar a autora:

reginalara.vitral@gmail.com

Impenetrável: a imaterialidade da obra de Hélio Oiticica

CLAUDIA DIAS ELIAS

Brasil, artista visual, fotógrafa. Graduação em Comunicação Social pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA), Rio de Janeiro.. Graduação em Direito pela Univ. Federal do Rio de Janeiro. Frequenta o curso de Mestrado em Artes Visuais, UFRJ.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A proposta deste trabalho é analisar a questão da presença e da marginalidade irreverente da obra de Hélio Oiticica no intuito de evidenciar a linha tênue entre experimentar e vivenciar uma obra de arte. Percebe-se que esse paradigma — viver e existir — está aprisionado na corporeidade da proposta do artista. Deste modo o objetivo deste trabalho é abordar certa impenetrabilidade da obra de Oiticica.

Palavras chave: Hélio Oiticica / obra de arte / impenetrável.

Title: *Impenetrable: the immateriality of Hélio Oiticica's art work*

Abstract: *The purpose of this paper is to analyze the question of the presence and the marginality irreverent of Hélio Oiticica's work in order to highlight the fine line between experiment and experience a work of art. It is apprehend that this paradigm — live and exist — is trapped in the corporeality of the artist proposal. Thus the aim of this work is to address some impenetrability of Oiticica art work.*

Keywords: *Hélio Oiticica / art / impenetrable.*

Introdução

A matéria dos projetos de Helio Oiticica foi sempre a de promover a desintegração de conceitos formais da obra de arte, questionando sua natureza. Nesta procura por uma forma de expressão não-contemplativa, inventa a participação do espectador como participante, que toca, veste e penetra as peças. Nega o artista como criador de objetos, transformando-o em propositor de práticas, nas quais as idéias e descobertas estão em aberto, apenas sutilmente sugeridas. Isso porque, nas palavras do próprio artista, “as propostas contidas nestes projetos são simples e gerais, ainda incompletas, mostradas como situações a serem vivenciadas.” (Oiticica in Cocchiarale, 2012: 8).

Há um episódio em que Hélio narra como surgiu a inspiração da palavra “parangolé”:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feiíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra Parangolé. Ai eu disse: “É essa a palavra” (Figueiredo, 2008: 264).

O que este episódio narra, além de uma clara referência a Nietzsche é que Hélio não apenas inventava jogos para seus espectadores/ participantes, como era ele também um participante deste fluxo de trocas entre arte e cotidiano.

É intrigante pensar, que talvez a complexidade da vida comum, tal como sublinhada por este relato de Hélio, seja ainda maior que a de sua obra. Assim como o artista, o presente texto apresenta menos respostas do que proposições: como apresentar espectadores á obras de arte promovendo encontros inseparavelmente afetivos e estéticos, especialmente nos casos onde a proposta encontra-se e pretende manter-se aberta? Assentado no paradigma entre viver e existir, este trabalho procura evidenciar questões apontadas pela obra de Hélio Oiticica: a transfiguração do banal e a banalização da arte são apontadas como temáticas que atravessam a modernidade em uma cápsula do tempo, que é aberta no contemporâneo, como uma caixa de Pandora. Os Parangolés de Oiticica, se por um momento impenetráveis, expostos em vitrines, pendurados ou apresentados através de réplicas, em total contradição com o projeto do artista, estão hoje disponíveis ao público e prometem uma presença que emana da matéria e não da arte.

Para tanto este texto utiliza-se de aportes do filósofo Celso Favaretto (2000) e também de apontamentos do próprio artista enfatizando duas de suas propostas: Parangolé e penetráveis, para dar melhor visualidade às questões aqui propostas, bem como ao projeto do artista.

Parangolé: pra ver, pra tocar ou pra voar? Fechado é reprodução. Aberto é inovação?

Um debate recorrente no campo das artes é sobre o modo expositivo da obra. A questão da materialidade, da preservação da memória, do valor histórico

bem como de mercado muitas vezes traçam uma linha impenetrável que separa obra e público. Uma das únicas fronteiras remanescentes separando o trabalho do artista contemporâneo daquilo que permeia o cotidiano, das coisas úteis, dos objetos, atos e até da própria política.

Esse limite, que metaforicamente é representado aqui pela linha desenhada no chão das galerias. Ela avisa: não ultrapasse! Não toque! Daqui em diante há algo que merece cuidado e atenção redobrados. Esta visão da obra de arte, para muitos retrógrada, foi especialmente superada pelos artistas do neoconcretismo, grupo liderado por Hélio Oiticica e do qual este se tornaria expoente ao tencionar os limites entre arte e vida através de seu trabalho, indo ele mesmo morar numa favela brasileira. Hélio, Lygia Clark, Lygia Pape encurtaram de forma radical os esses limites com trabalhos que não puderam ser totalmente absorvidos em sua época. Sua recepção tardia movimentava cada vez mais pesquisadores dentro e fora do Brasil.

Estas obras, muitas vezes sem nenhuma preservação, outras vezes excessivamente protegidas seja pelo espólio do artista, por alguma instituição, museu ou colecionador geram uma grande polêmica em relação a forma ideal para sua exibição. Se foram idealizados para serem tocados, rompendo com a barreira que separa obra e público — deveriam seus originais serem expostos para que deste modo não percam sua essência? E mais, sendo expostos e recebendo o desgaste do contato poderiam estes trabalhos ter um fim material como desejou o próprio artista? Proceder em contrário seria contradizer a essência da obra? Estas e outras perguntas repetem-se infinitamente numa luta entre preservação da memória e fundamento da obra de arte (preservar a intenção do artista); valor material e imaterialidade do trabalho; contexto histórico e atualização.

Essa questão torna-se especialmente grave quando se refere aos artistas neoconcretos, cujas obras tencionam-se entre uma estética imanente ao objeto, e sua imaterialidade. E cuja exibição muitas vezes contraria o entendimento atual de espectador e obra como fenômeno único.

Oiticica conceituou as principais questões com as quais a arte veio a se defrontar, promovendo não uma mudança temática, mas uma mudança política, fundada na participação do “espectador”. O que permeia todo o seu projeto é justamente a resistência à diluição do experimental. Em relação ao Brasil, Oiticica defende sempre a invenção: “O artista brasileiro só pode ser inventor, do contrário não existe. [...] A invenção é imune à diluição. A invenção propõe uma outra invenção. Ela é a condição do que Nietzsche chamava de ‘o artista trágico’” (Favaretto, 2000:211).

Muito mais do que um termo, para Hélio, parangolé é a formulação definitiva de antiarte ambiental. Nas suas palavras: ‘Chamarei, então, Parangolé, de

agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não-formulação de conceitos, que é o mais importante.” (Oiticica,1986:79). Ele inaugura a participação corpórea, sensorial, semântica:

O Parangolé não era assim como uma coisa para ser posta no corpo e para ser exibida. A experiência da pessoa que veste e da pessoa que está fora vendo a outra vestir e ou das que vestem simultaneamente a coisa, são experiências simultâneas, são multi experiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra, pelo contrário, é a total incorporação. É a in-corporação (Favaretto, 2000:107).

Foi no MAM-RJ, durante a inauguração da exposição *Opinião 65*, que Hélio Oiticica ficou insatisfeito com o formato da mostra e levou para o museu um grupo de sambistas e passistas da Mangueira, todos vestidos de Parangolés. Excêntrico e visionário provoca o desregramento de todos os sentidos, numa linguagem em que “o conceitual e o fenômeno vivo se articulam” (Favaretto, 2000: 213).

Conclusão

Essa tensão reflete-se sobre a questão da relação sujeito-objeto. Alguns pensadores defendem a presença direta do objeto, sem intermediações, que provocaria uma relação de perceptos e afectos múltipla no observador, quando este, por assim dizer, se torna parte da obra, que se atualiza constantemente a cada vez que é percebida, mas que virtualmente já continha todas as suas possíveis atualizações, nem sempre imaginadas ou previstas pelo artista, entretanto possivelmente intuídas.

Como o próprio nome sugere, as esculturas de Hélio, intituladas *Penetráveis*, convidam o público a atravessar a obra. Aqui, o tempo que era real no Parangolé passa a ser virtual. É o tempo necessário para a realização do diálogo entre sujeito e obra, quando se abrem a possibilidade de várias leituras.

Por outro lado, a presença que emana do objeto artístico, bem como de sua estética, é desejável, se pode produzir vivências e multiplicar-se em muitas possibilidades sem, contudo se perder da intenção do artista. Assim, dentro do entendimento que é possível que o observador toque, vista, e penetre a obra de arte, como propôs Hélio, (superando-se a questão do original ou réplica) é possível colocar a questão de que este “atravessamento”, que imaginamos que não deveria ser exclusivamente material – no sentido em que se espera que após o contato físico com a obra algo de extraordinário, incomum, aconteça.

A desmistificação consiste, pois, em não procurar reativar experiências como se manifestaram um dia, pois o processo de significação é situado. Trata-se, apenas, de

repropon ações fora das expectativas que as tornaram necessárias no projeto de desconstrução (do corpo, da arte) (Favaretto, 2000: 221).

Conservadas numa “cápsula do tempo” imaginária, as obras de Hélio são inadvertidamente abertas no presente à uma penetrabilidade que emanaria exclusivamente de um atravessamento físico. Por outro lado, uma vez institucionalizada, legitimada, teria a matéria, que já fora irreverente, o mesmo valor? Mas como restituir à obra a marginalidade de seu contexto inicial, que lhe é essencial, se agora, legitimada? Há que se considerar que talvez esta experiência sensorial esteja irremediavelmente impenetrável para nós, já que fora do contexto em que foi concebida. Deste modo sua exibição, através de uma atualização forçada que extrapola o projeto inicial do artista acabaria por reduzi-la a mera fantasia.

Se por um lado uma parte da poética de Hélio fica presa à própria “cápsula” que conservou a obra fora de seu tempo, tornado-a impenetrável, por outra sua obra é uma semente híbrida. Aberta a caixa de pandora, em outra época, em outro contexto, é neste novo tempo — guiado não mais pela história, nem pelo autor — tempo de colaboração, em que as sementes de algumas das obras de Hélio tocam o mesmo solo, como se outro mundo fosse, atravessando novos conceitos e multiplicando-se para além do que previu o próprio autor e por isso sendo a ele mesmo marginal, sem por isso perder seu devir. Como algo que contamina, e que, ao contaminar é que se torna obra, o legado de Hélio Oiticica viaja através do contemporâneo sendo por ele também contaminado.

Referências

- Favaretto, Celso Fernando (2000) *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Edusp. ISBN:85-3140-062-7.
- Cocchiarale, Fernando (2012) *Helio Oiticica: Museu é o mundo*. [Consult. 2013-01-10]. Disponível em <URL: [http://www.museuberardo.pt/original_site/Files/ MCB_Helio_Oiticica.pdf](http://www.museuberardo.pt/original_site/Files/MCB_Helio_Oiticica.pdf) >.
- Figueiredo, L. (org.) (2008) *Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler
- Oiticica, Helio (1986) *Aspiro ao grande labirinto* [Consult. 2013-01-10] Disponível em <URL: <http://pt.scribd.com/doc/77845191/Aspiro-Ao-Grande-Labirinto>>.

Contactar a autora:

cordelaranja@yahoo.com.br

Todas as cordas: invenção e criação em Raphael Rabello

ROSANA GONÇALVES DA SILVA

Brasil, Artista visual. Mestre em Educação pela Universidade de Brasília. Graduação em Educação Artística Aplicada (Lato-Senso) pela Faculdade de Educação São Luiz, Jaboticabal/SP. Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes Brasília. Frequenta o doutoramento em Educação pela Universidade de Brasília. Professora de Artes Visuais da Secretaria de Educação do Distrito Federal.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: As movências para a escrita deste texto fundamentam-se nas aptidões de invenção e criação em Raphael Rabello. Intenta-se refletir e evidenciar os traços de uma maneira singular de interpretar que estabelece uma referência para a trajetória do violão de sete cordas, influencia várias gerações de músicos e deixa sua marca indelével na Música Popular Brasileira.

Palavras chave: Invenção / Criação / Sete Cordas / Referência / Choro.

Title: *All the strings: invention and creation at Raphael Rabello*

Abstract: *The motivations for writing this text were based on the aptitudes for invention and creation of Raphael Rabello. This is an attempt to reflect on and evince traces of a unique way of interpreting that establishes a reference in the trajectory of seven-string acoustic guitar, influencing several generations of musicians and leaving its indelible mark on Brazilian Popular Music.*

Keywords: *Invention / Creation / Seven-string / Reference / Choro.*

Primeiros acordes

O presente artigo intenciona refletir o percurso de Raphael Rabello para reunir algumas dimensões da sua presença no cenário da música brasileira.

Na cidade de Petrópolis, em outubro de 1962 nascia Rafael Baptista Rabello. Ainda criança, contando de 7 para 8 anos e respirando música, ele é iniciado pelo avô paterno José Queiroz Baptista, com os irmãos e as irmãs, e podemos destacar Ruy Fabiano Rabello. O pequeno Rafael seguiu com aulas teóricas e práticas com professores de renome à época: Maria Alice Salles e Rick Ventura. Ao longo de sua vida, dedicou-se ao violão de 7 cordas e por algum tempo, adotou o nome Rafael Sete Cordas. Em 1990 surge ‘ph’ em substituição ao ‘f’, consolidava-se Raphael Rabello! Como abordagem metodológica, a

escrita do texto entrelaça a leitura de pesquisa acadêmica, consulta aos materiais disponíveis na internet e consultoria do músico brasileiro André Arraes. Buscou-se nos registros existentes vislumbrar a grandeza do ser/existência em que Raphael Rabello consolida no coração do Brasil. A sua singularidade e consciência artística nos deixa um dos maiores legados de sua influência: a criação da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*.

1. Todas as cordas

Frente à obra de um artista nos perguntamos, sempre, será que ele se deramou para além dos limites da pele? Sobre as problemáticas em que o artista se propõe a resolver, suas buscas e intermitentes questões, existem e/ou coexistem, onde estão? A compreensão de que nenhum problema é fixo, ele se transforma e se complexifica à medida em que o artista avança nos coloca as possibilidade de inovação, criação e evolução.

Invenção e criação são dois termos que se sobrepõem e que não podemos separar por uma fronteira. Podemos no entanto distingui-los referindo-nos à sua conotação dominante: há na noção de invenção uma conotação de engenhosidade e na de criação uma conotação de poder organizativo sintético. Neste sentido, podemos polarizar a ideia de invenção para a arte estratégica e polarizar a de criação para concepção. A partir daí, dado que o exercício dialógico do pensamento ressaí da arte e que sua realização na concepção ressaí da criação, podemos dizer que a invenção e a criação são intrínsecas ao pensamento (Morin, 1996: 177).

Nesta perspectiva, temos que considerar também “a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica; o calor cultural; a possibilidade de expressão para os desvios” (Morin, 1991: 27). O calor cultural absolvido por Rabello foi tão intenso, que fica difícil não cometer injustiças a todos que fervilharam com ele a sua travessia de criança encantada à fera da música. Podemos desfiar com Borges (2008) uma trama de inquietações, encontros e multiplicidade de trocas. O cotidiano de Raphael Rabello era nutrido pela família e alimentado por músicos consagrados, que surgem para além das influências e viram parceiros, amigos e admiradores. Entra em cena Jaime Florence, conhecido como o Meira e com quem Raphael Rabello começa a ler partituras aos 12 anos. Nesse momento já se considerava a consolidação de sua formação.

Mesmo sendo a família Rabello a estrutura, que não só influencia, mas em essência o situa no campo musical, Raphael Rabello tem seu percurso marcado pela capacidade autodidata e estabelecido por meio de treino auditivo, que:

Aos poucos, sua intuição para o acompanhamento foi desabrochando de uma forma

surpreendente [...] Por volta dos 10 anos de idade, Raphael se apaixonou perdidamente pelo disco “Vibrações”, do Época de Ouro — de Jacob do Bandolim. Encantava-lhe especialmente o violão de Dino, a tal ponto que ele vinha à minha casa só pra ficar ouvindo o disco. De tanto ouvir, quase gastou o vinil, tornando precária em poucos dias a sua audição. O resultado é que Raphael conseguiu, em menos de duas semanas acompanhar todo o disco imitando o violão de Dino com todas as notas a que tinha direito. Em mais algumas semanas estava fazendo suas próprias variações. Quanto ao repertório que eu havia passado pessoalmente e ele nessa época, poucos meses depois já conseguia me superar visivelmente. Acredito que se pudéssemos trazê-lo de volta hoje, com seus dez anos de idade, faria qualquer violonista ficar boquiaberto, não só com sua competência técnica, como a sua maturidade musical que demonstrava em suas interpretações (Ventura, apud Borges, 2008:99).

