

GAMA

n.1

Estudos Artísticos, janeiro-junho 2013, semestral
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

Revista **GAMA**

Estudos Artísticos, Volume 1, número 1,
janeiro-junho 2013, ISSN 2182-8539

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 1,
janeiro-junho 2013, ISSN 2182-8539

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:

Fotograma de *NOME* (1993), de Arnaldo
Antunes. São Paulo: Kikcel Produções.

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: DPI Cromotipo

Tiragem: 500 exemplares

Depósito legal:

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 2182-8539

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: congressosco@gmail.com



Faculdade de Belas-Artes
UNIVERSIDADE DE LISBOA



Com o apoio



Conselho editorial / pares académicos do número 1

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.1

Estudos Artísticos, janeiro-junho 2013, semestral
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

ISSN 2182-8539

Gama

JOÃO PAULO QUEIROZ

1. Artigos originais**Pelas bordas: a cidade como território sensível**

BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER

Imagens da Terra e da Luz na Fotografia de Haruo OharaRONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA
& JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO**Disfraces contemporâneos a través de la obra de Ángeles Agrela**

MARÍA BETRÁN TORNER

A Cor em Movimento na obra “Parabolic People” de Sandra Kogut

LUCIANA MARTHA SILVEIRA

A mão, a voz, o corpo, a cabeça: delicadeza e grito. A palavra: potente. O trabalho intersemiótico de Arnaldo Antunes, e a palavra como força motriz

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

A arte cinética de Maurício Salgueiro: entre a ironia e a denúncia do corpo torturado

ALMERINDA DA SILVA LOPES

El Nanoarte. La estética y técnica de una obra visual en lo invisible

JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑO

O olhar à margem

RENATA P. ALBUQUERQUE LOPES

Gama

JOÃO PAULO QUEIROZ

1. Original articles***Edges: the city as sensitive territory***

BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER

Earth and light in the photographs of Haruo OharaRONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA
& JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO***Contemporary camouflage on the work of Ángeles Agrela***

MARÍA BETRÁN TORNER

The Color in Motion in the Sandra Kogut’s artwork Parabolic People

LUCIANA MARTHA SILVEIRA

Hand, voice, body, head: delicacy and shout. The intersemiotic work of Arnaldo Antunes, the word as a driving force

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

Maurício Salgueiro kinetic Art: about irony and the tortured body

ALMERINDA DA SILVA LOPES

Nanoart. Aesthetics and technology of a visual work in the invisible thing

JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑO

The look on the sidelines

RENATA P. ALBUQUERQUE LOPES

14-17

19-192

20-25

26-32

33-39

40-44

45-52

53-58

59-65

66-71

<p>As Figuras Híbridas nas Caricaturas de Joaquim Margarida FABIANA MACHADO DIDONE</p>	<p><i>The hybrid figures in the caricatures of Joaquim Margarida</i> FABIANA MACHADO DIDONE</p>	<p>72-77</p>
<p>La cita como recurso en la obra de Ramón Gaya MARTA MARCO MALLENT</p>	<p><i>Quoting as a resource in the work of Ramón Gaya</i> MARTA MARCO MALLENT</p>	<p>78-82</p>
<p>El amigo americano. La noción de afecto en la obra de Aitor Lajarín USOA FULLAONDO ZABALA</p>	<p><i>The American friend. The notion of affection in Aitor Lajarín's work</i> USOA FULLAONDO ZABALA</p>	<p>83-89</p>
<p>Impregnações pictóricas na produção artística de Clóvis Martins Costa LURDI BLAUTH</p>	<p><i>The pictoric contamination on the work of Clóvis Martins Costa</i> LURDI BLAUTH</p>	<p>90-95</p>
<p>Sobre narrativas, criando irrealidades: narrativa no trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva JOÃO PEDRO FERREIRA DIAS LEAL</p>	<p><i>About Narratives, creating unrealities: the narrative in João Maria Gusmão's and Pedro Paiva's work</i> JOÃO PEDRO FERREIRA DIAS LEAL</p>	<p>96-105</p>
<p>Homenagem como processo ANA LUIZA FERREIRA HUPE</p>	<p><i>Homage as a process</i> ANA LUIZA FERREIRA HUPE</p>	<p>106-111</p>
<p>Captación de lo tenue en la obra de Ann Veronique Janssens: espacialidad generadora versus materialidad-luz inestable como estrategias de su lenguaje T. FERNANDA GARCÍA GIL & PILAR M. SOTO SOLIER</p>	<p><i>Grasp of the tenuous in the work of Ann Veronique Janssens</i> T. FERNANDA GARCÍA GIL & PILAR M. SOTO SOLIER</p>	<p>112-116</p>
<p>Marilá Dardot: pintura e fotografia na construção da paisagem digital FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA</p>	<p><i>Marilá Dardot: painting and photography in the digital landscape construction</i> FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA</p>	<p>117-121</p>
<p>O desenho de Luísa Gonçalves como espelho sensível dos afetos LUÍS FILIPE S. PEREIRA RODRIGUES</p>	<p><i>The drawings of Luísa Gonçalves as a sensible mirror of the affections</i> LUÍS FILIPE S. PEREIRA RODRIGUES</p>	<p>122-129</p>