Como bem falou Rick Ventura (2004) é daí que “vem a maestria das harmonizações do jovem músico.” As qualidades de solista e de acompanhamento são absolutamente bem resolvidas em Rabello, impregnadas de forte caráter improvisatório e caminhos harmônicos não-usuais, tornando sua peculiar e híbrida. “Afora o conhecimento aprofundado do choro e do conjunto de técnicas aplicadas a esse gênero, Rabello conhecia técnicas flamencas e o repertório erudito, o que culminou em seu estilo extremamente peculiar” (Borges, 2008:104).

As participações de Rabello em gravações totalizam mais de 400 registros fonográficos e muitas de suas composições “se perderam porquanto ele não tinha o hábito de escrevê-las,” lembra Luciana Rabello (apud Borges, 2008: 104).

Com Borges (2008), nossa principal referência neste texto, vamos acompanhar duas fases distintas e inseparáveis na vida de Rabello.

A primeira fase é marcada pelo registro fonográfico de “Os Carioquinhas no Choro” (Som Livre, 1977). É uma fase de acompanhamentos polimelódicos e tem como mentores são Dino Sete Cordas e o Meira. Entra em cena Radamés Gnattali, parceiro com quem Rabello construiu forte ligação musical.

A segunda fase começa com o registro “Rafael Sete Cordas” (Polygram, 1982). Esta fase distingue dois momentos, pois, “Rabello ainda mantém traços do violão polimelódico de Dino, os quais se manifestam em suas peças para o violão solo. Um segundo momento, quando Rabello absorve a linguagem de Radamés Gnattali, Garoto, bem como as referências do violão flamenco” (Borges, 2008: 104).

Entre uma fase e outra, um estilo e outro, destaque para “a precisão e a potência do toque com o polegar direito guarnecem uma sonoridade típica de sua interpretação violonística” (Borges, 2008: 104,105), que se revela nos acompanhamentos e na obra como solista. Uma qualidade de *bricoleur* se anuncia, pois, Rabello tinha consciência de si e de seu estilo distinto. Assim, sua aptidão para inventar-criar consoma sua experiência estética e “mostra-nos que os estilos tradicionais e não-tradicionais convivem sem conflitos” (Borges, 2008: 124).

2. Ausência e presença: o choro se funda no coração do Brasil

Tentamos apresentar as formas de enraizamento e a contribuição de Rabello para a música brasileira. O gênero que predominou na sua formação foi o choro. Conforme Taborda, existem muitas propostas para as diferentes origens ao sentido musical da palavra choro. Para a autora é um termo abrangente que no conjunto das possibilidades: “a palavra serve pra nomear o conjunto e também uma forma de tocar que exprimiria um estilo interpretativo tipicamente brasileiro” (Taborda, 2010: 137). A genealogia do choro é bem longa e os estilos de interpretação são muito distintos, portanto, não entraremos em detalhes.

Em um breve acorde, trinta e dois para ser exata, ecoou muito choro e vibraram todas as cordas na obra de Raphael Rabello. Em abril de 1995, o som evadiu-se do assento, ele deixou-nos fisicamente e passados três anos, inaugurou-se, em Brasília, Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello.

Teixeira (2008) nos mostra que a escola ambienta uma maneira própria de chorar. Ainda, o autor procurou enfatizar o processo de florescimento do choro e dos chorões em Brasília, onde temos o choro ‘livre’, multicultural e transregional, pouco apegado ao classicismo do gênero, mais inovador e alegre.

Se respondemos às questões de início, não importa aqui! O que resiste e ultrapassa qualquer questão, é o fato de Rabello ser uma referência concreta a ponto de tornar o nome da escola de choro de Brasília, onde sem dúvida se perpetua a tradição do choro e da musicalidade urbana, da virada do século XIX para o século XX, ao mesmo tempo acolhe novas influências e as emergências transculturais.

Conclusão

Reafirmamos a impossibilidade de fazer justiça a todos os nomes que participaram do percurso de Raphael Rabello e que com ele fizeram coro na confirmação da excelência da música brasileira. A partir do percurso de Rabello podemos refletir sobre o *ars cogitandi*: uma arte dialógica da concepção, que põe em atividade todas as aptidões e atividades do espírito/cérebro. Desse modo, fundamentamos que a concepção artística em Rabello interliga “um espírito engenhoso (na sua estratégia), espírito engenheiro (na sua aptidão organizada), e, nas suas mais altas formas criativas, genial” (Morin, 1996: 176). Ao considerar a inovação e evolução no campo do conhecimento e da técnica, desejou-se evidenciar os traços de uma maneira singular de interpretar que estabelece uma referência para a trajetória do violão de sete cordas, influencia várias gerações de músicos e deixa sua marca indelével na Música Popular Brasileira.

Referências

- Borges, L. F. F. (2008) *Uma trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão sete cordas. da consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília,
- Morin, Edgar. (1996) *Vol. III O Conhecimento do Conhecimento*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Taborda Márcia E. (2010) *As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brazil, 2010. [consult. 2013-01-11] Disponível em URL: <<http://historia-actual.org>>. Disponível em 11 de janeiro 2013.
- Teixeira. João Gabriel L. C. *A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida*. [consult. 2012-12-26] Disponível em URL:www.scielo.br
- Ventura, Rick. <http://musicosdobrasil.com.br/raphael-rabello>. Disponível em 17 de novembro 2012.

Contactar a autora:

renaisrenais@yahoo.com.br

Desde el umbral de la mirada. La no-imagen en la pintura de Jordi Teixidor

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

Espanha, artista visual e professor universitário, Doctor en Bellas Artes Universidad de Zaragoza.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: El tema de la pintura del artista español Jordi Teixidor es el propio espacio cromático que tiene la entidad real en el cuadro mismo, "pintura-sin-imagen" que constituye una "zona reservada", un espacio de pensamiento desde la pintura misma. En este artículo se muestran los medios que el artista utiliza para configurar ese espacio, ámbito poético autorreferencial, que invita a la posibilidad de reflexionar mediante la contemplación.

Palabras clave: abstracción / mirada-contemplación / espacio-límite / pintura / poética.

Title: *From the threshold of the gaze. The no-image in the painting of Jordi Teixidor*

Abstract: *The theme of the painting by Spanish artist Jordi Teixidor own chromatic space is having the real entity in the same picture, "paint-without-image" which is a "reserved zone", a space of thought from the painting itself. In this paper we show means that the artist used to configure the space, self-referential poetic field, inviting the possibility of thinking through contemplation.*

Keywords: *abstraction / gaze-contemplation / limit-space / painting / poetic.*

El marco referencial. La pintura reflexiva

Este estudio trata de reconsiderar la obra del pintor español Jordi Teixidor (Valencia 1941) artista que mantiene una trayectoria constante y coherente dentro del panorama artístico de las últimas décadas. Tras su formación académica en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, se adhirió a las propuestas estéticas con el llamado *grupo de Cuenca* — Gustavo Torner, Fernando Zóbel y Gerardo Rueda, por citar algunos — lo que le hizo adoptar una abstracción geométrica de clara influencia constructivista y conceptualmente próxima al minimalismo. Posteriormente los viajes han sido hitos importantes en la actividad profesional de este artista, en 1972 viaja a París donde recibe la influencia de Matisse y de la pintura abstracta norteamericana de Motherwell,

Rothko, Newman y Reinhardt simultaneando con el grupo *Supports / surfaces* por pintores y teóricos franceses. Al año siguiente hace su primer viaje a Nueva York, donde analiza la pintura norteamericana de los años cincuenta, abriéndose para él las posibilidades trascendentales inherentes a la pintura, asimilando sus elementos formales. De 1977 a 1982 realiza una estancia en Nueva York donde se hace más libre la gestualidad de su pincelada *dripping*, y aparecen algunas referencias al paisaje.

Ya en la década de los noventa se asientan y definen las características de su trabajo. Sin embargo su obra siempre se ha caracterizado por una mirada desde la cultura europea, pudiéndose rastrear evidencias de una pintura enraizada en una tradición cromática peninsular, al tiempo donde prima la contemplación de la pintura pura, desnuda, símbolo de una concepción profunda de la vida.

Obra introspectiva y austera, centrando su temática en el color, en un proceso de depuración permanente, actitud que podemos encontrar en pintores como Joan Hernández Pijuan y Joaquim Chancho entre otros, a los que a todos ellos une un hilo común en una particular manera de hablar “desde la pintura”, y que merecen una reconsideración en estos tiempos de una saturación de imágenes, donde el despojamiento de lo accesorio puede interpretarse como terapéutico.

En este orden de cosas, el sentido de la obra de Jordi Teixidor viene a ser otro ejemplo de la validez de su propuesta desde la pintura y la abstracción esencial en contrapeso al ruido exterior. En las próximas líneas analizamos su pintura: la organización del espacio pictórico donde lo materializa sus planteamientos, y su protagonista principal: el color; y cómo su pintura ejemplifica un espacio de silencio, metonímicamente “zona reservada”, que constituye la reflexión de la pintura “sin imagen”, es decir en la determinación “pintar el no-cuadro” frente a la saturación en la cultura visual contemporánea y al mero sistema de información (Figura 1).

1. La pintura no es (solo) imagen. El espacio pre-sentido

“Cuando hablamos de una cosa que no existe comienza a existir,” dice el escritor y pintor chino Gao Xingjian en sus *Reflexiones sobre la pintura* (Xingjian, 2004: 41). La pintura de Jordi Teixidor podría ser el resultado de esa negación que resulta de abandonar la imagen narrativa. Si relegamos la “imagen” en tanto que figura prescindimos del anclaje que nos proporciona la representación, por lo que entramos en los dominios de lo intemporal y duradero. No podía ser menos para este artista, al aludir en los títulos de sus obras referencias religiosas y humanistas, y que muestra la conciencia del lugar en la realidad, atemporal, fuera de la historia del arte y estética dominantes.

En realidad sus obras son cuadro-espejo, porque el reflejo es el mismo autor,

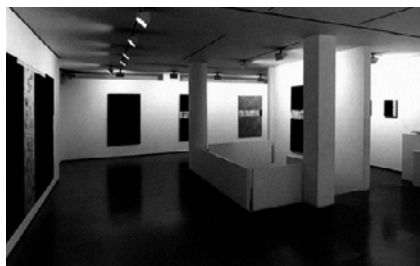


Figura 1. Vista de la exposición *Pinturas 2003-2005*, de Jordi Teixidor en la Galería La Nave (Valencia, 2005). Fuente: sitio web del artista.

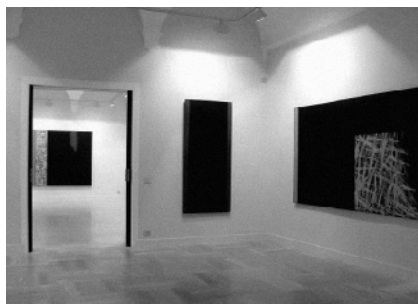


Figura 2. Vista de la exposición *Geometría musical*, de Jordi Teixidor en la Academia de España en Roma (Roma, 2004). Fuente: sitio web del artista.

que al mismo tiempo está dentro de la pintura. Esto es, actitud autorreferencial en diálogo con una pintura no de imágenes, sino estados interiores, lo que le lleva a trabajar en series más que en motivos individuales. Recorriendo en la mirada y el gesto espacios vividos, no intelectualizados. Se trata de un proyecto pictórico (y de vida) el de ser practicante de un arte ajeno a las modas, que habla en voz baja, grave. Se trata de un trabajo reservado pero no hermético. Habla de las cosas sentimiento de las cosas desde la pintura pura, con ausencia de elementos de la naturaleza y narrativos, lejos de la retórica de los juegos de lenguaje. Habla menos de conceptos y más de experiencias, un clima de poética más intimista, de invitación a la reflexión, a la posibilidad de reflexionar (Figura 2).

2. Desde el umbral. La lección de Matisse

Todo cuadro constituye un universo dentro del marco, éste no es más que una ventana, incluso si el pintor ve la imagen de un mundo exterior por esa ventana, es siempre a partir de una proyección interior. A la inversa, por esa ventana puede ver también un mundo enteramente interior. Hay una constancia en la pintura de Jordi Teixidor de todas sus épocas que le confiere una gran unidad, el uso de espacios tan “matisianos” como la *ventana* o la *puerta* (Matisse, 2010: 111-2 y 137). A la vez espacios límite de la *mirada* o de *tránsito*, objetos de contemplación, límites de la pintura, y también la representación imagen-objeto del marco “real” del cuadro. Como venimos diciendo Jordi Teixidor trabaja en términos de “no-imagen” aunque su obra sean pinturas evidentemente “imágenes”, iconos, pero no hay imagen, la imagen es el propio espacio pictórico, protagonista del cuadro, el tema el color, eje fundamental de su investigación. Espacio y color en uno, encuadrados en el parámetro de la geometría y el gesto, la transparencia, la solidez y el equilibrio; elementos que utiliza el

artista para articular su discurso estético, más cercano a la poesía y a la música.

Si bien el empleo del color en el espacio recibe la influencia del *color-field*, nunca lleva sus cuadros a un *all-over* radical que defendía Clement Greenberg (2002: 235-56), su sentido de inmensidad es más contenido, más europeo, siempre hay una división por mínima que sea que impide que resulte un monocromo. Por ello aunque carezcan de formas ilusionistas, sus obras mantienen la tensión en los formatos (verticales u horizontales, dípticos o trípticos) y en los elementos compositivos que fraccionan el espacio pictórico sin permitir esa dualidad “fondo-figura”; geometría básica en: tiras, bandas, cuadrados, rectángulos, formas en “L”, que trasmutan en ese espacio en puertas y ventanas, en jambas y alféizares, sin llegar a perder la fuerza presencial del rectángulo pictórico. En pocas palabras, la aportación fundamental de Jordi Teixidor es la configuración de un campo expresivo rico con elementos de austeridad, sirviéndose de una geometría mínima sin quebrar la frontalidad del cuadro y a la vez no resultar reduccionista (Figura 3).

3. La superficie, el color y la materia

Además del color no hay que soslayar en estas líneas la importancia de la materia pictórica en la obra de Jordi Teixidor, su técnica y procedimiento aportan vida a la superficie de sus obras, llegando a constituir un elemento muy característico de su pintura. Su paleta cromática semeja la de los antiguos maestros, y su pintura a un fragmento ampliado de un ropaje de Zurbarán, por lo que resulta necesaria su contemplación directa para una verdadera percepción. Sus cuadros son “personajes” austeros, rigurosos, pero no distantes, invitan a su aproximación, a una contemplación detenida, cercana. Sus pinceladas, en la dicción propia del gesto reiterado, semejan una escritura, gesto que a menudo comparte la inclinación en el trazo propio de la caligrafía, caligrafía que aquí se disuelve en la superficie de la tela absorbida por el color.

Pasan muchas cosas en los leves accidentes pictóricos ante una observación detenida, acentuados por la textura propia del óleo que extiende una epidermis en el cuadro, la reflexión lumínica en sus elaboradas superficies. Otra vez, lejos del rigor de los postulados minimalistas, el pintor adopta un discurso pleno de calidez, que añadido al formato de sus obras y a la manera de depositar el color se evidencia la escala humana. Como si “tejiera” la superficie se vislumbran, en las pinceladas matizadas, fluctuaciones atmosféricas que dan vida a una superficie palpitante ampliando la sensación de inmensidad (figura 4).

Conclusão

En definitiva, estamos ante el trabajo de un artista en el que se valoran las

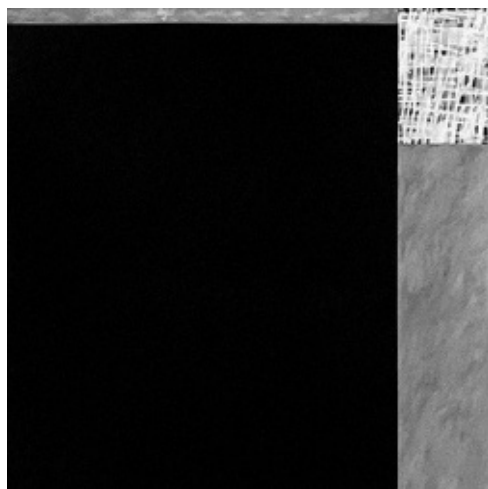
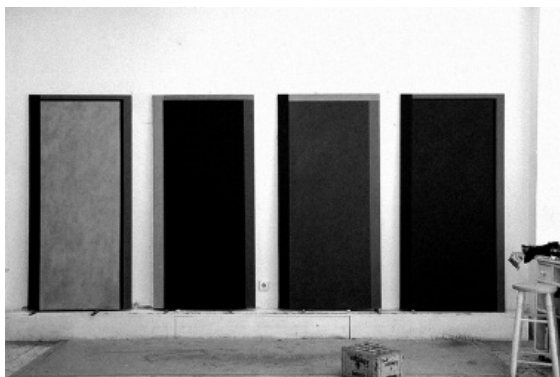


Figura 3. Obras en el taller, del catálogo de la exposición *Obra reciente* de Jordi Teixidor en la Galería Nieves Fernández (Madrid, 2010). Fuente: sitio web del artista.

Figura 4. Jordi Teixidor (2006), *S/T*, Óleo sobre lienzo, 190 x 190 cm. Fuente: sitio web del artista.

posibilidades de la pintura, lejos de agotarse, con sus implicaciones estéticas y éticas. Y ante una obra que mediante los parámetros mínimos de la pintura crea un ámbito de una fuerte carga poética, al tiempo que configura un clima que propicia al espectador a que piense de determinada forma. Un ejemplo de cómo se pueden transmitir sensaciones y sentimientos por medio del color, y la materia del color, sobre una tela sin necesidad de recurrir a unas imágenes, a la ficción. La no-imagen, el vacío, no quiere decir la nada, es la presencia de algo.

Referencias

- AA VV (1997) *Jordi Teixidor*. Valencia: IVAM [Catálogo de la exposición de Jordi Teixidor en el Instituto Valenciano de Arte Moderno]. ISBN: 84-482-1465-X
- AA VV (2002) *Reconsidering Barnett Newman*. Philadelphia: Ho, Melissa/Philadelphia Museum of Art [Publicación del Simposio: "Reconsidering Barnett Newman"]. ISBN: 0-300-10933-4
- Derrida, Jacques (2001) *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós. ISBN: 950-12-6513-7
- Golding, John (2003) *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid/México: Turner/Fondo de Cultura Económica. ISBN (Turner): 84-7506-633-X, ISBN (FCE): 968-16-7114-7
- Greenberg, Clement (2002) *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-1260-4
- Shiff, Richard (2002) *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid: Antonio Machado Libros. ISBN: 84-7774-625-7
- Matisse, Henri (2010) *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 978-84-493-2368-3
- Riout, Denys (2003) *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon. ISBN: 2-87711-265-9
- Rosenblum, Robert (1993) *La Pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978-84-20671-208
- Teixidor, Jordi (s.d) *Sitio web*. [Cons. 2013-01-10] Disponible en <URL: <http://www.jorditeixidor.com>>
- Xingjian, Gao (2004) *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*. Barcelona: El Cobre. ISBN: 84-960-9570-3

Uma abertura ao outro na obra de Farnese de Andrade

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO

Brasil, Artista visual. Mestre e Doutor em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade de Campinas (UNICAMP). Professor, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Artigo completo recebido a 6 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo, ao analisar “O Casamento” (1987) e a “Anunciação” (1995), busca revelar uma abertura ao outro na obra de Farnese de Andrade, em oposição a outras assemblagens produzidas na década de 70.

Palavras chave: Farnese de Andrade / assemblagem / objeto / arte contemporânea.

Title: *Openness to the other in the work of Farnese de Andrade*

Abstract: *This article, reviewing “The Wedding” (1987) and “Annunciation” (1995), seeks to reveal the opening to the other in the work of Farnese de Andrade, in opposition to other assemblages produced in the 70s.*

Keywords: *Farnese de Andrade / assembly / object / contemporary art.*

Introdução

Desenhista, pintor, gravador e escultor, Farnese de Andrade, nasceu em 1926 na cidade mineira de Araguari. Sua formação inicial em desenho deu-se nos cursos de Alberto da Veiga Guignard na Escola do Parque em Belo Horizonte, capital do estado. Em 1949, muda-se para a cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, e trabalha até 1960 como ilustrador. Ao cursar gravura em metal com Johnny Friedlander e Rossini Perez no ateliê do Museu de Arte Moderna em 1961, inicia-se seu interesse pelos materiais e objetos despejados no processo de aterramento das praias do Flamengo e Botafogo. Buscava os pequenos relevos presentes em restos de madeira e borracha maleável para realizar monótipias com asfalto líquido sobre a chapa de metal (Andrade, 1976: 181). No convívio diário com a praia desenvolveu o fascínio pelos objetos trazidos pelo mar como cabeças de bonecas, crustáceos, restos de ossos, ex-votos, objetos

oferecidos a Iemanjá e principalmente por qualquer objeto moldado pelo tempo, pela ação do mar e pela utilização do homem. Inicialmente, coleta-os por simples curiosidade e interesse, até que em 1964 a partir da *assemblage* destes objetos cria “A grande alegria”, o primeiro de uma extensa e compulsiva série de objetos elaborados até a sua morte em 1996, aos 70 anos (Cosac, 2005: 24).

Além da coleta realizada nas praias, lixões e em casas abandonadas, Farnese adquiria objetos e fotografias em lojas de materiais de demolição, no mercado popular, nos antiquários e feiras de usados das cidades onde residiu. Por vezes, o próprio processo de coleta dos objetos tornava-se um fim em si mesmo, e as sensações decorrentes do contato com os vestígios da vivência do outro se sobrepunham a materialização das assemblagens, conforme relatou o artista ao encontrar no Bairro Chino, de Barcelona, um enorme saco plástico contendo a vida de uma mulher, “suas recordações, pequenos objetos, cartões-postais, fotos de época e até o recibo da pensão que obtinha do marido morto na guerra civil” (Andrade, 1976: 189).

Devido a uma queda quando criança, Farnese tinha dificuldade em reter o que lia e as imagens que via, e mantinha um distanciamento das discussões teóricas dos movimentos artísticos que aconteciam no Brasil e no exterior. Mas longe de ser considerado um ingênuo, a partir de 1961, participava extensamente de salões, bienais e exposições no Brasil e no exterior. Em 1950 teve contato com o grupo concreto carioca, entre eles Ivan Serpa e Almir Mavigner. O contato com a teoria estética deste grupo o desorientou durante vários anos dificultando sua produção artística, até que passou a acreditar “que só fala a verdade o resultado de uma pesquisa, e nunca a teoria a respeito dos caminhos e possibilidades desta” (Farnese, apud Naves, 2002: 28).

1. O Objeto resinado e o tempo confinado na obra

Diferentemente ao pensamento matemático do Concretismo e ao rompimento da moldura e do espaço de contemplação da obra, elaborado no Neo-Concretismo, Farnese, na décadas de 60 e 70, utilizava oratórios, gamelas, caixas e blocos de resina de poliéster como uma forma de estabelecer o espaço da composição em torno dos objetos que colecionava.

Em *O Casamento* (1972-78) (Figura 1), esta função ocorre em duplicidade, exercida pelo bloco de madeira e pela moldura de resina. O bloco define a presença volumétrica do Objeto e sua ortogonalidade em relação ao plano horizontal enquanto que a resina, além de interromper o processo de decomposição da fotografia e dos objetos presentes na composição, estabelece dois planos internos ao espaço escavado no bloco. O primeiro plano, próximo à madeira, contém a fotografia de um casamento e um pente masculino, enquanto que o segundo a



Figura 1. Assemblage de Farnese de Andrade. *O casamento* (1972-1978), 31 x 24 x 8 cm. Foto de Andrew Kemp (Darzé, 2011: 47).



Figura 2. Assemblage de Farnese de Andrade. *Viemos do mar 6* (1978), 57 x 29,5 x 15,7 cm. Foto de Eduardo Ortega (Cosac, 2005: 139).

cabeça de uma boneca, a ossada de um pequeno animal e um anel metálico que projeta sua sombra sobre a imagem do casal.

Em *Viemos do mar 6* (1978) (Figura 2), a moldura não mais é escavada na madeira, mas no próprio espaço de nossa percepção que ao ser preenchido pela resina de poliéster define o bloco de aparência levemente turva e amarelada. De certo modo, a ação do tempo sobre o bloco de madeira desgastado em *O Casamento* (1972-78), a aparência turva e amarelada do bloco de *Viemos do Mar 6* (1978) e as imagens e objetos velados na resina de poliéster, suspendem a nossa percepção cronológica do tempo. Apesar de Farnese construir narrativas formais e, em parte, utilizar fotografias e objetos de outros para concretizar diante de si o universo pessoal de sua prática criativa, na presença de seus Objetos das décadas de 70 não construímos relações com sua história pessoal, ou mesmo ressonâncias com nossas memórias e lembranças pessoais. O tempo se congela, toda a percepção remete à instauração do universo Farnesiano e nada escapa à presença marcante da obra.

2. A caixa de madeira e os deslocamentos do universo Farnesiano

Quando estruturava suas composições dentro de oratórios, gamelas e de caixas de madeira, os Objetos de Farnese encontravam-se em contínua elaboração. Elementos presentes em algumas *assemblages* reaparecem em outras, como a disposição destes em uma mesma obra também se alterava. Por muitas vezes o artista atribuiu aos seus objetos datações múltiplas como em *Anúncio* de 1995 com referências aos anos de 1983, 1985 e 1987. Essa transitoriedade dos objetos encontra-se latente em *Maternidade e mutação* (1966-71), figura 3,

com elementos justapostos no interior da caixa que se comportam, aparentemente, como em um jogo de montar. Porém, a forma como Farnese significa e dispõe os fragmentos de madeira e cristal, as cabeças de bonecas, a fotografia resinada de um casal e o ovo dentro da assemblagem, nos impossibilita de imaginar alterações e deslocamentos. Encontramos-nos diante de um jogo de um homem só, que determina e manipula o universo de sua obra, somente possível a si, mesmo com toda a possibilidade de manipulação dos elementos presente.

Em *Anunciação* (1983-85-87-95) (Figura 4), o deslocamento ocorre na concepção do que Farnese está realmente anunciando na década de 90 em contraposição a outras anunciações da década de 70. Conforme depoimento de Farnese (1976: 185), em sua obra, o termo *anunciação* refere-se à futura existência de uma mutação que originaria uma humanidade com capacidades mentais mais elevadas, proveniente de uma exposição à radiação nuclear. Em *Hiroshima* (1970) e em *O Anjo de Hiroshima* (1968-1978), além da presença de partes de bonecas antigas, que de certo modo representam uma infância perdida, esquecida, mas que fora vivida, Farnese adquire, no comércio popular, bonequinhas de plástico, queima uma a uma a vela e as introduz em grande quantidade nas *assemblages*. Os aglomerados destas bonequinhas queimadas, fazendo a função de cabelo do anjo ou ocupando o espaço interno da caixa em *Hiroshima*, apresentam-se como uma massa desfigurada e representavam a infância que fora interrompida pela bomba de Hiroshima. Na *Anunciação* de 1995, as intenções expostas pelo artista em seu depoimento de 1976 são suavizadas. A linha vermelha vertical divide o espaço da composição entre a morte e uma esperança melancólica. A morte é significada pela pequena faixa vermelha horizontal que tem seu curso interrompido pela fotografia antiga de um bebê, possivelmente morto, e pelas pernas em posição de sepultamento dispostas na parede lateral esquerda da caixa. Do lado direito da composição, a *anunciação* cabe à figura feminina, que serena e cuidadosamente acolhe e sustenta a esfera de vidro em suspensão, símbolo da fecundidade, do novo. Farnese incorpora uma carga religiosa a esta composição, ao utilizar a cor azul celeste no fundo da caixa e instalar no canto direito um ornamento em madeira próprio da iconografia do Barroco Mineiro de seu estado natal. As pernas de madeira, deslocadas de sua função primeira, não mais pertencem ao feminino e sim ao corpo da caixa e lá permanecerão imutavelmente, independentemente do fato do artista ter morrido no ano seguinte. O Objeto não invoca à próxima intervenção de Farnese sobre seus elementos como em *Maternidade e mutação* e a caixa, apesar de ainda estruturar espacialmente os elementos, não mais emoldura uma composição centrada no artista e torna-se uma janela de passagem que anuncia um movimento em direção ao outro, seja a natureza morta de *Homenagem a Morandi*



Figura 3. *Assemblage* de Farnese de Andrade. *Maternidade e mutação* (1966-71), 48 x 33,2 x 21,5 cm. Foto de Lúcia Mindlin Loeb (Cosac, 2005: 49).

Figura 4. *Assemblage* de Farnese de Andrade. *Anunciação* (1983-85-87-95), 49 x 39 x 13 cm. Foto de Eduardo Ortega (Naves, 2002: 193).

Figura 5. "Objetos" de Farnese de Andrade. *Homenagem a Morandi* (1996), 69 x 35 x 20 cm. Foto de Eduardo Ortega (Cosac, 2005: 55).

Figura 6. "Objetos" de Farnese de Andrade. *O casamento* (1987), 31,5 x 24,4 x 30 cm. Foto de Vicente de Mello (Cosac, 2005: 145).

(1996) (Figura 5), seja a nossa pontencialidade em construir novas significações e associações na presença dos elementos dessa obra.

Conclusão

Este movimento de abertura ao outro, também pode ser percebido em *O casamento* (1987) (Figura 6), onde os elementos não são mais dispostos em planos verticais e horizontais dentro do bloco de resina, como ocorrera em *Vimos do mar 6* (1978) (Figura 2), e em *O casamento* (1978) (Figura 1). Nesse objeto, apesar da resina de poliéster ainda interromper os processos de decomposição, ela não é mais o elemento estruturante do espaço compositivo, não existe mais a presença de uma moldura ou bloco que sacraliza os objetos e o universo Farnesiano. Os objetos não são mais expostos no interior da caixa ou do bloco de resina, adquirem outras características e determinam, eles próprios, o espaço da composição. A fotografia encontra-se em pé, o pequeno livro apoiado sobre uma mesa imaginária e a cabeça de boneca deitada sobre o livro. A resina de poliéster torna-se o próprio espaço fluídico das relações de memória, pertencimento, religiosidade e compromisso presentes nesse Objeto. Preserva e sustenta fisicamente os objetos, mas a resina não mais confina e vela o nosso tempo na obra. *O Casamento* de 1987 e a *Anunciação* de 1995, nos permitem habitar seus espaços de significação, construir associações além de suas presenças e apontam um novo modo de aproximação ao resultado da extensa pesquisa de Farnese.

Referências

Andrade, Farnese de (1976). A grande alegria. in *Farnese de Andrade*. Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. ISBN: 85-7503-044-2

Cosac, Charles (2005) *Farnese (objetos)*. São

Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-363-8

Darzé, Paulo e Darzé Tais (orgs.), (2011) *Farnese de Andrade*. Bahia: Paulo Darzé. Naves, Rodrigo (2002) *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-044-2

Vida, morte e animalidade em Rodrigo Braga

DORIEDSON BEZERRA ROQUE
& PAULO EMILIO MACEDO PINTO

Doriedson Bezerra Roque: Brasil, artista visual, arte-educador. Graduação: bacharel em Fotografia e Especialista em Arte Educação). Professor de Artes na Escola Gilberto Freyre, Coletivo Tuia de Artíficos.

—

Paulo Emilio Macedo Pinto: Brasil, artista visual, Bacharel e Licenciado em Psicologia; Especialista em Arteterapia, Artes Cênicas, Terapia Sistêmica e Educação; Mestre em Psicologia, Doutorando em Arte-Educação. Afiliação actual, Professor da Universidade Pernambuco (UPE); Psicólogo da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, Coletivo Tuia de Artíficos.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O objetivo deste trabalho é discutir questões sobre vida, morte e animalidade no processo performático do artista plástico Rodrigo Braga. Seu trabalho é intuitivo, nos fazendo refletir sobre questões que fogem de uma arte preocupada em agradar o olhar, e transita numa linha tênue entre vida e morte, revelando a animalidade humana.