- O lúdico, o afeto e o imaginário infantil na obra de António Vasconcelos Lapa**
CARLA REIS FRAZÃO
- The playful, affection and children's imaginary in the work of António Vasconcelos Lapa*
CARLA REIS FRAZÃO
- Falsa ilusão de uma não interferência**
WALMERI RIBEIRO
- Ricardo Alves Junior: The False illusion of a non interference*
WALMERI RIBEIRO
- Divergencias poéticas y reinención de lo cotidiano en el trabajo de José Eugenio Mañas**
CLÁUDIO JOSÉ MAGALHÃES
- Poetic divergencies and the reinvention of daily life in the work of José Eugenio Mañas*
CLÁUDIO JOSÉ MAGALHÃES
- Quando a arte não cala**
SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS
- When art does not remain in silence*
SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS
- O texto imaginado: observações sobre escritos de Jorge Menna Barreto**
KATIA MARIA KARIYA PRATES
- The imagined text: remarks on the writings of Jorge Menna Barreto*
KATIA MARIA KARIYA PRATES
- De homens e bichos na série “Catadores do Jangurussu” de Descartes Gadelha**
ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR
- About men and animals, in the series “Catadores do Jangurussu” by Descartes Gadelha*
ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR
- O confronto diário proposto na série ‘300 mentiras’ de Pilar Albarracín**
CLÁUDIA FAZZOLARI
- The daily confrontation in the series “300 lies” by Pilar Albarracín*
CLÁUDIA FAZZOLARI
- Cláudio Assis e a produção do trágico: pensando a causalidade no cinema**
FÁBIO DE GODOY DEL PICCHIA ZANONI
- Cláudio Assis and the production of tragic: considering causality in cinema*
FÁBIO DE GODOY DEL PICCHIA ZANONI
- Dibuijar el temps en l’arbre: Àlex Nogué**
ÀNGELS VILADOMIU CANELA
- Drawing time on a tree: Àlex Nogué*
ÀNGELS VILADOMIU CANELA

(In)Visibilidade do Desenho no Espaço MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS	<i>Invisibility Drawing in Space</i> MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS	185-192
2. Gama, normas de publicação	2. Gama, <i>submitting directions</i>	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

Gama

JOÃO PAULO QUEIROZ

A revista *Gama, Estudos Artísticos*, propõe-se como um espaço suplementar de disseminação da produção teórica de artistas e sobre artistas. Esta revista é o resultado do bom eco que o Congresso CSO (Criadores Sobre Outras Obras), na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, tem vindo a ter, nas sucessivas edições de 2010, 2011, 2012 e 2013, a partir das suas chamadas de trabalhos. Os seus resultados, expressos nas comunicações de qualidade consistente e crescente, provam uma cadência e um fluxo de produção capazes de alimentar os três periódicos académicos que passam agora a estar adstritos ao universo dos Congressos CSO: além desta revista *Gama*, a Revista *Croma*, e a (mais veterana) revista *Estúdio*.

Os 26 artigos que aqui se apresentam, apresentam-se com a naturalidade destes resultados obtidos, fruto da persistência na exploração do conceito fundamental que nos move: uma prática corrente na comunicação académica no campo dos estudos artísticos, prática ainda mais frequente, mais exigente, e mais interventiva.

Ao mesmo tempo, também, a insistência nos traços iniciais dos Congressos CSO: a investigação sobre as realidades descentradas, localizadas, portadoras de reforços de identidade, atentas às mudanças de paradigma de um contexto global alter-moderno (Borriaud, 2009) onde os centros são as periferias e, os discursos, são interações entre pontos de uma rede global, na obsolescência do “grande centro,” e todos eles, por igual, agentes do novo poder.

O primeiro artigo, de Beatriz Rauscher, “Pelos bordas: a cidade como território sensível” mostra a carroça puxada pelo cavalo *Silverado* e dirigida por Gastão Frota (Brasil), interagindo em **tempo real** com as comunidades periféricas de Uberlândia: o projeto *charretenet* — *cyber atrações* intervém, transformando o público em autores, e reformulando as fronteiras entre arte e política.

Ronaldo de Oliveira e **Fernando Stratico** apresentam, em “Imagens da

Terra e da Luz na Fotografia de Haruo Ohara” a obra inesperada de um agricultor japonês radicado em Londrina, Paraná, Brasil, e que aí se dedicou à fotografia a partir de 1938.

No texto “Disfraces contemporáneos a través de la obra de Ángeles Agrela,” **María Betrán** apresenta a obra de Ángeles Agrela (Espanha), que fotografa a mulher no contexto pós feminista, explorando a irônica via da máscara ou da camuflagem: a mulher parece tornar-se invisível, confundindo-se enfim com os adereços do seu lar.

Luciana Martha Silveira, no artigo “A Cor em Movimento na obra ‘Parabolic People’ de Sandra Kogut” dá-nos a conhecer o projeto de 1990 de Sandra Kogut (Brasil), onde as suas “videocabinas” dispostas em cidades como Nova Iorque, Paris, Tóquio, Dacar, Moscovo ou Rio de Janeiro gravaram depoimentos variados e anteciparam a *world wide web*.