Palavras chave: Vida / Morte / Animalidade / Performance / Rodrigo Braga.

Title: *Life, death and animality in Rodrigo Braga*

Abstract: *The objective of this paper is to discuss questions about life, death and animality in the processes of the performative artist Rodrigo Braga. His work is intuitive, making us reflect on other issues than art concerned with pleasing the eye. It passes a thin line between life and death, revealing the human animality.*

Keywords: *Life / Death / Animality / Performance / Rodrigo Braga.*

Sobre Rodrigo Braga

Nascido em Manaus, capital da Amazônia brasileira, em 1976, logo se muda para Recife (Pernambuco), onde frequentou cursos de artes desde a infância. Gradou-se mais tarde em artes plásticas pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), em 2002. Atualmente vive no Rio de Janeiro. Expõe seus trabalhos desde 1999 e em 2012 participou da 30ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo com o trabalho intitulado *Tônus*. O artista possui obras em acervos particulares de instituições do Brasil e do exterior. Em 2009, recebeu o prêmio



Figura 1. Rodrigo Braga, 2008. *Leito*.

Marcantonio Vilaça pela Funarte (Fundação Nacional de Arte) e em 2010 foi contemplado com o prêmio *Marc Ferrez* de fotografia.

Enquanto artistas e pesquisadores da arte, tivemos contato direto com Rodrigo Braga em 2008 quando participamos da oficina ‘Ressignificando a Fotografia’, ministrada por ele.

Na verdade esse encontro aconteceu bem antes, ao tomarmos conhecimento de suas criações em algumas exposições em Recife, o que nos instigou a investigar este propositor singular.

1. Vida, Morte e Animalidade em Rodrigo Braga

Falar de Rodrigo Braga não é tarefa fácil, sua produção é complexa. Poderíamos discutir várias questões provocadas pela sua arte, graças à abertura subjetiva e seu caráter conotativo. Rodrigo Braga é um artista mutável que acompanha intencionalmente os meios tecnológicos de seu tempo. A arte, por sua vez, transcende a ação do artista. “A arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo” (Machado, 2010). A figura do artista entra como mediador dos meios. E isso Rodrigo Braga faz com uma intencionalidade coerente. Em seu trabalho está presente a fotografia, a performance e o vídeo, num hibridismo não hierárquico de linguagens. Estas se entrecruzam no espaço / tempo do enquadramento. O autor se coloca como enunciador na condição de observado, fornecendo pistas de suas escolhas estéticas, construindo um jogo de aproximação/afastamento com o observador. Narra histórias de vida e experiências



Figura 2. Rodrigo Braga, 2004. Várias imagens do processo *Fantasia da Compensação*.

do homem misturando realidade e ficção. Como afirma Walter Benjamin, “o papel do narrador é intercambiar experiências.” A natureza do narrador é estar numa relação de troca. A narrativa presentifica o passado, chamando atenção do observador para temas que passaram despercebidos, num jogo de encantamento e decifração. Rodrigo Braga compõe em cima de uma natureza afetiva e poética-visual impregnante. É necessário certo “esforço” para “desenterrar” as superfícies e mergulhar no imaginário profundo e arriscado do artista.

Em *Leito* a morte é encenada como ritual: de passagem, de começo, de vida. Ritual de um corpo que procura angustiado seu lugar, desenterrando outro corpo para demarcar seu território. A luz pontual evidencia ações de dois corpos num círculo de vida e morte. Observamos nuances de tons claros e escuros. A escolha do artista nos invoca a acolher imagens em sequência narrativa.

Entretanto, o acontecimento projetado nas imagens, embora veraz, é representação que resulta da seleção de um fotógrafo. Ele apresenta as cenas optando entre os diversos elementos que estavam dispostos diante do seu olhar (Ronna, 2003: 174).

Metamorfoseando-se em homem-animal, enquadrando no recorte da fotografia o gesto contraditório entre vida e morte, o artista se faz presente em *Fantasia da Compensação*.

Em *Fantasia da Compensação*, Braga se aproxima da tecnologia de manipulação, aliando técnica e poética ao processo artístico.

Queria, portanto, algo que operasse pelo quase imperceptível. Que subvertesse o caráter indicial da fotografia e deixasse o espectador tonto, flutuando entre o virtual e o palpável (Rodrigo Braga, 2005).

Lembramo-nos dele falar com emoção da fobia-social que o acompanhou durante certa época de sua vida. Vestir-se de animal não é uma fuga, há uma tentativa de encontrar um caminho de expressão menos denso.

A obra, como se vê nas imagens, se deu de forma engenhosa, partindo da construção de uma moldura de sua cabeça em gesso para a confecção da réplica em silicone, bem como a procura paciente no hospital veterinário universitário de um cachorro grande, preto, com focinho protuberante e ar bravo, tendo por fim o ato cirúrgico de implantar a cabeça do animal à sua prótese. Todo esse percurso foi testemunhado pela câmera fotográfica.

Rodrigo Braga fornece ao observador a possibilidade de entrar em contato com os bastidores da cena. É um gesto generoso de revelar a feitura da obra, relatando acontecimentos que a compõem, aproximando o observador do observado por um laço de identificação. Nesse trabalho de natureza autobiográfica, Rodrigo Braga encarna o animal que está dentro dele, revelando também nossa animalidade.

2. Ações de um animal inquieto

A performance é uma linguagem própria de seu trabalho, composto de ações endereçadas para serem exclusivamente fotografadas / filmadas, para que o espectador tenha acesso a uma visualidade híbrida.

São composições concebidas em “cativeiro”, num tempo / espaço de inquietações subjetivas, evidenciando “o artista solitário” (Cotton, 2010).

Em *Mais força do que necessário*, Rodrigo Braga, ao se “isolar” do mundo exterior, debruça-se sobre seu mundo interior, reconhecendo seus limites. O artista produziu em aproximadamente dois meses dezasseis obras, entre elas quatro vídeos. A criação foi intuitiva, influenciada pelo contexto da 1ª Guerra em Ieper (Bélgica), cidade cenário do extermínio de mais de meio milhão de soldados no início do século XX. Os espaços inspiradores para suas obras/intervenções são as paisagens que serviram de campo de batalha, cemitérios e monumentos históricos.

3. Retoques

A produção de Rodrigo Braga possui um aspecto solitário, não individualista. Sua obra é construída em “cativeiro”, num tempo / espaço onde se afloram experiências afetivas e sensoriais. Há uma relação de troca estabelecida com o

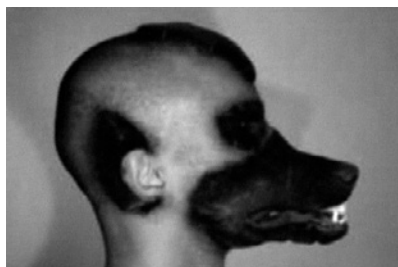


Figura 3. Rodrigo Braga, 2004. *Fantasia da Compensação*.

Figura 4. Rodrigo Braga, 2010. *Mais força do que necessário*.

antes, o durante e o depois. Depois de tudo pronto, observo que, apesar de ser uma obra de cunho autobiográfico, eu não teria a menor condição de realizar algo dessa dimensão sozinho. Hoje me contraponho à fácil ação de isolamento da minha adolescência e aposto na comunicação e na coletividade para gerar resultados de uma idéia que foi construída com a soma de muitas mãos e cabeças (Rodrigo Braga, 2005).

Na criação do artista há uma diluição da autoria, quando o observador se vê diante de uma questão perturbadora: “Quem apertou o disparador?,” mas a fotografia não se limita ao simples toque do botão. A imagem se faz antes do ato-gesto de apertar o disparador.

A fotografia ultrapassa a natureza indicial do registro, para ser apreciada como signo da arte.

Ao longo de toda a história da fotografia, sempre houve quem a promovesse como uma forma de arte e um veículo de ideias, ao lado da pintura e da escultura, mas nunca essa perspectiva foi difundida com tanta frequência e veemência como agora (Cotton, 2010: 7).

Entre outras questões, a criação desse jovem artista vem se afirmando com força e identidade, proporcionando futuras leituras pelo seu caráter intrigante e singular.

Referências

- Cotton, Charlotte. (2010) A fotografia como arte contemporânea. Trad. Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Ed. WMF. Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1993) Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Machado, Arlindo. (2010) Arte e Mídia. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Saraiva, Juracy Assmann. (2003) Narrativas Verbais e Visuais. Juracy Assmann Saraiva (org.) in Ronna, Giovanna Nogueira. A narrativa inscrita em luz. Editora UNISINOS — RS. <http://www.rodrigobraga.com.br>

A ausência de lugar nos desenhos de Glayson Arcanjo

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

Brasil, artista visual. Professora Adjunta na Universidade Federal de Uberlândia (Estado Minas Gerais). Graduação em Artes Plásticas, habilitação em Desenho e em Escultura (Universidade Federal Minas Gerais). Mestrado em Artes Visuais, concentração Poéticas Visuais (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Doutorado em Artes, concentração em Poéticas Visuais (UNICAMP, São Paulo).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Análise de uma intervenção gráfica realizada em 2007 pelo artista brasileiro Glayson Arcanjo. “Desenho de demolição” aconteceu nos escombros de uma casa prestes a ser completamente demolida em um bairro de Belo Horizonte. Marcada por certa angústia e tensão em função da aceleração temporal, a ação pode traduzir-se em “efemeridade”. A análise parte da ausência de lugar, oportunizando reflexões sobre o aspecto fantasmático do trabalho.

Palavras chave: desenho contemporâneo / não-lugar / fantasma.

Title:

The absence of place in Glayson Arcanjo's Drawings

Abstract: Analysis of a drawing made by Glayson Arcanjo, Brazilian artist. “Drawing of demolition” (2007) happened within ruins of a house at a Belo Horizonte section. Such ruin would be immediately destroyed by a company of demolitions. Arcanjo's drawings were marked by angst and tension due to the little time for doing them; such action may signify a kind of a short-living. The thought starts with the absence of place, generating thoughts about the spectral aspect of this artwork.

Keywords:

contemporary drawing / non-site / spectre.

Considerações iniciais

Este texto analisa um trabalho de Glayson Arcanjo: artista brasileiro, natural de Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), mestre em Artes Visuais e Professor Assistente na UFG. Trata-se de uma intervenção gráfica, nomeada “Desenho de demolição”, realizada entre 06 e 09 de junho de 2007, nos escombros de uma casa prestes a ser completamente demolida em um bairro da capital mineira.

Autorizado por Daniel e Dalmo, técnicos responsáveis pela demolição da

propriedade, Glayson pôde adentrar o campo de escombros antes que fosse completamente apagado, mas com vestígios suficientes para perceber o desenho original da casa.

Em seu momento de reconhecimento do sítio, eram tênues os limites entre um espaço e outro da ruína, cujo chão, caoticamente “pavimentado” de blocos de tijolos e pedras, dificultava o trânsito pelo lugar. O artista percebeu também as paredes descascadas, sem esquadrias de janelas e portas, além de um singular grafismo fornecido pela trama de fios metálicos e elétricos, condutores de água e ranhuras.

Trata-se de uma ocupação artística radicalmente efêmera, com desenhos e escritas confessionais, realizadas nas paredes daqueles escombros. Nesse sentido, um *pathos* revela-se na ação do artista, em função da urgência de suas operações no lugar. Para Arcanjo, o esquecimento e a transitoriedade são questões importantes quando se pensa na intervenção como um todo: “num espaço curto de tempo, o espaço antes habitável gradativamente passará a lugar de esquecimento”. Minha proposta de reflexão toma essa frase do artista como mote. Pergunto-me: o que faz alguém querer deixar a sua marca em um espaço que será apagado em seguida?

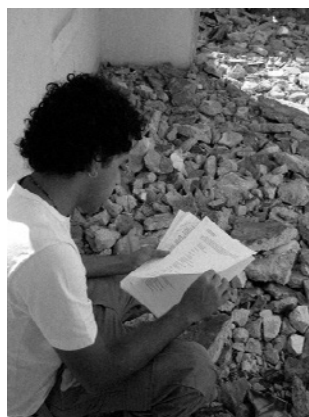
Durante o breve tempo de sua ocupação, pude vivenciar pessoalmente uma manhã daqueles dias, e ali observar o desconforto, a desolação do lugar, a poeira, enfim, as condições precárias de um “atelier” instalado sob a luz do sol. Minha memória, breves depoimentos do artista e imagens da intervenção — cedidos por ele via e-mail, além de considerações de Bachelard, Bollnow, Marc Augé e Didi-Huberman, são as bases para a realização deste texto.

1. Uma breve morada

Ao pensar nos modos de sentir o espaço, Otto Bollnow usa a premissa de Heidegger de que o ser-no-mundo do homem caracteriza um lançamento no espaço, mesmo contra a sua vontade. Esta ideia está conforme a etimologia do verbo existir, como *ex-sistere* (colocar-se para fora).

É mais que se fosse colocado ou transportado. Inclui um elemento de desatenção e de aleatoriedade. Em cada lançar está uma nota de agressividade. [...] E assim o homem se encontra lançado num meio que lhe é estranho, hostil e sinistro. E assim é entendida também sua localização no espaço (Bollnow, 2008: 293).

No entanto, Gaston Bachelard (1975: 113) aponta que “antes de atirado ao mundo, [...] o homem é colocado no berço da casa”. Por mais estranho que seja o nosso “fora”, terminamos por transformar esse espaço estranho em algo familiar, recorrendo à memória pessoal — articuladora de nossa casa arquetípica



Figuras 1 e 2. Glayson Arcanjo, *Desenho de Demolição*, 2007. Vistas diversas. Fotos de Margarida Campos.

Figuras 3 e 4. Glayson Arcanjo, *Desenho de Demolição*, 2007. Fotografias. Créditos: Glayson Arcanjo.

àquele lugar estranho — e povoando-o com objetos pessoais e modos de ocupação que digam de nossa identidade. Esse é o sentido do termo “habitar”:

por meio de seus esforços, [o homem] tem de tomar a situação de ser-lançado, surgida no decorrer de um desenvolvimento talvez inevitável, mas certamente desfavorável, e transformá-la no habitar (Bollnow, 2008: 294).

Percorrer os escombros pode abrigar um desejo latente de que ali ocorra um encontro fortuito com algo de familiar que resida ou resista sob aquela ruína. Mesmo sabendo que há poucas horas para construir ali as suas “marcas”, o artista está cômico de que antes de qualquer ato expressivo — qualquer movimento poético em direção a uma exterioridade — é necessário fazer dali um espaço de habitação. Ao mesmo tempo em que percorre o escombros com essa intenção, sabe também que tais ações deverão ser rápidas, presenciais e improvisadas.

Após a etapa de reconhecimento do “sítio”, Glayson Archanjo efetua uma seleção de materiais e textos para o trabalho de intervenção gráfica propriamente dita. As marcas são elementos caligráficos, contornos de mãos, texturas e rabiscos, sobretudo confissões escritas e transcrições de fragmentos de poemas de outros.

Há uma estranha alternância entre hospitalidade e não-hospitalidade no interior de toda a situação, construindo o seu estar-ali como um jogo compósito de camadas de lugares e de não lugares, memórias e impermanências. Podemos pensar nessa alternância também como uma dicotomia entre o ficar e o abandonar, um sedentarismo que sucumbirá ao imperativo de um nomadismo urgente, quase fuga.

Pensando que o loteamento um dia transformou-se em uma casa, que talvez tenha se transformado em outra, sucessivamente, o objeto arquitetônico, naquele momento da intervenção do artista, converteu-se em uma ruína prestes a ser demolida, passando, logo depois, a ser um espaço vazio, sem qualquer resíduo de verticalidade. E nesse ciclo, o espaço seguramente abrigará outra construção arquitetônica, finalizando, talvez, um ciclo de construções e destruições. A modernidade introduziu a noção de velocidade por meio de invenções e máquinas que povoaram nosso imaginário com a correspondência entre tecnologia e progresso, geradores de melhorias no viver: esse compósito construirá um novo edifício, mais salubre, que apagará um signo anterior, sem qualquer traço que o evoque.