Em “O trabalho intersemiótico de **Arnaldo Antunes** (Brasil), e a palavra como força motriz,” Daniele Oliveira traz-nos as obras caligráficas de Arnaldo Antunes, explorando as relações entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, e possibilidades e condições criativas dos espaços da linguagem e da arbitrariedade.

Almerinda da Silva Lopes, no texto em “A arte cinética de Maurício Salgueiro: entre a ironia e a denúncia do corpo torturado” apresenta a obra cinética e interventiva de Maurício Salgueiro, contextualizada nos anos de repressão e censura da época da ditadura militar no Brasil.

No artigo “El Nanoarte: la estética y técnica de una obra visual en lo invisible,” **Javier Domínguez Muñino** (Espanha) apresenta a obra nanoestética de Victor Puentes: as suas configurações são compostas, e existem, à escala molecular, e só são visíveis por meios de ampliação ultra sofisticados.

Renata Perim Lopes, em o “O olhar à margem” reflete sobre as influências literárias e artísticas de José Leonilson (Brasil), que concretizou em objetos a sua inquietação homoerótica interior somada ao sofrimento e fatalidade da AIDS/SIDA.

No artigo “As Figuras Híbridas nas Caricaturas de Joaquim Margarida,” **Fabiana Didone** apresenta as caricaturas pré modernistas e surrealistas de Margarida, publicadas nos anos 80 do séc. XIX, no Brasil.

Marta Marco, no artigo “La cita como recurso en la obra de Ramón Gaya” mostra a obra de Gaya (Espanha, 1910-2005), caracterizada pelo rigor e pela referencialidade constante e consistente a obras dos pintores que admirou, com exigência e rigor informado.

O texto “El amigo americano. La noción de afecto en la obra de Aitor Lajarín,” de **Usoa Fullaondo**, introduz-nos no atelier de Aitor Lajarín (Espanha) para nos revelar um olhar abraçador de essência lúdica.

Lurdi Blauth, no texto “Impregnações pictóricas na produção artística de Clóvis Martins Costa,” apresenta a obra deste artista brasileiro, que introduz os processos da natureza, das areias, das marés, na materialização das suas obras.

O artigo “Sobre narrativas, criando irrealidades: narrativa no trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva,” de **João Pedro Leal**, lança novas perspetivas sobre a obra de João Gusmão e Pedro Paiva (Portugal), que revisitam pensadores “não alinhados,” e suas propostas esquecidas como a “ciência das soluções imaginárias” ou, também, a ciência que “estuda o abismo.”

Ana Hupe, no texto “Homenagem como processo,” introduz a obra de Leonora de Barros (Brasil), que, em performance de 1975, revisita a assexualidade das peças de Segal.

O artigo “Captación de lo tenue en la obra de Ann Veronique Janssens,” de **Fernanda García e Pilar Soto**, revela as pesquisas da artista, oriunda dos Países Baixos, em torno do infra leve, da experiência aguda do quotidiano e da captação do semisensorial, quase poderia dizer, do “infra mince” de Duchamp.

Fátima Nader Cerqueira, no artigo “Marilá Dardot: pintura e fotografia na construção da paisagem digital,” apresenta a singular aproximação aos livros de uma artista, Marilá Dardot (Brasil), às suas afinidades eletivas. Os livros são aqui organizados como numa enciclopédia cromática, uma espécie de *florilegium*. Os livros tocam-se pelo olhar do seu possuidor e organizador, em torno de critérios inesperados.

No texto “O desenho de Luísa Gonçalves como espelho sensível dos afetos,” **Luís Filipe Rodrigues** procura interpretar os trabalhos gráficos de Luísa Gonçalves (Portugal) através de uma dialética do sujeito e enquanto sujeito de um discurso de sexualidade.

Carla Frazão apresenta as formas criativas, expansivas e quase fantásticas do ceramista António Lapa (Portugal), introduzindo-nos ao seu bestiário tátil, no seu artigo “O lúdico, o afeto e o imaginário infantil na obra de António Vasconcelos Lapa.”

O artigo “Falsa ilusão de uma não interferência,” de **Walmeri Ribeiro**, debate o cinema de Ricardo Alves Jr (Brasil), autor com interseções do teatro onde se explora a expectativa e a separação entre o que se espera e o real, na esteira de Samuel Beckett.

Cláudio Magalhães aborda a auto-representação de Antonio Mañas (Espanha), de vertente irónica e também política, no seu texto “Divergencias poéticas y reinvención de lo cotidiano en el trabajo de José Eugenio Mañas”

Sissa de Assis debruça-se sobre a obra de Lúcia Gomes (Brasil) “Quando a arte não cala,” refletindo sobre as obras que evocam silêncios nos espaços repressivos, sejam eles políticos ou simplesmente urbanos.

O artigo “O texto imaginado: observações sobre escritos de Jorge Menna Barreto,” de **Katia Prates**, aborda a obra (tese de mestrado) de Jorge Menna Barreto, peça escrita onde o autor revisita o seu trabalho anterior e o reescreve, através de rasuras ostensivas, reinventando o *site-specific* agora em instância conceptual.