Segundo Marc Augé (1994), para um espaço tornar-se um lugar, ele deve ser identitário, relacional e histórico. A casa em demolição pôde ser constitutiva das identidades que ali habitaram; ali também houve compartilhamento entre

peças e objetos, certas partes da(s) casa(s) em que coexistiram relações e energias; e, por fim, os sujeitos puderam reconhecer, ali, momentos temporais que marcaram fatos importantes de suas vidas. A convivência entre vizinhos, se a princípio é interrompida pelos muros e pelo senso de privacidade de cada núcleo familiar, de algum modo é restaurada por diversas ações simbólicas e hábitos comportamentais, em que a rua converte-se em uma extensão do interior das casas; a rua torna-se uma mediação entre o público e o privado. Para Augé (1994: 73), o “lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”.

Tudo isto soma-se às memórias pessoais que constituem a tríade identidade / relação/história. No entanto, a demolição daquele palimpsesto memorialista deu vazão a algo que não era mais um lugar, tampouco o que Augé denomina de “não-lugar”: espaços de passagem que nos exigem atitudes e papéis sociais específicos, como nos aeroportos, bancos, supermercados. Augé ainda nos faz observar que há uma “polaridade fugidia” entre os lugares e os não-lugares, pois podem converter-se um no outro, estrategicamente:

o primeiro [lugar] nunca é completamente apagado e o segundo [não-lugar] nunca se realiza totalmente — palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação (Augé, 1994: 74).

2. Espectro que pede desenhos convulsivos

Se o ato de demolição da casa destruiu um lugar e não gerou um não-lugar, em que se converteu esse rápido período de transição entre os escombros e o novo edifício? Podemos pensar que a demolição gerou um “fantasma”, como “aparição”, “espectro”, um resíduo do que já foi. Mesmo que a construção civil erija rapidamente outro edifício no local, haverá por um tempo um “buraco” no desenho da vizinhança, para dentro do qual escoaram as lembranças dos que já habitaram o lugar e suas cercanias.

O antropólogo das imagens Georges Didi-Huberman propõe que a história das imagens seja anacrônica, resultante de um encontro heterogêneo de objetos pertencentes a diferentes extratos temporais; tal anacronismo é questionador da linearidade com que ainda pensamos o desenvolvimento da história. Nesse dinamismo das imagens, as formas duvidantes e informes não são ocultadas no tecido histórico. Cabe ao historiador, ao crítico, ao artista, o interesse pelo detalhe, pois este amplia o universo das interpretações de uma imagem, de um fazer. O detalhe é acidental, mas torna-se um ponto sensível que “tornaria [a imagem] visível ou legível” por se apoiar em um “acidente de tempo” (Didi-Huberman, apud Jorge, 2012: 122).

O caráter anacrônico das imagens revela sua potência espectral, e esse é o sentido da inclusão deste pensamento no presente texto. Observar aquelas ruínas e as fotografias das ações do artista fez-me pensar na poeira levantada como estratégia de aparição de um ser em seus últimos suspiros, dizendo, no ato mesmo de sua desapareição, de todas as memórias que guardou e ainda das últimas confissões rabiscadas pelo artista em suas paredes.

A poeira das imagens desacelera a esteira positivista do tempo que substitui quase que imediatamente a casa por outro edifício mais eficaz, por uma nova “máquina de morar”. A ação do artista propõe-se como desaceleração desse processo, como um intervalo necessário para que a ruína também se torne imagem:

O intervalo é o que torna o tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual. É a interface de distintos estratos de uma espessura arqueológica. É o meio de movimentos fantasmas. É [...] o desvio criado pelas falhas sísmicas, as fraturas na história. [...] É o contratempo, o grão da diferença na engrenagem das repetições. É o hiato dos anacronismos, é a malha de buracos da memória (Didi-Huberman, apud Jorge, 2012: 124).

Diante da exiguidade temporal, não há muito que esperar; os desenhos e escritas saem como jorros de imagens, à semelhança de desenhos anteriormente produzidos (em 2005, o artista faz desenhos confessionais que vieram de supertão após um período de inação).

Assim o artista define a sua “permanência” na casa em demolição, em 2007:

A manipulação das diferentes matérias abre um campo de sobreposições, ilegibilidades de imagens e palavras: paredes, pedras, riscos, rabiscos, rachaduras, frestas, cacos. [...] O que resta é algo de uma escritura do tempo: manipulação e trajetória de gestos e de matérias em direção à permanência ou ao esquecimento.

Essas e outras manifestações do artista fazem-me pensar que o motor de seu processo de criação é o embate com uma força muito maior do que o seu desejo construtivo: o mar, o inconsciente, o trânsito urbano, são todos eles forças inexoráveis que não interromperão seus fluxos para que uma imagem chegue ao visível, de maneira pacífica. Parece que o artista busca vivenciar o Desenho como resposta a situações-limite. Nesta série em exame, não é somente contra o tempo que avançam os riscos, rabiscos e as rasuras de Glayson Arcanjo: após as suas intervenções, uma escavadeira fará o papel de borracha, apagando a ruína, apagando o visível que ainda podia ser enquadrado na fotografia.

Suas intervenções são como desabafos, confissões pronunciadas convulsivamente, sem tempo para a composição e para a legibilidade. Algo que, mesmo

sendo proveniente dele mesmo, parece referir-se a *outro ser* que o habita. Sendo assim, acredito que as ações de Glayson Arcanjo naqueles dias, em um campo de escombros, substanciaram um deliberado ato de conversa consigo mesmo. Como se quisesse dizer um segredo, convulsiva e angustiadamente, naquelas paredes. Assumindo claramente o tom confessional pela presença de palavras — denúncias precárias de seus estados de angústia, indecisões e estranhamentos diante do que está fazendo, o artista tem a consciência de que as ações gráficas eram distintas do modo habitual de escrever e desenhar.

Tais confissões agora são meros resíduos, pequenos cacos de paredes que o artista recolheu antes da limpeza total do terreno. Somou-se ali, mais um fantasma, talvez incapaz de revelar agora ao próprio artista o que estava a dizer no antes.

Referências

- Augé, Marc (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus. ISBN 853080291-8
- Bachelard, Gaston (1975). *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural. ISBN 8513.
- Bollnow, Otto (2008). "A espacialidade da vida humana." In *O homem e o espaço*. Curitiba: Editora da UFPR, pp. 287-301. ISBN 9788573352085
- Jorge, Eduardo (2012) "*Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman*" *Revista Artefilosofia*, nº 12, julho de 2012. [Consult. 22-12-2012] Disponível em URL: <[www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_12\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_12(10)eduardo%20jorge.pdf)>.
- Sampaio, Glayson Arcanjo (2005). *A(i)nda desenho*. (Projeto de monografia de graduação). Uberlândia: DEART/UFU.

Contactar a autora:

claudiamfsg@yahoo.com.br

Lençóis esquecidos no Rio Vermelho

JOSÉ CÉSAR TEATINI DE SOUZA CLÍMACO

Brasil, artista visual. Doctor en Bellas Artes pela Universidad Complutense de Madrid. Graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Brasil. Graduação em Ciências Sociais pela UFG. Professor na Universidade Federal de Goiás.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Selma Parreira é pintora e gravadora de formação, hoje transita também por outras áreas das artes visuais, tais como instalações, vídeo, fotografia e intervenções urbanas. É nessa última categoria que desenvolveu o trabalho que dá título a essa apresentação. Foi buscar na cidade histórica de Goiás, uma atividade desenvolvida por antigas lavadeiras, que lavavam roupas no leito do Rio Vermelho.

Palavras chave: intervenção urbana / fotografia / memória.

Title: *Forgotten linen at Rio Vermelho*

Abstract: *Selma Parreira is a painter and engraver, but today she works in others areas like installation, videoart, photography and urban interventions. She researched, in the historical city of Goiás, a activity performed by the eldest washer ladies in the Rio Vermelho.*

Keywords: *urban interventions / photography / memory.*

Selma Parreira — Pintora e gravadora

Selma Rodrigues Parreira cresceu na cidade Anápolis, onde se iniciou na pintura com um professor particular, até mudar-se para Goiânia, para inscrever-se no ensino superior na Universidade Federal de Goiás, no curso de Licenciatura em Artes Plásticas. Na Universidade, que cursou entre 1975 e 1978, dedicou-se prioritariamente à gravura, tendo participado de alguns salões e exposições coletivas. No ano de 1979, passou um período no México, no Instituto Allende, Guanajuato, onde realizou um estágio em gravura.

Selma e eu fomos colegas de Universidade e posteriormente chegamos a dividir um ateliê de gravura, juntamente com o artista Leonan Fleury, em Goiânia, onde pudemos conviver e trocar opiniões sobre nossos trabalhos. Foi por um curto, mas proveitoso, período, até cada um tomar um rumo próprio.



Figura 1. Fotografia de Paulo Rezende, *Vista aérea de Goiás com o Rio Vermelho e lençóis pendurados na Ponte da Casa de Cora* (2010).
Figuras 2 e 3. Selma Parreira, instalação fotográfica *Uma pedra quadrada azul, uma lembrança anil*: (2009).

A partir de 80, Selma dedica-se à pintura, segundo suas palavras, “por cerca de três décadas, experimentando técnicas e também linguagens. Sigo buscando, por meio de recursos pictóricos, registrar, refletir, questionar. Também, com liberdade, vejo-me transitando por diversos assuntos, temas e interesses” (Selma, 2010: 13).

São presenças constantes em suas pinturas os objetos, os lugares, as regiões do interior, as paisagens. Sente-se em seu trabalho a presença do humano na relação com seu tempo e suas ‘coisas’ e, na maioria das vezes, o universo feminino. Esse universo, como ressalta o crítico Marcus de Lontra Costa (Costa: 2004), se apresenta como “elemento motriz da ação” — “tanto a ação que suscita o trabalho como a ação que me move, como mulher, para produzir”, completa Selma (Selma, 2010:13).

Uma característica fundamental, que se destaca na obra pictórica de Selma Parreira, é o domínio do uso da cor. Eu que acompanhei de perto seu trabalho sempre a admirei pela facilidade de trabalhar as cores. Particularmente me chamavam a atenção os vermelhos e os azuis.

1. Memórias azuis — antecedentes dos Lençóis esquecidos...

No início de 2002, Selma recebeu uma herança inusitada: no espólio da família, ‘mercadorias’ oriundas de um armazém de secos e molhados (*Armazém Feliz*, cidade de Anápolis, GO) que pertenceu a seu avô paterno e que ficaram guardadas em um porão por aproximadamente quinze anos. Objetos ultrapassados, como antigas máquinas domésticas para processamento de alimentos, pacotes, produtos de limpeza, entre outros, “coisas impregnadas de memórias que com elas eu poderia contar, me referindo aos costumes, aos fazeres que hoje também estão quase esquecidos” (Selma, 2010:18).

Entre esses materiais encontrou pacotes de um produto usado pelas lavadeiras anos atrás, em formato de pequenas pedras retangulares, conhecido como anil, com o rótulo ‘IDEAL, anil para lavadeiras’. Tinham cor azul, que dissolvidos em água, davam-lhe uma cor azulada, que remetiam ao mar — muito distante do centro-oeste do Brasil. O mesmo azul ultramar, utilizada pelo renomado artista francês Yves Klein (1928-1962), que o levou a intensas pesquisas sobre as propriedades desse pigmento. Com esse material Selma Parreira realizou diversas propostas, que remetiam a questões de memória — lembranças de infância, os lençóis brancos pendurados para secar nos quintais —, as lavadeiras, senhoras trabalhadoras que percorriam as casas de família para recolherem roupas para lavar em tanques domésticos ou às margens de rios e córregos.

Em 2003, realizou uma instalação intitulada *Luzalina*. Nesse trabalho as pedras de anil foram esculpidas, imitando pedras preciosas de intenso azul e

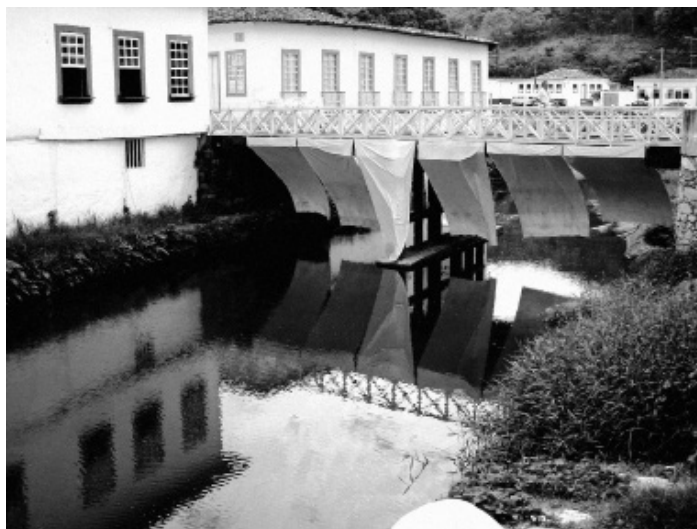


Figura 4. Selma Parreira, *Lençóis na Ponte da Casa de Cora* (2010). Fonte: própria.

Figura 5. Selma Parreira, *Bacias ao longo do Rio Vermelho* (2010). Fonte: própria.



Figura 6. Selma Parreira, *Lençóis quarando nas pedras à margem do Rio Vermelho* (2010).
Fonte: própria.



Figura 7. *Poema de Cora Coralina pendurado na Ponte de Cora* (2010). Fonte: própria.

montadas em uma coleção de quatorze anéis de prata, expostas em pequenas caixas de acrílico.

Além disso, constava da exposição, uma fotografia em preto e branco com a imagem das mãos de uma mulher usando um dos anéis. À primeira vista parecem as mãos de uma modelo exibindo uma joia, mas, mas visto mais de perto, percebem-se as mãos calosas de uma mulher trabalhadora.

Esse trabalho discute o objeto anel, seu uso, lembranças e desuso, corpo e trabalho, tempo e gênero. Um texto poético descreve a personagem e seu cotidiano; ela habita a ficção e a realidade, seus hábitos e transmutações (Selma, 2010: 22/23).

Realizou também uma instalação fotográfica *Uma pedra quadrada azul, uma lembrança anil*: uma sequência de fotos das mãos da artista usando um anel esculpido em pedra de anil imersa em uma bacia com água, performance também gravada em vídeo (Figuras 2 e 3). À medida que o anil se desmancha a água vai-se tornando azul. Faz referência ao fazer e refazer das ações das lavadeiras de roupas, o sempre recomeçar, uma repetição do trabalho, da rotina de sempre transformar o sujo em limpo novamente. Também compõe essa série o trabalho *Armazém Feliz*, de 2004. São duas reproduções em serigrafia do rótulo ampliado (80 × 100 cm) da pequena embalagem das pedras de anil, onde se podem ver as inscrições “Ideal — anil para lavadeiras,” como no original e, na outra, adulterada, “Ideal — anel para lavadeiras.” Um texto que remete à memória do armazém, com seus produtos e clientela, faz parte da obra.

2. Lençóis esquecidos no Rio Vermelho

A intervenção urbana *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* atua em um sítio

específico da Cidade de Goiás e se relaciona com a história e a memória do lugar, em especial com um grupo, o das mulheres lavadeiras de roupas no percurso urbano do rio, atividade desenvolvida até a primeira metade do século XX. A Cidade de Goiás é reconhecida pela Unesco, desde 2001, por sua arquitetura barroca peculiar, suas tradições culturais e pela natureza do cerrado exuberante que a circunda, como Patrimônio Histórico e Cultural Mundial.

Esse trabalho se realizou em duas vezes, na primeira, como um ensaio, experimental, e, na segunda, mais elaborado e aprofundado. Na primeira a artista instalou um varal de lençóis pendurados nos pilares da ponte de madeira que passa por cima do Rio Vermelho, que corta o centro da cidade, conhecida como a Ponte da Casa de Cora (em referência à reconhecida poetisa Cora Coralina que viveu na casa da esquina) (Figura 4).

Os lençóis causaram um estranhamento, tanto nos turistas, que perguntavam 'o que fazem aí esses lençóis, por que estão aí?', quanto nos moradores da cidade que se perguntaram surpresos: 'as lavadeiras voltaram a lavar roupas no rio?'

E Selma Parreira propôs uma série de perguntas: porque as lavadeiras não lavam mais roupas no rio, quem são elas, ainda vivem, quem se lembra delas? Entre outras. A partir daí, realizou um amplo trabalho que pode ser abrigado sob o título *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* que se constituiu de várias etapas que aconteceram mais ou menos simultaneamente. Inicialmente foi um trabalho quase antropológico. Buscou, junto aos museus da cidade e antigos moradores, fotografias antigas (entre as décadas de 1930 e 1950) que mostravam lavadeiras lavando roupas no rio. Encontrou algumas antigas lavadeiras que, por sua vez, identificaram outras colegas nas fotos, assim como os locais do rio que utilizavam.