Antonio Wellington Junior discorre sobre a série de 80 telas de Descartes Gadelha (Brasil) no seu artigo pleno de poder ilustrativo, intitulado “De homens e bichos na série ‘Catadores do Jangurussu’ de Descartes Gadelha,” onde os bichos se transformam nos personagens certos que, pela sua parecença com a humanidade, podem testemunhá-la.

Cláudia Fazzolari, no artigo “O confronto diário proposto na série 300 mentiras de Pilar Albarracín,” apresenta a obra da fotógrafa e artista multimédia Pilar Albarracín (Espanha), obra plena de autorepresentação irónica e de revisitação aguda aos mais sedimentados e alegres estereótipos que se auto denunciam: **é o caso da série 300 mentiras**.

No texto “Cláudio Assis e a produção do trágico: pensando a causalidade no cinema,” **Fábio Zanoni** debruça-se sobre a linguagem no cinema, no caso específico do filme *O Baixio das Bestas*, de Cláudio Assis (Brasil), onde o carácter antecipatório inscrito nas personagens mais velhas antecipa a repetição, sempre diferente, mas sempre recursiva, do drama da exclusão: discute-se a reprodução das gramáticas do poder.

Àngels Viladomiu, no seu artigo “Dibuixar el temps en l’arbre: Àlex Nogué,” debruça-se sobre um artista (Àlex Nogué, Espanha) que se propõe desenhar uma árvore, de modo inteiro. Acompanhamos os seus desenhos, que duram anos a serem laboriosamente completados, num exercício de humildade e espanto perante *ex machina*.

O artigo “(In)Visibilidade do Desenho no Espaço” de **Marcos Freitas**, descreve a aprendizagem adquirida no processo de desenho, especificamente na série *drawingspace*, onde o desenho adquire duplicidades ente a superfície de representação e a sua realidade de apresentação, enfatizando o seu processo.

O presente número da revista *Gama* encerra com um espaço dedicado às instruções aos autores, onde se inclui um meta-artigo auto exemplificativo, bem como a chamada de trabalhos para o V Congresso Internacional CSO’2014, e para as revistas *Gama* nº 3 e nº 4.

Referências

Bourriaud, Nicolas (2009) *Altermodern*. Catálogo. Tate Modern. ISBN 978-1-85437-817-0

Artigos originais

Original articles

.1

Pelas bordas: a cidade como território sensível

BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER

Brasil, artista visual. Graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo; Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas, SP; Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre RS, com Estágio de doutorado na Université Sorbonne Nouvelle — Paris III, Paris, França.

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

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre a ação artística Charretenet idealizada por Gastão Frota a partir do princípio do colaborativismo, do uso de ferramentas digitais livres e do midiativismo. Para tanto veremos como no projeto de Frota, a aproximação entre arte e política enfatizou o sensível e o lugar, a partir de falas e de desejos.

Palavras chave: poéticas urbanas / lugar / identidade / cyberativismo.

Title: *Edges: the city as sensitive territory*

Abstract: *This paper focuses on the artistic action Charretenet idealized by Gastão Frota from the principle of collaboration, use of digital free tools and media activism. To do so, we see how much the Frota's project the rapprochement between art and politics and emphasized the sensitive place from speeches and desires.*

Keywords: *urban poetry / place / identity / media activism.*

Uma política estética define-se sempre por uma certa remodelação da partilha do sensível, por uma reconfiguração das formas perceptivas existentes.
— Jacques Rancière (2010: 78).

Em agosto de 2011, em uma charrete equipada com um telefone e um computador portátil, um *smartphone*, navegador 3G, câmeras HD e um megafone, artistas percorreram, por quatro dias, bairros da periferia da cidade brasileira de Uberlândia, em uma ação artística intitulada “Charretenet- Cyber atrações”. O projeto, idealizado por Gastão Frota, e realizado em parceria com os coletivos *Goma FDE* e *Pássaro Preto*, previa que, a cada parada, houvesse o encontro com os moradores desses bairros que podiam cantar, tocar instrumentos, fazer reivindicações, recitar poemas, contar histórias, representar, e que essas manifestações seriam



Figura 1. Gastão Frota. *Charretenet — Cyber atrações*. Ação artística, Uberlândia, agosto de 2011. Foto: Breilla Zanon / Creative commons (CC). Fonte: Charreteando.

transmitidas em tempo real pela *internet* para as redes sociais (Figuras 1 e 2).

O artista brasileiro Gastão Frota opera pelo princípio da cultura livre digital, e se vale das ideias de arte participativa e da formação de massa crítica, via cyberspaço e ações multilocais. É mestre em Artes Visuais (MFA) pelo Pratt Institute (NY-USA) e atua como professor no curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia em Minas Gerais, Brasil, nas áreas de desenho, pintura, vídeo e arte mídia.

“Charretenet — Cyber atrações” é uma das ações resultantes da sua pesquisa artística intitulada “Artes, Mídias e Saberes Livres”. O êxito do trabalho se deveu à produção espontânea do conteúdo instaurada a partir do contato dos moradores com a simpática charrete, que levava, em seu trote lento, a possibilidade de estar na rede, conectando o local ao global. Ao mesmo tempo criativa, irônica e revolucionária (por romper, mesmo que temporariamente, com a hierarquia representada pelas mídias globais), a “Charretenet” permitiu que homens e mulheres inscrevessem suas aspirações e exercitassem a produção de sentidos identitários, naquilo que Bauman qualificou de “espaço de fluxos” (2009: 33). Assim, tendo a cidade periférica como território sensível e com os próprios recursos da globalização, deu-se um confronto (de certo modo festivo) entre os “poderes globais e os sentidos tenazmente locais” (Bauman, 2009: 35), promovido pela arte.

A cidade é o espaço público por excelência; lugar de trocas e de encontros: da arte com o público, do artista com o outro, em termos de uma proximidade que pode tomar diversas formas, às vezes afetiva, outras vezes, polêmica (Ardenne, 2002). Foi a partir deste contexto, que o projeto artístico de Frota colocou em



Figura 2. Gastão Frota. *Charretenet — Cyber atrações.* Ação artística, Uberlândia, agosto de 2011. Foto: Breilla Zanon (CC). Fonte: Charreteando.

Figura 3. Gastão Frota. *Charretenet.* Ação artística, Uberlândia, agosto de 2011. Foto: Alberto Jú.

evidência aspectos culturais dialógicos do local-global; do individual-coletivo; da memória-esquecimento; do arcaico-moderno; do atraso-progresso; em uma produção que contou com a colaboração de diversos “atores” fundamentais para a eficácia político-cultural do trabalho.

Uberlândia tem sido, nos últimos anos, matéria e contexto de diversos projetos de Artes Visuais. Estão, entre eles, iniciativas individuais e projetos vinculados ao programa institucional *Arte Móvel Urbana*, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura desde 2009, que, com o tempo, se tornou um campo de tensões entre artistas e a administração pública. É nos quadros deste programa que o projeto “Cyber atrações” se inscreveu e foi contemplado para participar da edição de 2011.

Em sua concepção, previa o contato com entidades culturais de bairros distantes do centro da cidade, para oferecer a oportunidade de acesso à rede mundial de computadores e meios eletrônicos. O roteiro foi estabelecido a partir de um mapeamento de equipamentos e agentes culturais que atuam nas periferias e dos locais de pernoite, já que a ação teria a duração de quatro dias consecutivos.

Quando o trabalho começa a adquirir forma, o artista recorre não apenas aos dispositivos plásticos e relacionais, mas entra em cena o ativismo político que caracteriza sua produção. Assim, a charrete é incorporada por Frota à proposta. O veículo de tração animal, hoje obsoleto e usado quase que exclusivamente por catadores de lixo, é conhecido também como carroça. Esse nome, que adquiriu Brasil, (principalmente nos centros urbanos), o sinônimo de atraso, pobreza e de lentidão, é determinante na construção dos sentidos expressos na ação artística. Frota elege esse veículo, objeto crítico e plástico, como meio de acesso aos bairros periféricos de Uberlândia. A adoção desta estratégia determina o nome da proposição artística, um neologismo que mistura os sons próximos de charrete e *internet*, e que traz a essência das ambiguidades que permearão todo o trabalho.

O cavalo branco, Silverado, e a carroça são enfeitados com flores pelo artista. Uma bandeira é afixada na parte de trás e faz seu voo como um *parangolé*, dançando ao ritmo do andar do animal (Figura 3). Vários objetos vão sendo incorporados à charrete resultando num conjunto colorido e festivo. O trabalho tem curso e existência a partir de colaborações e relacionamentos. Artistas diferentes, cada um por vez, são convidados por Frota para acompanhá-lo por trajetos determinados. Eles são estimulados a desenvolverem suas performances musicais, teatrais e poéticas a bordo da charrete em trânsito, em interação com a população, que por sua vez, interage com as câmeras que registram suas imagens.

O artista divide com colaboradores as operações dos equipamentos de gravação de imagens e sons, todos portáteis e de uso não profissional para transmitir, via conexão móvel, o que se passa na charrete e no seu trajeto, para redes



Figura 4. Registro da ação *Charretenet* — *Cyber atrações*. Gastão Frota. Foto: Breilla Zanon (CC).



Figura 5. Exibição do documentário do *Projeto Charretenet* na *Casa Fora do Eixo*, em Uberlândia, em 28 de julho de 2012. Foto: Casa fora do eixo.

sociais e *sites* de acesso livre. Outras vezes, a captação das imagens fica a cargo dos próprios moradores das comunidades, que se organizam em pequenos espetáculos de dança, percussão, música sertaneja ou hip-hop. A cada parada, a mobilização do entorno se faz através de um anacrônico megafone. Os próprios participantes, atores, poetas e músicos, ao usá-lo para amplificação de sua voz, se encarregam de atrair a atenção dos moradores.