Realizou, com as lavadeiras que pôde encontrar, entrevistas das quais resultou um documentário de dez minutos — *Azul Anil, memórias do Rio Vermelho* — com relatos saudosos e dramáticos de três mulheres que por muitos anos lavaram roupa no rio.

Realizou uma nova intervenção no Rio Vermelho, num percurso urbano de aproximadamente 500 metros de extensão, espalhando bacias de alumínio com pedras de anil e lençóis brancos pelas margens do rio, estendeu lençóis para quilar nas pedras que se estendem ao longo do rio, pendurou lençóis para secar na Ponte de Cora (Figura 5).

Os lugares escolhidos, seguindo a fluxo do rio, foram muito usados pelas lavadeiras. Os objetos usados (bacias, lençóis, varal e anil) são metafóricos e estabelecem conexão com a memória das antigas lavadeiras, transportando o observador aos tempos vividos no passado daquele lugar.

A intervenção foi realizada em um dia de semana, 28 de setembro de 2009, uma segunda-feira, das 6 às 18 horas, e quando foi retirada não deixou nenhum

resíduo no lugar. “O rio ficava limpo e vazio, sem vestígios de um dia de trabalho. Parecia que a noite apagava a história das lavadeiras. No dia seguinte, assim que nascia o sol, elas reapareciam. Muitas lavadeiras repetiram por décadas essa rotina” (Selma, 2010: 76).

Realizou um ensaio fotográfico de todo o evento, contando, para tanto, com um fotógrafo profissional sob sua orientação. Incluindo o uso de um ultra-leve tomando imagens aéreas da cidade e da intervenção.

Lençóis esquecidos no Rio Vermelho já foi apresentada sob a forma de uma instalação fotográfica em distintos lugares: na Cidade de Goiás, no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, Ceará, na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, e no Museu da Imagem e do Som de Goiânia. Foi montada de diferentes maneiras, segundo o espaço expositivo, com fotografias realizadas durante o evento lado a lado com reproduções das antigas fotografias encontradas e o vídeo, projetado em lençóis pintados de anil.

Conclusão

Selma Parreira, com *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*, faz reviver a história. Traz à memória dos mais antigos moradores, e desperta os jovens que não conheceram essas atividades, e aos turistas que visitam a cidade, as antigas lavadeiras, de idade avançada, pobres, muitas negras, descendentes de escravos, que trabalhavam para as famílias mais abastadas da histórica cidade. Faz reavivar memórias. De suas memórias de infância à memória coletiva. Levanta, com imagens de extrema sensibilidade, questões de classe social, de raça, de gênero. Com poesia. E abre portas para novas investigações.

Esse seu trabalho artístico faz parte de uma dissertação de mestrado na Linha de Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

Referências

Costa, Marcus de Lontra (2004) *Sobre as paisagens imensas*. Goiânia: Fundação Jaime Câmara. Catálogo de exposição.

Parreira, Selma Rodrigues (2010) *Lembranças azuis e um Rio Vermelho*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Dissertação de Mestrado.

Contatar o autor:

zecesargravura@gmail.com

Elena Asins: Idea de Arte y su manifestación Plástica

MARIANA UNDA SETIÁN

Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EUU (2012).
Frecuenta o Máster Universitario en Investigación y Creación en Arte.

Artigo completo recibido a 13 de janeiro e aprobado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Este artículo trata sobre la idea de arte que subyace en el trabajo de Elena Asins (Madrid, 1940) y la relación con su manifestación plástica. Una idea de arte trascendente que se manifiesta en un registro plástico mínimo y en el recurso constante a la geometría. Un arte que como realidad se transforma desde las bases del pensamiento, el lenguaje y la conciencia de la alteración de la percepción.

Palabras clave: Idea / estructura / símbolo / conocimiento / proceso.

Title:

Elena Asins: The idea of Art and its materialization

Abstract: *This article talks about the ideas on Elena Asin's work and its plastic manifestation.*

An idea of transcendent art, a piece of art that transforms and, at the same time, it is transformed from the basis of thought, language and from changes of the perception as a ground to alter reality, by using a minimum plastic register and constant geometrical resources.

Keywords: *Idea / structure / symbol / knowledge / process.*

Introducción

Reconocida con importantes galardones, Elena Asins concreta su lenguaje plástico en el cálculo sistemático, abriendo una línea de investigación en torno a lo procesual. Alimentada por la poesía visual, la estética informacional de Max Bense, las gramáticas generativas de Noam Chomsky y las corrientes de aplicación del cálculo a la creación artística, Elena Asins aporta un nuevo lenguaje, basado en la construcción de estructuras semiótico-geométricas, lenguaje que se halla en continua progresión y despliegue, buscando siempre expresar lo máximo con los mínimos recursos y caminando hacia la búsqueda de lo esencial, universal y atemporal. Su encuentro con la tecnología en el Centro de Cálculo de Madrid en 1968, supone el reconocimiento de un medio que le permite definir lo esencial de su trabajo y tomar conciencia de los fundamentos matemáticos del arte, así como de la trascendencia y relevancia del

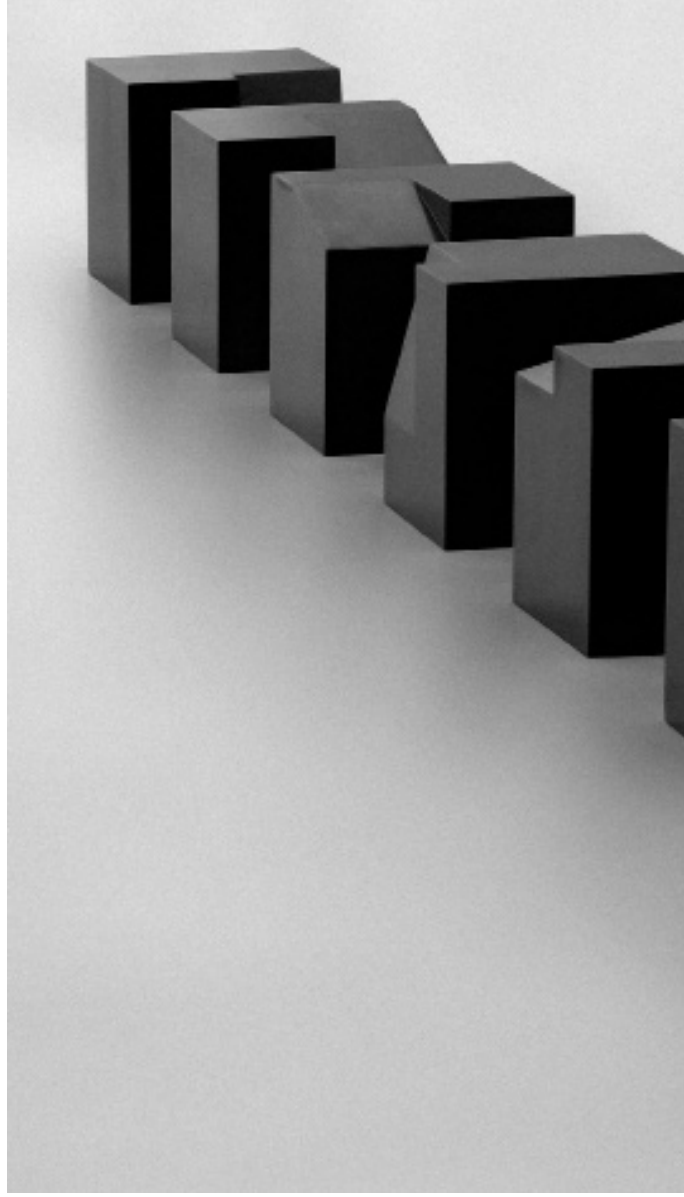
pensamiento en la construcción de la obra. El trabajo de Elena Asins se desarrolla como una experiencia que busca el equilibrio e integra un modo de conocer y de saber perceptivo, conceptual y emocional. Su indagación artística es en si un proceso investigador. Un proyecto procesual, semejante a lo que el escultor Jorge Oteiza denominó “propósito experimental”, que transcurre entre lo consciente y lo inconsciente. Se trata de un modelo de investigación que surge de una problemática sentida y que encuentra en cada circunstancia un modo de desarrollo.

1. Arte como proceso: investigación y procesamiento de información

La práctica artística de Elena Asins es una práctica interrogativa, reflexiva y crítica que centra la atención en la complejidad experimental y conceptual, en una búsqueda comparativa de las relaciones entre metodologías de investigación y de creación. Su obra es un acontecimiento de saber (Moraza, 2006) que integra la complejidad de la experiencia y que cuestiona y transforma nuestra forma de entender y de estar en el mundo. Elena Asins consigue disolver la diferencia categórica entre la teoría y la praxis a través de su trabajo. Pensamiento y proceso plástico, se convierten en uno, en Obra, donde cada corte, cada línea es una decisión trascendental en un devenir constante que nunca concluye. Su interés por lo procesual se convierte en un análisis riguroso de los mecanismos de procesamiento de la información en el ser humano estableciendo un discurso claro a la vez que multiforme que articula en distintos medios plásticos. De esta condición relacional de su proceso emerge su propia idea de Arte.

La estructura no es el hecho aislado. Es la relación. Es el orden en asociación, y la hermandad y la locura y el extrañamiento de toda conformación a lo otro cercano sometido a la historia (Asins, 1978)

Para la artista, ver plásticamente supone distinguir, ver lo verdadero y en profundidad, lo que conduce a comparar y a apreciar relaciones, atravesando los aspectos superficiales y anecdóticos que suponen los colores y las formas naturales y dejando que se alcance el ritmo del pensamiento en forma de estructura a través de sus configuraciones abstractas. A través de la relación entre concepto e imagen, entre matemática pura y matemática gráfica nos muestra una raíz universal, común a toda expresión, una estructura pura en que forma y de lógica subyacen semejantes, algo interno y natural pero que en su manifestación conforma figuras, refleja símbolos e imágenes como personificación fundamental de lo visible.



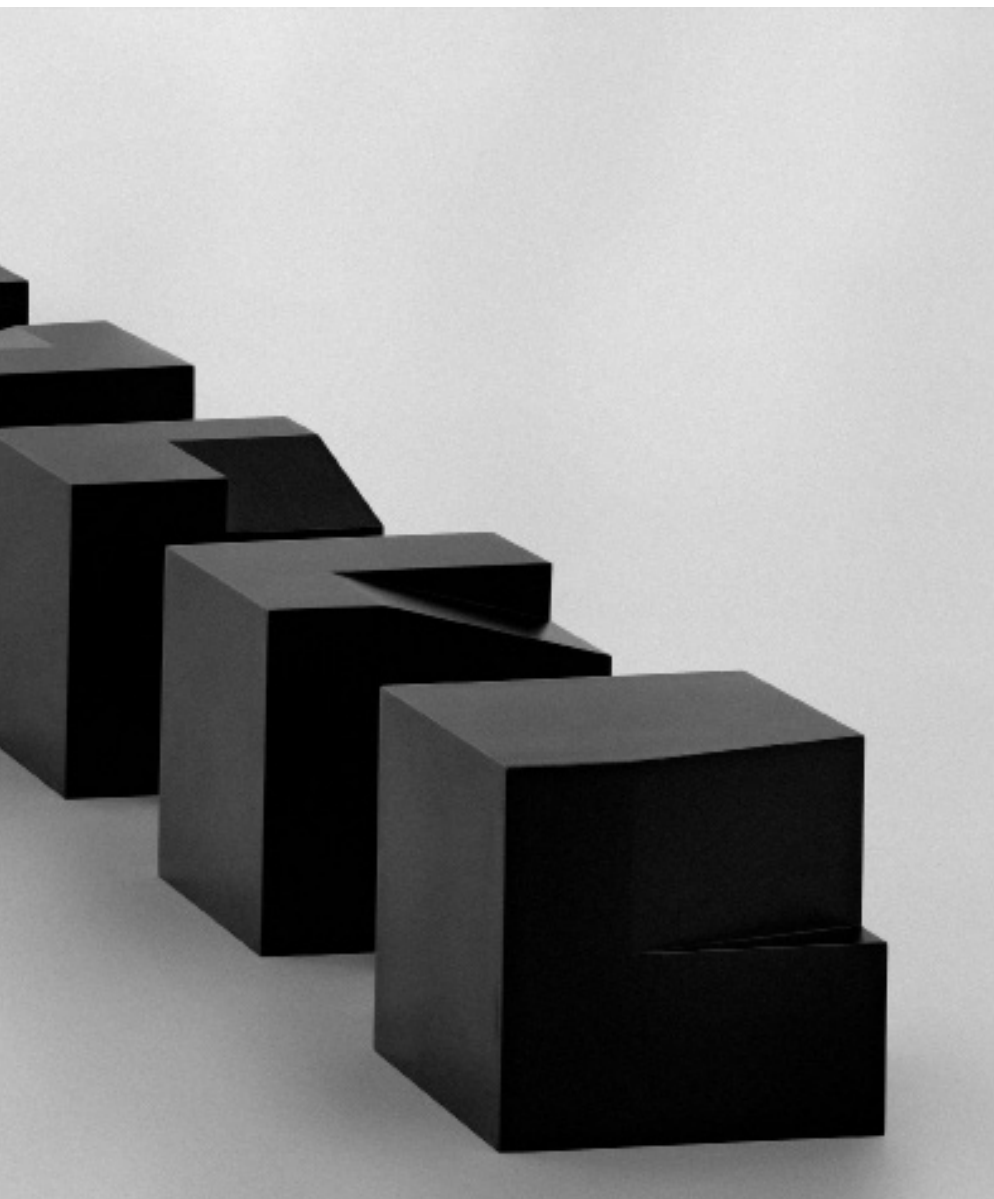


Figura 1. Elena Asins. *Dolmen de Albi II*, 2002-03.
Museo Nacional Reina Sofía, Madrid.

2. Arte trascendente, absoluto, universal e intemporal

El trabajo de Elena Asins es una construcción simbólica que aspira a ser universal e intemporal; una metáfora que contiene lo ininteligible y que aparece como un "vacío-lleño" convertido en santuario, donde convergen infinito y singularidad. La artista camina hacia lo trascendente en un hacer desenfrenado, construyendo espacios y tiempos de vocación absoluta que manifiestan la articulación de un cúmulo de ideas, interpretaciones y variaciones de una constante pregunta por el sentido del Ser. Nos presenta una espiritualidad unida a una cientificidad, a una sensibilidad por el orden y la medida que hace tangible lo intangible de modo particular y concreto, aspirando a la verdad y a la certeza. Esta atmósfera "más allá de los objetos" se aprecia en la última exposición de la artista realizada en 2012 en San Sebastian, que propiciaba una experiencia ultrasensible y mental del espacio y nos acercaba a lo que está más allá del discurso desvelando lo que para ella es la estructura. Una estructura en evolución y en proceso, como vivificación de la vida interior de la obra, que contiene pasado, presente y futuro.

3. Arte como intercambio simbólico

Para Elena Asins el lenguaje plástico como toda expresión, es lenguaje, y como tal un medio social de comunicación aunque en este caso se trate de un lenguaje no cotidiano. A través de su expresión plástica la artista construye un nuevo lenguaje, uno que no fija nuevas convenciones sino que se construye a partir de la relación simbólica básica y constante de manera que garantizan nuevas "formas de vida." Un lenguaje basado en un tratamiento temporal neutro donde quedan eliminados los demás tiempos presentes en el lenguaje discursivo, un lenguaje que da cuenta de aquello que escapa al lenguaje, de aquello que no puede ser nombrado sino únicamente simbolizado. Esto le permite disolver las aparentes tensiones entre la poesía signo-plástica y las estructuras puras matemáticas ya que a pesar de que su orden simbólico sea distinto, sus diferencias tienen como origen un proceso estructural de pensamiento idéntico.

Sus obras constan de términos singulares y desiguales que se refieren a la misma cosa, a su ser como obra, así se muestra su verdadera identidad, su verdadera individualidad y su significación que le viene dada interiormente del ser de la estructura, que gracias a su alternancia como significante y como significado se constituye en experiencia estética (Figura 1).