Assim, a arte vai agir com os recursos do sensível, sobre esse cenário, para participar de sua construção a partir desse lugar singular que é do cidadão e também do artista (Freire, 2006). O caráter singular da proposta artística foi a imersão onde se produz a “cultura do lugar;” seu aspecto performático foi o de observar e transmitir, de modo não hierárquico e em tempo real, a sua diversidade. No trajeto pelos bairros — mesmo que o percurso privilegiasse a passagem por associações culturais e ONGs — foi fundamental para o êxito do projeto a sensibilidade de seu idealizador, sintonizado nas informações que recebia pela *internet* e pelo telefone móvel, e também atento ao entorno, ou seja, ao que acontecia nas ruas pelas quais a charrete circulava.

Desse modo, a charrete atraiu um grande número de crianças que brincavam na rua: elas contaram piadas, interagiram com atores, tocaram instrumentos e mostraram suas brincadeiras em tempo real pela rede. Em sua passagem por mercados e feiras livres, diante de bares, armazéns populares, clubes de dança e de cultura afro, jovens fizeram apresentações de *rock* e de *rap*; duplas de violeiros executaram canções sertanejas; grupos folclóricos dançaram samba. A percussão do Mulungu do Cerrado; duelos de MCs na praça ao som de música norte americana; manifestações de diversidade sexual; depoimentos sobre o passado da cidade resultaram em um substancioso caldo cultural (Figuras 4 e 5).

A charrete transmitiu também manifestações críticas às políticas públicas,

dando destaque a uma desocupação policial de área urbana de conflito de terra e às críticas feitas pelos artistas à própria Secretaria de Cultura, financiadora do projeto. Ao colocar a cidade e suas contradições em evidência, o trabalho desencadeou na rede *internet*, críticas à gestão pública do espaço urbano, à política cultural do município e à dificuldade de acesso, pela população, aos espaços culturais, sociais e de lazer.

Concluimos então, que artistas são atores sociais, que, justamente através de sua capacidade de ação, podem se encarregar das “reconfigurações do sensível comum” (Rancière, 2010: 47). No projeto de Frota, a aproximação entre arte e política enfatizou o sensível a partir de falas e de desejos; promoveu a entrada da arte de modo inédito nesse território (ao mesmo tempo, periférico e sensível), através de uma ação artística original, ativista, que em sua concepção levou em conta as características do lugar e da identidade.

Assim concluimos, pensando a partir de Ardenne, que as fórmulas que os artistas propõem à sociedade, mesmo que se revelem transgressoras e contraditórias, podem descortinar uma implicação, mas também uma adesão; uma crítica, mas também o desafio, justo por sua potência em promover mudanças. A análise do projeto artístico de Gastão Frota nos mostra como a arte pode inscreve-se na cidade numa relação não mais ilustrativa, mas, sim, vivida (Ardenne, 2002); nos mostra ainda, como uma ação artística pode servir como um mecanismo de compartilhamento de percepções singulares da urbanidade.

Referências

- Ardenne, Paul. (2002) *Un art contextuel*. Créaton artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris: Flammarion. ISBN: 2-08080090-6
- Bauman, Zygmunt. (2009) *Confiança e medo na cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN: 978-85-378-0122-2
- Charretenet artesmidia*. [Consult 2012-11-28]. Disponível em <URL: <http://www.facebook.com/charretenet>>
- CharreteNet* [Consult 2012-11-28]. Disponível em <URL: <http://www.youtube.com/user/charretenet>>
- Chareteando*: [Consult 2012-11-28]. Disponível em <URL: <http://grupotamboril.wordpress.com/tag/charrete-net/>>
- Freire, Cristina (2006) *Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos in Lagnado, Lisette; Pedrosa, Adriano (Orgs.)*. 27°. Bienal de São Paulo: Como viver junto. São Paulo: Fundação Bienal. ISBN:858529829-4
- Rancière, Jacques (2010) *Estética e Política*. A partilha do sensível. Entrevista e glossário por Gabriel Rockhill; tradução Vanessa Brito. Porto: Dafne Editora. ISBN: 978-989-8217-09-7

Contactar a autora:

beatriz.rauscher@gmail.com

Trabalho apresentado com o apoio da agência brasileira de fomento FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

Imagens da Terra e da Luz na Fotografia de Haruo Ohara

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA
& JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO

Ronaldo Alexandre de Oliveira: Brasil, artista visual, pesquisador, educador. Licenciado em Educação Artística, habilitação em Artes Visuais. Afiliação atual: Universidade Estadual de Londrina (UEL) Londrina, Paraná.

—

José Fernando Amaral Stratico: Brasil, atividade artística: diretor teatral, pesquisador, educador. Licenciado em Educação Artística, habilitação em Artes Visuais. Afiliação atual: Universidade Estadual de Londrina (UEL) Londrina, Paraná.

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

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise da obra de Haruo Ohara, fotógrafo nipo-brasileiro, cuja trajetória se desenvolve a partir da década de 30, em Londrina, no sul do Brasil. Tal análise aponta para o antagonismo entre o trabalho com a terra e a aparente tranquilidade construída na luminosidade e performatividade da fotografia de Haruo. Busca assim discutir os enunciados performativos de sua obra, que dizem respeito a ideais enraizados na cultura japonesa.

Palavras chave:

Haruo Ohara / performance / fotografia.

Title: *Earth and light in the photographs of Haruo Ohara*

Abstract: *This paper presents an analysis on the work of Haruo Ohara, Japanese photographer, who lived in Brazil, whose trajectory started during de 30's, in Londrina, in the South of Brazil. Such analysis points to the antagonism between agricultural work and the apparent tranquility which is constructed by the luminosity and performativity of Haruo's photography. Thus, the article seeks to discuss the performativity character of his work, which is rooted in Japanese culture.*

Keywords:

Haruo Ohara / performance / photography.

Introdução

Haruo Ohara chegou ao Brasil com 18 anos, depois de uma viagem de dois meses, por navio. A família Ohara, constituída pelo casal e seus filhos, estabeleceu-se inicialmente em uma fazenda de São Paulo, seguindo as grandes promessas de vida farta e enriquecimento. No Japão, os Ohara enfrentaram grande dificuldade econômica, sendo difícil a vida para agricultores como eles. Ao se instalar no norte do Paraná, em 1933, na recém fundada cidade de Londrina, em plena selva subtropical, com muita dedicação à terra, os Ohara conseguiram erigir uma estrutura material típica da prosperidade dos tempos iniciais da colonização (Losnak e Ivano, 2003).

A imersão de Haruo Ohara pelo campo da fotografia se deu, quando em 1938, em solo londrinense, o agricultor comprou uma câmera fotográfica. Com seu próprio equipamento, Ohara deu início a seus estudos, e, do mesmo modo como havia aprendido fruticultura e floricultura, aprendeu sozinho, guiado pelos manuais, a arte da fotografia. Sua obra tornou-se reconhecida nacionalmente, a partir de 1998, quando Ohara passou a ocupar um lugar de destaque no panorama da fotografia brasileira (Losnak e Ivano, 2003).

A obra de Ohara apresenta uma incessante elaboração, construção estética, e um claro sentido de registro e memória. A sensibilidade aguçada do jovem imigrante japonês, desde cedo, o fez se inclinar para as artes; e é admirável que em pleno “desbravamento” da floresta do sul do Brasil, Ohara tenha encontrado espaço e recursos para a manutenção de um constante vínculo com a arte.

O Jardim Japonês

Entre a elaboração estética e o registro histórico, permeia a obra de Ohara a presença humana, assim como a do trabalho. Este recebeu um tratamento e olhar que fez com que a rigidez e dureza próprias da relação mantida com a terra e a natureza fossem quebradas. Trata-se de um olhar que constroi uma relação que se destaca do cotidiano, nos mesmos termos em que Richard Schechner argumenta sobre o comportamento espetacular. Interessa-nos esta performance que, elaborada a partir da performance cotidiana, ganha uma espetacularização tal que faz neutralizar ou relaxar a própria relação com o real. O meio fotográfico, desde muito cedo em sua história, demonstrou seu vínculo e potencialidade com o jogo entre a performance cotidiana e a performance espetacularizada ou teatralizada, no sentido antropológico em que Schechner baseia sua teoria (Schechner, 1994). Nesse jogo entre a brutalidade da vida em plena floresta subtropical e a singeleza de um olhar construtivo, Ohara, articulou uma incessante relação entre âmbitos aparentemente antagônicos da existência do imigrante: o trabalho e o prazer, o suor e a beleza, a terra e o espírito.



Figura 1. Haruo Ohara, *Nuvem da Manhã*, 1952.
Terra Boa — PR — (CODATO, 2012).

Figura 2. Haruo Ohara, *Depois da Geada de 1940*
auto-retrato) (UEL, 2012).

Assim, em imagens como “*Nuvem da Manhã*” (Figura 1), Ohara apresenta o homem do campo, o trabalho e o instrumento de trabalho (a enxada) como partes de um todo lúdico e fantástico. É como se o lavrador, figura frágil e esquelética (na verdade, o próprio Ohara) se encontrasse como em um frenesi, ao início de sua jornada, durante o amanhecer, e se deixasse envolver pela grandiosidade da existência no campo. O céu é a figura que protagoniza a imagem, e, neste sentido, Ohara elabora, cuidadosamente, o enquadramento de modo a tornar a figura humana um coadjuvante na imensidão do encontro entre céu e terra. Há uma síntese grandiosa nas relações dos elementos: o céu se expande em um constante movimento, e a figura humana se funde ao solo, como se fosse constituída pela mesma substância.

Como em uma dança de vitória, a figura triunfa sobre a terra, a natureza e o trabalho, colocando-se a si mesma como uma criança (Figura 3). Porém, o cigarro na boca, faz-nos lembrar que este não é um menino, mas sim um homem. O equilíbrio da enxada sobre a ponta dos dedos indica a fragilidade de todo este cenário e situação.

O equilibrar da enxada é fortuito e instável como são as relações com o lugar, com o país e com as próprias memórias, assim como a fotografia, cuja matéria prima se constitui de frágeis incidências do tempo, do espaço e da luz.