Conclusión

Elena Asins es una figura pionera en la aplicación del uso del ordenador en la práctica artística y una de las figuras claves del despegue del arte conceptual

en la España de los 70. A través de su trabajo nos invita a desplazarnos desde la semiótica a la teoría de la información, desde la poesía visual al cálculo matemático, pasando por la psicología o la mística. Reflexionar sobre el pensamiento estético de Elena Asins a través de su obra y de sus reflexiones, nos lleva a tratar la manera en que el arte articula por su propia finalidad antropológica conocimientos y saberes de la realidad, que son difíciles de conciliar desde los campos disciplinares particulares. Su trabajo es un referente a tener en cuenta en los tiempos que corren porque nos abre caminos y tiende puentes en estos momentos en los que los presupuestos de la racionalidad científica han entrado en crisis y reconsideración acercándose al arte y a la metafísica. Momentos en los que formas de conocimiento como las ciencias teóricas toman en cuenta el modelo de saber que ofrece el arte, un modelo, el único, capaz de integrar aspectos reales, vivenciales, simbólicos y culturales.

Referencias

Asins, Elena (2012) *Encuentros tardíos, Topaketak berankorak*, Catálogo de la Exposición en Koldo Mitxelena. Donostia-San Sebastián.
Asins, Elena (2011) *Fragmentos de la memoria*.

Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid.
Asins, Elena (1996) *Una arqueología del pensamiento*, *Revista Navarra de Arte*, nº 11
Moraza, Juan Luis, (2006) *Formas de límite*. Málaga: CEDMA.

Contactar a autora:

marianaundasetien@gmail.com

São amigos aqueles a que me remeto nesse texto

EMERSON DA CUNHA DE SOUSA

Brasil, performer e pesquisador. Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal da Paraíba, UFPB, Brasil. Mestrado em andamento em Comunicação, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Brasil. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A seguinte comunicação tem por interesse pensar o atual work-in-progress dos brasileiros Wellington Jr., João Vilnei de Oliveira Filho e Edmilson Jr. (CE/Aveiro), tri-intitulado “EuComunidade”, “Três Pratos de Trigo para Três Tristes Tigres” e “Trindade de Três”, a partir das discussões sobre estética da existência e amizade proposto por Francisco Ortega no livro “Amizade e Estética da Existência em Foucault”.

Palavras chave: amizade / estética da existência / work-in-progress / comunidade / relação.

Title: *They are friends those who I refer in this text*

Abstract: *The following communication is interested to think Brazilians Wellington Jr., João Vilnei de Oliveira Filho e Edmilson Jr.'s actual work-in-progress (CE/Aveiro), tri-intituled EuComunidade, Três Pratos de Trigo para Três Tristes Tigres e Trindade de Três, from discussions about “estética da existência” proposed by Francisco Ortega in the book “Amizade e Estética da Existência em Foucault”.*

Keywords: *friendship / estética da existência / work-in-progress / community / relationship.*

1.

São amigos aqueles a que me remeto nesse texto. Pois são *meus* amigos aqueles aos quais me remeto nesse texto. Amigos de pouco tempo, amigos feitos a partir das contiguidades acadêmicas. Por outro lado, também são eles, entre si, amigos. Amigos de longa data, reunidos por experiências éticas e estéticas coletivas.

É a partir dessa experiência que pretendo trazer à tona o *work-in-progress* dos amigos brasileiros João Vilnei Filho, Wellington de Oliveira Jr. e Edmilson Jr., uma espécie de jogo realizado entre os três que resultou em uma série de produção performática em corpo, vídeo e materiais de diversas ordens, publicados em redes sociais, tais quais *Facebook*, *Twitter* e *Youtube*. Para que a ação fosse possível, um ente em comum é criado: Antonio Edmilson de Oliveira Filho, *avatar* alimentado pelos autores do trabalho a partir do dia 1º de julho de 2012, quando



Figura 1. Imagem do perfil de Antonio Edmilson de Oliveira Jr. que consta no Facebook. Trata-se de uma montagem com fotos de perfil dos três artistas.



Figura 2. Print Screen do perfil de Antonio Edmilson de Oliveira Filho na rede social facebook.

da sua criação. Durante trinta dias, os três realizaram sorteios, a partir dos quais ficavam responsáveis por realizar determinadas demandas. A cada três dias, reuniam-se, e, ao acaso de dados, as ações eram definidas e indicadas.

O trabalho não tem um nome próprio, mas apresenta três nomes, três apontamentos, três títulos. *Eu Comunidade*, nome atribuído por Edmilson Jr.; *Três Pratos de Trigos para Três Tristes Tigres*, título cunhado Wellington Jr.; e *Trindade de Três*, nome dado por João Vilnei Filho. Portanto, uma ação nomeada com três títulos, realizada por três autores. Trindade. Trio. Tríduo.

2.

Antonio Edmilson de Oliveira Filho é um. Um de três. Um de todos. Um nós-em-nó. É esse o nome do ente Uno criado por Wellington Jr., João Vilnei e Edmilson Jr. para compor seu projeto. Reunidos nesse avatar, os três eram responsáveis por alimentá-lo com informações produzidas ao longo do processo: vídeo, imagens técnicas, ações, escritos. Consta com contas no *Facebook*, *Twitter*, *Linkdin*, no *SoundCloud* e no *Youtube*.

Três em um é Trindade. É Pai, Filho e Espírito Santo, num amém unísono. Trindade vem do latino *trinitas*, “reunião de três”.

A experiência artística que dá luz ao presente trabalho é de longa data. Os três compuseram, junto aos artistas brasileiros Tobias Gaede e André Quintino, o projeto Balbucio, na cidade de Fortaleza (CE), já uma espécie de comunidade que amalgamou, durante oito anos, estudos e pesquisa em arte e proposição e composição de trabalhos. Balbucio era também projeto de extensão e de



Figura 5. Imagem da publicação de 08 de julho de 2012 no perfil de Antonio Edmilson de Oliveira Jr.

pesquisa vinculado à Universidade Federal do Ceará. Também era casa. Casa-pesquisa-intervenção.

Eu Comunidade / Três Pratos de Trigo para Três Tristes Tigres / Trindade de Três é uma espécie de atualização desse trabalho. Não me parece à toa que tenham chegado ao campo das redes sociais. Trata-se, a meu ver, de trazer à cena as subjetividades produzidas por entre os diversos meios de comunicação e compartilhamento — de informações, intimidades e afecções — entre os três amigos. E mais: a atualização da relação micropolítica que a arte desses e nesses três se tornou ao longo dos anos de criação e composição. A vida como criadora de biopotência, se pondo contra, em paralelo, em composição, e resistindo ao biopoder (Pélbart, 2007).

Partir para uma experimentação do mundo, para a produção de subjetividades por meio da experiência da *amizade*, aproxima-se daquilo que Ortega pensa, a partir da leitura da obra de Foucault, como sendo uma possível atualização da “ascese”, do “cuidado de si” (Ortega, 1999: 152).

A amizade é a forma de existência considerada por Foucault quando pensa numa possível atualização da estética da existência [...] Trata-se de chegar a uma nova forma de existência mediante a sexualidade. Esta forma de existência alcançável através de um certo trabalho sobre si mesmo, de uma certa ascese, tem a forma de amizade (Ortega, 1999: 155).

A partir do livro *A Comunidade que Vem*, de Giorgio Agamben, e tendo como propulsão a apresentação de um trabalho para o simpósio *ActaMedia 10*

(Simpósio Internacional de Arte e Mídia e Cultura Digital, de 16 a 31 de agosto, na cidade de São Paulo), os amigos ensaiam uma comunidade de três. Composto de 22 capítulos mais uma adenda, o livro norteou as ações para, portanto, vinte e dois dias; os demais dias foram compostos de encontros, avaliações e eventuais prendas aos que não haviam realizado a ação. Para cada três dias de atividades, um dia de sorteio e avaliação das ações realizadas ou não-realizadas. Trinta e um dias agenciados de forma muito incisiva pelas decisões do jogo. Assim, sendo, o mês de julho, de 1º a 31, foi dividido dessa forma:

1-1-3-1-3-1-3-1-3-1-3-1-3-1-3-1-1

Tratava-se, ao fim e ao começo, de um jogo performático em que os amigos se colocaram disponíveis aos comandos e decisões um dos outros. A cada sorteio, feito com dados D20 e D30, Wellington, Edmilson e João Vilnei colocam-se em acaso para a decisão das próximas ações. "O projeto de uma ética da amizade consiste na busca de lugares para produção de subjetividade" (Ortega, 1999: 171). Ou "A amizade representa, hoje em dia, uma possibilidade [...] de experimentar a multiplicidade de formas de vida possíveis" (Ortega, 1999: 158). Além disso, a amizade, por si só, pode ser

entendida como um jogo intenso, às vezes, arriscado, em que as regras são estabelecidas pelos parceiros no momento mesmo de jogar e são apenas válidas para este jogo. A amizade representa uma procura e uma experimentação de novas formas de relacionamento e de prazer; uma forma de respeitar e intensificar o prazer próprio e do amigo [...] (Ortega, 1999: 150)

O trabalho, portanto, na experimentação dessa prática de amizade, essa busca "pelas inúmeras formas que pode encarnar" (Ortega, 1999: 158), compõe-se, ao final, de um total de 90 ações performáticas, gravadas, registradas e de algum modo publicizada nas redes sociais.

Entre eles, no entanto, gostaria de me remeter a uma em específico em que a relação de amizade parece se inventar e se atualizar. Aos interessados, trata-se de um trabalho que consta na linha do tempo de Antonio Edmilson de Oliveira Filho, tendo sido publicado no dia 08 de julho de 2012, composto de um texto e de um vídeo de registro de uma ação performática com tempo de duração de 3'26." O texto em si traz de antemão um título que remete ao tríduo, à composição em três de uma comunidade, de um sujeito, de um nó de subjetividades: "somos um". O corpo do texto continua assim:

*tenho uma coisa que é minha.
tenho uma coisa que é nossa.
tenho uma coisa que é igual a dele (comprámos juntos).
tenho uma coisa que é dele.
somos um.*

O pequeno texto, cuja simplicidade é bastante poética, trata de uma referência à fala de João Vilnei no vídeo; assim que fala cada uma dessas frases, João Vilnei põe no corpo roupas e figurinos que se referem a experiências conjuntas entre os artistas e amigos Edmilson Jr. e Wellington Jr. Trata das experiências bem características das relações de intimidades da amizade. As experiências em conjunto, a comunidade de gostos e desejos, a troca de roupas que não importa por se tratar de um amigo. Para quem conhece sobre as ações dos artistas no projeto Balbucio, fica a referência ao trabalho performático *Cores*, simbolizado aí pela roupa que João Vilnei veste no vídeo.

A postagem é relativa à ação realizada por João Vilnei para o dia 08 de julho de 2012, com base no capítulo “Principium individuationis,” do livro *A Comunidade que Vem*, de Giorgio Agamben. A ação havia sido sorteada no dia 6 de julho, dia do segundo encontro dos tríduo para o sorteio da segunda rodada de ações. No calendário de ações, essa teria por objetivo “- refazer com outros algumas experiências que fizemos conosco; — lista individual procurar semelhanças em nós (físicas, psicológicas, históricas, interesses...) sublinhar essas diferenças”.

Dentre as ações, é possivelmente a mais que se caracteriza como uma meta-ação, ou seja, uma ação que significa e circunscreve o projeto maior em que se insere, a saber, o próprio projeto de ações, e toda a questão das relações amiais que transversam a todo o tempo o trabalho.

3.

O *work-in-progress* dos amigos parece tanger nessa direção: uma proposta de arte que tem por base a intimidade e a capacidade de afetação dentro da relação de amizade. A relação de amizade, a relação entre amigos, dentro da vida, entendida como obra de arte já é, em si só, obra de arte. Isso porque compreende o cuidado de si, uma estética das relações, um fluxo potente de trabalho e ações que intimida as relações afetivas institucionais (matrimônio, etc.), um trabalho sobre si e sobre as relações político-afetivas no mundo. Todavia, nesse contexto, a amizade é obra de arte porque é potente, espaço de experimentação. Portanto, é na medida que engendra as ações de um trabalho, ou um trabalho em si, os três amigos experimentam viver a arte, e criar a partir da vida e da amizade

como a arte do cuidado de si. Nesse sentido, a grande potência política da amizade é que ela “representa, hoje em dia, uma possibilidade [...] de experimentar a multiplicidade de formas de vida possíveis” (Ortega, 1999: 158).

NB:

Avatares do personagem Antonio Edmilson de Oliveira Filho respectivamente em:

Facebook: <http://www.facebook.com/antonio.edmilsondeoliveirafilho>

Youtube: <http://www.youtube.com/channel/UCP6woaYMPY0X6UMo-RyoSUG?feature=watch>

Soundcloud: <http://soundcloud.com/antonio-edmilson-de-oliveira-filho>

Twitter: <https://twitter.com/eucomunidade>

LinkedIn: <http://www.linkedin.com/pub/antonio-edmilson-de-oliveira-filho/54/369/8a7>

Referências

Agamben, Giorgio (1993). *A Comunidade que Vem*. Lisboa: Editorial Presença,
Ortega, Francisco (1999) *Amizade e Estética*

da Existência. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda.

Péllbart, Peter Pal (2007) “Biopolítica.” *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 7, n. 1.

Contactar o autor:

emersoncsousa@gmail.com

Entre o Estrangeiro em Mim e a íntima margem do eu

LÍLIAN DE CARVALHO SOARES

Brasil, artista visual e fotógrafa. Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro; Especialista pela Univ. Estadual de Londrina e Graduada em Ed. Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Univ. Federal de Pernambuco.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O presente artigo objetiva analisar o trabalho de Claudia Elias, artista visual e fotógrafa, mais especificamente a série fotográfica *Estrangeiro em Mim*. Para tanto uma das abordagens teóricas sugerida neste artigo são os pensamentos de Gilles Deleuze e o texto *Ruínas Circulares* de J. L. Borges. Este texto investiga sobre a construção de um mundo poético que transcende a própria existência e a noção de identidade.

Palavras chave:

fotografia / identidade / existência.

Title: *Between the foreigner and the edge of the self*
Abstract: *This article aims to analyze the work of Claudia Elias, visual artist and photographer, specifically the photographic series *The Foreign in me*. For this, the theoretical approaches suggested in this article are the thoughts of Gilles Deleuze and the text of J. L. Borges, *Circular Ruins*. This paper investigates the construction of a poetic world that transcends the very notion of identity and existence.*

Keywords: *photography / identity / existence.*

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar o ensaio fotográfico da artista Claudia Elias (Rio de Janeiro, Brasil, 1976) que trabalhou com o meio fotográfico há 15 anos, mas só recentemente passou a exercer integralmente sua atividade artística. O ensaio discutido foi elaborado no decorrer do ano de 2012 e exibido parcialmente em uma exposição em Veneza. O trabalho em questão ainda não foi concluído e outras imagens estão sendo produzidas.

A proposta deste texto é debater questões conceituais importantes que foram identificadas nas imagens. Acredita-se que o ensaio fotográfico em questão cria um mundo de uma identidade limítrofe em que o outro vive no limiar entre a identidade e a não-identidade. Além de abordar questões suscitadas por Gilles Deleuze sobre a representação. Duas pessoas, dois gestos e dois lugares.



Figura 1. Fotografia de Claudia Elias, *Estrangeiro em Mim* (2012).



O trabalho *Estrangeiro em Mim* de Cláudia Elias aborda a construção de uma identidade singular e um tempo não linear. As imagens foram realizadas em lugares de passagem em que a sua relação com o espaço é transitória. Nelas uma pessoa é escolhida e um gesto elegido, mas apesar da diferença das escolhas uma ação se repete em ambas as imagens: o rosto está velado. Este ensaio fotográfico trata de uma duplicidade do ser, pois ao propor a imagem de indivíduos que cobrem o rosto, a artista assume um estranhamento que se amalgama na construção de um mundo imaginário onde a identidade origina-se a partir do espectro labiríntico da imagem.

Entre o Estrangeiro em Mim, o outro e o eu

A imediata obrigação diante deste mínimo mundo visível das imagens é sonhar. A artista ao construir seu mundo poético age como o personagem de Borges em *Ruínas Circulares*: “queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.” (Borges, 2007: 47). O espaço poético habitado pela artista tem um tempo que lhe é particular, circula por entre os meandros do estranhamento do outro e de si mesmo. Os rostos velados “redimiria a condição de vã aparência” daqueles seres fotografados e introduz o espectador em um lugar poético onde o estrangeirismo liberta-nos do mundo cartesiano, este visível aparente que nos é apresentado.

Suas imagens não se apresentam apenas pelo ponto de vista do criador ou apenas do observador, mas sim, trata-se de uma relação entre o artista, o espectador e a obra que é “intermediária obrigatória e *quase-sujeito*” (Cauquelin, 2011: 91). Elas não representam coisas mundanas, mas as relações entre “um dentro (modos invisíveis da percepção) e um fora (a exposição e incorporação desses modos)” (Cauquelin, 2011: 93). É um mundo que se poetiza na medida em que se aproxima das invisibilidades da percepção, de um tempo vertical que aprofunda na dimensão da existência do Ser.

O trabalho da artista nos propõe pensar nas críticas à representação discorridas por Deleuze. Ele procura estabelecer uma autonomia da diferença em relação ao idêntico. O filósofo acredita que diferença e repetição ocuparam o lugar que antes se designava o idêntico. Nesse contexto, a repetição e a identidade passam a fazer parte do domínio da representação. Deleuze, então, liberta a diferença do caráter negativo e com isso impõe ao pensamento um encontro com o inusitado potencializando a criação do novo. A partir da diferença a ideia de identidade passa a ser atribuição das impressões sensíveis, implicando na noção de existência contínua do objeto observado (Deleuze, 2009).

Nessa perspectiva as fotografias da artista busca, por meio da construção de um mundo poético, estabelecer a noção de identidade sem cair no domínio



Figura 2. Fotografia de Claudia Elias, *Estrangeiro em Mim* (2012).

da representação, criticada por Deleuze. Fica estabelecido um método de construção da imagem em que a identidade está interligada a noção de que o eu e o outro se confundem e se misturam. O (des)limite se institui como uma margem de densidade existencial. A narrativa das imagens potencializa o inusitado e impossibilita o retorno ao mesmo, a repetição. O outro na imagem não se apaga, mas se potencializa. O gesto se repete até que a diferença se sobressai e o outro se confunde com o eu e se diferencia. Esse outro intriga, pois pode ser outro, mas pode também ser qualquer um de nós: “refiro-me às diferenças no sentido daquilo que justamente vêm abalar as identidades, estas calcificações de figuras, opondo-se à eternidade” (Rolnik, 1995: 1). A identidade nesse trabalho é fluída, porosa. Não permanece não se fixa. Trata-se de uma identidade desafiada. Ela se desconstrói e se refaz em meio a um tempo circular.

A série *Estrangeiro em Mim* está imersa em um tempo não linear. A artista constrói em meio a sua imagem poética um ser que não é a artista e nem o outro. Não há agora, antes ou depois, pois o tempo foi deslocado de sua realidade linearizante. O tempo nesse espaço de sonho imagético está embaralhado. Trata-se de um tempo labiríntico, circular. O espaço que as imagens ocupam está desconectado, esvaziado e é impreciso, revelando mudança, passagem. E por isso, o subjetivo e o objetivo, o real e o imaginário na fotografia permeiam o

campo do indiscernível. Isso significa dizer que o tempo tem o caráter virtual, onde passado e futuro coexistem (Deleuze, 1992).

A fotografia aparenta remeter a memória (no sentido de recordação, ressonância), mas o que se vê não existe mais, pois a imagem para além desse “mínimo visível” é fragmentada, descontínua. O tempo dessa memória está no entre da realidade e da fantasia. A estratégia está em tornar uma imagem em um múltiplo. A artista constrói imagens como um homem que “emergiu do sonho como de um deserto viscoso” (Borges, 2007:48) e permanece na margem: ora “compreendeu que não sonhara” ora está na fugacidade de “um sonho débil” (Borges, 2007).

Conclusão

Podemos dizer que a obra de Claudia Elias faz emergir uma fotografia para além do visível, criando um mundo poético em que a relação identidade e tempo é fluída. A identidade, neste trabalho, é limítrofe e está presente na ambiguidade entre uma aparente unidade do sujeito e os espelhamentos especulares e labirínticos em que o outro é colocado na condição de um duplo — é na mesma imagem o “eu” e o “outro”. A identidade aqui se reconfigura a cada despertar: “No sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou (...) Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que o outro o estava sonhando” (Borges, 2007:52).

Referências

- Cauquelin, Anne (2011) *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-8063-031-2.
- Borges, Jorge Luis (2007) *Ficções*. São Paulo: Cia das Letras. ISBN: 978-85-359-1123-7
- Deleuze, Gilles (2009) *Diferença e Repetição*. Lisboa: Graal. ISBN: 85-70380-79-8.
- Deleuze, Gilles (1992) *Conversações*. São Paulo: Ed.34. ISBN: 85-85490-04-2.
- Rolnik, Suely O mal estar na diferença. [Consulta. 2013-01-10]. Disponível em <URL: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Malestardiferenca.pdf>>.

Gama, normas de publicação

Gama, submitting directions

.2

Gama — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *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).

A revista é publicada duas vezes por ano e tem um rigoroso sistema de arbitragem científica. 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 *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.

São fatores de preferência alternativos:

1. Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.
2. Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos, mas de qualidade.

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 perspectivas 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 *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 (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em `_a` e em `_b`.

Por exemplo:

- o ficheiro `palavra_preliminar_a.docx` contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro `palavra_preliminar_b.docx` contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 10.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão `*.docx` ou `*.rtf`).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: `palavra_completo_b`).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *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 referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

A revista *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 *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 _____

Manual de estilo da Gama
— Meta-artigo

Gama style guide — Meta-paper

Meta-artigo auto exemplificativo [Título deste artigo, Times 14, negrito]

Artigo completo subscrito a [da] de [da] de (vao)

Resumo: Este meta-artigo exemplifica o estilo a ser usado nos artigos enviados à revista *Gama*. O resumo deve apresentar uma perspectiva concisa do tema, da abordagem e das conclusões. Também não deve exceder 5 linhas.

Palavras chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.

[Dê 11. alinhamento ajustado, máx. de 3 palavras chave]

Título: Meta-paper

Abstract: This meta-paper describes the style to be used in articles for the *Gama* journal. The abstract should be a concise statement of the subject, approach and conclusions. Abstracts should not have more than five lines and must be in the first page of the paper.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução [em outro título, para todos os títulos: Times 12, negrito]

De modo a conseguir-se reunir, na revista *Gama*, 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 *Gama*, 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.

[Todo o texto do artigo, exceto o título, os blocos citados, as legendas e a Bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, justificado com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5, sem entre de linha]

1. Modelo da página

[isto é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos de-
vendo ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final de um recuado]

A página é formatada com margens de 3 cm em cima e à esquerda, de 2 cm à direita e em baixo. 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, no início, e na zona das referências bibliográficas. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usam *bullets* ou bolas automáticas ou outro tipo de anti-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). Também não se usam cabeçalhos ou rodapés. As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “exemplo de fecho de aspas duplas,” ou ‘fecho de aspas.’

Para que o processo de *peer review* seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências.

2. Citações

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’ (Bon, 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 (Ben, 2004: 35).*

[Dillon, Tinea (I, um copoq. rrlabamento qnto) (ou 'jvellido,' rrlabacin 'mtos. dnt') no final fom do zero 1680]

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). Os textos dos artigos não devem conter anotações nos rodapés.

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. Apresentam-se aqui algumas Figuras a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e citação/referência. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Fotografia de Tomas Costelloe, *Detalhe da la porta do la sala 18 do la vila adroal da Lala, Gomaçata, Matico (2019)*.

[Insc 10. contido. p[ar]agrafo sem av[an]ço; imagem sempre com o rotulo auto; div: silva da imagem e Tom]

As Figuras também podem apresentar-se agrupadas (Figuras 2 e 3) com a ‘moldagem do texto’ na opção ‘em linha com o texto,’ controlando-se o seu local e separações (tecla ‘enter’ e ‘espaço’), e também a centragem com o ambr do avanço de parágrafos.



Figura 2. A escultura de Agostin Finetti frente ao edifício de arquitetura da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terremoto de 1906 (Mitschke, 1906).
Figura 3. Efeitos do teste "sinker" sobre o dirigível "Hinson" colocada em uma a 8 km da ogamulo atômica, em 7 de Agosto de 1957 (United States Department of Energy, 1957).

[Tudo é, portanto, um jogo. Imagina sempre com o subtexto: estas são, além das imagens e, Tom: o jogo de cartas: um jogo de tabuleiro]

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). A numeração das Figuras é seguida e independente da numeração dos Quadros, também seguida.

Quadro 1. Exemplo de um Quadro.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

A Figura pode reproduzir, por exemplo, uma obra de arte com autor e fotógrafo conhecidos (Figura 4).



Figura 4. Instalação *O muro/A grade/O ar*, de Karl Moszón, na Pinacoteca de Arte Brasileira, 2001, na Museu de Arte Moderna de São Paulo (Exipost, 2001).

A Figura também pode reproduzir uma obra bidimensional (Figura 5).



Figura 5. Joana do Úbicho (n. 1660), *O canelinho jazente*. Óleo sobre tela, 88x116cm. Museu de Évora, Portugal.

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (junta que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Cita-se agora, como exemplo suplementar, o conhecido espremedor de citrinos de forma aracnídea (Starck, 1990). Se se pretender apresentar uma imagem do objeto, como se mostra na Figura 6, não esquecer a distinção entre o autor do objeto, já convenientemente citado na frase anterior, e o autor e origem da fotografia, que também segue na legenda.



Figura 6. O espremedor de citrinos de Philippe Starck (1990). Foto de Marburg (2009).

Notar que no exemplo do espremedor de citrinos, tanto o objeto como a sua foto têm citação e referência separadas (veja-se como constam no capítulo ‘Referências’ deste meta-artigo). O mesmo sucedera, aliás, no exemplo da instalação da Figura 4.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 7.



Figura 7. Apostolado na esculpura do portal da Sé do Évora, 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.’

4. Sobre as referências

O capítulo 'Referências' apresenta as fontes citadas, e apenas essas. Cada vez mais as listas bibliográficas tendem a incluir referências a materiais não papel, como vídeos, DVD, CD, ou sítios na Internet (páginas, bases de dados, ficheiros '*.pdf,' monografias ou periódicos em linha, fotos, filmes). 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. Pode terminar com propostas de investigação futura.

REFERÊNCIAS (Sem título: Típus 12, negrito; todo lista regular: Típus 11, alinhado à esquerda, espaço 1 cm)

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la visita carcel de León, Guanajuato, México*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell_door_detail.jpg>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Bernard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação "O carro/A grade/O ar," exposta no Pavilhão da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Morduekall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California: April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwe00715.jpg>
- Montarg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg>
- Óndes, Josefa de (c. 1660) *O carvão pascal*. [Consult. 2009-05-26] Reprodução da pintura. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_ondem-pascal.jpg>
- Stoek, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crisolvillo: Alessi. 1 espremeedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) *PLUMBBOB/STOKES dirigible - Nevada test Site*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg>

Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa

*Call for papers:
5th CSO'2014 in Lisbon*

V Congresso Internacional CSO'2014 — “Criadores Sobre outras Obras”
10 a 16 abril 2014, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 30 dezembro 2013.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 janeiro 2014.

Data limite de envio da comunicação completa: 13 janeiro 2014.

Notificação de conformidade ou recusa: 2 fevereiro 2014.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 9 da Revista *:Estúdio*, os números 3 e 4 da revista *Gama*, os números 3 e 4 da revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2014. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do V 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 (máx. 10.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto sem contar com resumos e bibliografia). 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 referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, 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: 120 euro (cedo), 160 euro (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 240 euro (cedo), 340 euro (tarde).

Como participante espectador: 55 euro (cedo), 75 euro (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 16 fevereiro 2014

Conferencistas, inscrição tarde: até 23 fevereiro 2014

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 | www.cso.fba.ul.pt

Gama, estudos artísticos

Gama, artistic studies

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editorial board & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Almodena Fernández Fariña é 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 Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporánea 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).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, assumindo nesta instituição a posição de Diretor do Departamento de Som e Imagem, Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) e Professor Convidado na Universidade de São José em Macau-China. 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. Coordenador da licenciatura e do mestrado de Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design do Instituto Politécnico de Leiria. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Ministrou cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Participou em mais de 100 exposições de arte, em Portugal e no estrangeiro, vários prêmios. Prémio extraordinário de Doutoramento em Belas Artes, em Espanha. Da produção teórica destaca-se, "Estética de la muerte em Portugal" e "Glossário ilustrado de la muerte", ambas publicadas em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha, na área das Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil) é 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). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. 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 e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes e processos contemporâneos, arte pública e teoria do processo de criação. 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 de maio de 2005 a janeiro de 2008, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.

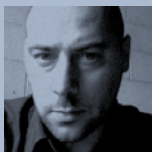


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes 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 reconstrução.



FERNANDA MAIO (Portugal). Licenciada em Pintura (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), possui os Masters em Fine Art (Chelsea College of Art & Design, RU) e Art: Criticism and Theory (KIAD, RU), e o PhD em Media and Communications (Goldsmiths College, Univ. London, RU). Foi crítica de arte no semanário *O Independente* e na revista *Arte Ibérica*. Foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro Especialista em Projetos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projetos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006-2008). Colabora no

Mestrado em Comunicação e Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH – UNL) e é atualmente Investigadora na Univ. de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na FBAUL.



FRANCISCO PAIVA (Portugal) Francisco Tiago Antunes Paiva, 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).



HEITOR ALVEIOS (Portugal, 1966). PhD em Media Culture pelo Royal College of Art (Londres) em 2003. Atualmente é professor de Design e Multimédia na Universidade do Porto, Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em Media Digitais, e Diretor Associado do ID+: Instituto de Investigação de Design, Media e Cultura. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais, media participativos, etnografia pós-subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) e *Radical Designer* (IADE), além da *Estúdio*.

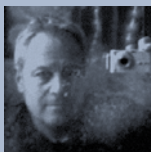


JUAN CARLOS MEANA (Espanha) Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos 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 trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.



JOAQUIM PAULO SERRA (Portugal). J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co autor do livro *Informação e Persuasão na Web. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos

publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



JOSEP MONTOYA HORTELANO (Espanha) Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



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), responsável pelo doutoramento na área de especialidade em Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. 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 (10° ao 12° 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), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011, 2012, 2013) 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 (2012, 2013). Membro da Comissão Científica do 23º Congresso da APECV «ensino das Artes Visuais — Identidade e Cultura no Século XXI») e do Conselho Editorial do *International Journal of Cinema*, ISSN 2182-2158. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



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 Pré-História, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património,

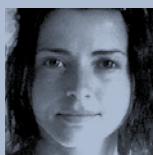
da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



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. 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.



MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i Desig. L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" en el 2009. Actualmente continua activa en cuanto a la producción artística y paralelamente realiza diferentes actividades a través del colectivo artístico "almòndiga" fundado en marzo del 2011 cuya principal función es acercar el arte contemporáneo a los lugares menos elitistas de su ciudad, Manresa. También colabora en diferentes revistas especializadas el arte. Actualmente, le ha sido otorgado el premio extraordinario Tesis Doctoral, así como también el segundo premio de gravado en el concurso Joan Vilanova (XXI), celebrado en Manresa en febrero del 2012.



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



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin 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*.

Sobre a 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 *Gama*, *Croma* 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 *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 *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 *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 18 elementos, apenas 4 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Aquisição de exemplares e assinaturas

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

Assinatura anual (dois números): 15 €

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

A revista *Gama, Estudos Artísticos* estabeleceu-se como um instrumento para a disseminação do conhecimento em torno da arte e da cultura numa perspectiva que se crê inovadora, e que nos caracteriza: estudar arte e artistas através do olhar formado e privilegiado dos companheiros de profissão. Artistas estudam outros artistas.

A revista *Gama* pertence assim a um projeto de resistência: resistência ao centrismo do *artworld*, ao esmagamento pelos discursos dominantes, às lógicas de reprodução da legitimação instituída.

Há uma característica que prevalece em todos os 28 artigos reunidos na presente edição: a reflexão informada sobre autores e obras de arte, que propõe novas leituras e novas redes de conhecimento. Todas juntas constituem um tecido que descobre sentidos, na sua integração global na nova paisagem cultural.