Os argumentos e indicações apresentados acima sustentam-se sobre o conceito de performatividade (*performativity*), como articulado e expresso por Elin Diamond e que, para nós, estende-se ao âmbito das representações fotográficas. Este é um conceito derivado, primeiramente, de análises linguísticas das representações sobre a pessoa (Diamond, 1996: 152-172) e os indivíduos, de modo geral, mas que tem sido ampliado, de modo a alcançar os processos de produção e veiculação de imagens. Ao invés de ser um instrumento para a ação, a linguagem é considerada, ela própria, *ação*. Palavras, sentenças e discursos podem evocar um poder referente de uma ação, que está contida em um contexto ideológico.

Para os teóricos da linguagem, a *performatividade* existe através das convenções do fazer, por meio do qual as coisas são feitas numa multiplicidade de atos (Diamond, 1996: 5). De acordo com esta visão, qualquer ato se refere a outros atos prévios. A linguagem, assim, assume o papel de representar as coisas de acordo com um modelo ausente.

Há, no sentido exposto acima, enunciados que articulam a construção fotográfica de Ohara. Estes são enunciados, provavelmente, muito mais antigos que a chegada dos Ohara ao Brasil, e dizem respeito a ideias e práticas enraizadas na cultura japonesa. O Budismo é, sem dúvida, uma matriz importante para a visão de mundo de Ohara, que não poderia fugir de noções ligadas aos



Figura 3. *Nuvem da Manhã* (1952 — detalhe)
Terra Boa — PR (CODATO, 2012).

antepassados, à comunhão com a natureza, à beleza harmoniosa da existência humana. A performatividade presente na obra de Ohara está, assim, comprometida com a construção de enunciados que são articulados com esmero. Como em um jardim budista em que cada elemento tem seu significado, os elementos da imagem — a figura humana, a luz, a natureza nas suas mais variadas formas, o movimento e ritmo destes elementos no espaço da composição — tudo isso revela um cuidado por trás da imagem que valoriza, acima de tudo, a arte da composição, a manipulação e ordenação de um poder criativo harmonioso. Este sistema está presente não somente no jardim tradicional japonês, mas também na arte do Ikebana, no Haikai, na escrita e pinturas tradicionais japonesas. Em raros momentos, tais como no auto-retrato entre os pés de café destruídos pela geada, há um sentido de desolação e abandono, ou ainda de morte (Figura 2). Mas, mesmo imerso na desolação do pós-geada, Ohara performa uma corporalidade integrada e equilibrada, que se sustenta pelo repouso sobre um antigo tronco de árvore cortada e provavelmente queimada. A figura leva a mão ao rosto como em uma atitude de desespero que se mistura à postura reflexiva. Interessantemente, esta imagem foi provavelmente tomada pelo próprio Ohara, o que salienta o caráter performático e teatral da composição corporal. Ohara manifesta nesta imagem a necessidade de “estetizar” o momento trágico da geada, para si mesmo, para sua família, assim como para muitos outros agricultores. Este pode ser o reflexo do entendimento da vida e do trabalho, como uma narrativa ordenada que é marcada por episódios que não podem perder o seu sentido harmonioso em relação ao todo. E o todo budista é crescimento espiritual harmonioso; é paz.

Desse modo, a corporalidade articulada por Ohara é performada numa aura de doçura e leveza, porque, além de enunciar o todo clássico religioso e filosófico da tradição japonesa, também se empenha em construir uma afirmação de harmonia e paz relativa à construção de um Éden migratório, cujo entorno é repleto de conflitos e dificuldades. Alheia ao preconceito e à segregação impostos aos japoneses, principalmente no período da II Grande Guerra, a estética de Ohara neutralizou ou diminuiu os efeitos das vozes e ações preconceituosas. Foi em meio à proibição do idioma japonês em público, ou ainda à obrigatoriedade de dar nomes brasileiros aos filhos ou descendentes, além de muitas outras atitudes sectárias, que Ohara ordenou sua obra num compasso meticuloso e introspectivo, sendo, sobretudo, fiel à sua busca determinada.

A obra de Haruo Ohara articula, deste modo, uma obstinada intenção de configurar para si e para a comunidade familiar, assim como para a comunidade de japoneses radicada em Londrina, imagens de si e imagens da produção da terra, num constante reconhecer-se. Os frutos da terra são importantíssimos na obra de Haruo, pois os frutos fartos e maravilhosos são recriados pelo olhar construtivo da fotografia, como símbolos de vitória. Nestas elaborações, a luz é elemento fundamental, pois a luz é a energia vivificante dos trópicos, o calor produtivo do necessário à produção da lavoura. É a luz do sol que faz frutos e flores crescerem e se tornarem a riqueza e fonte de subsistência.

As imagens de si (frutos, lavouras, retratos) estão imersas no mundo e espaço imediato que Ohara empenha-se em revelar. Sua obra em preto e branco é assustadoramente voltada para este espaço de si mesmo, que num sentido antropológico celebra e faz erigir identidades. O trabalho rural e a incidência/elaboração da luz são fundamentais para Ohara, no que concerne o período inicial da colonização, que é marcado pelo contato com a terra e pelo estabelecimento da lavoura. A luz protagonista de Ohara é erigida, não como cenário, mas como parte fundamental da performatividade operante dos vários elementos — luz ampla, natural, solar, celestial que desenha volumes e esculpe o trabalho suado da lavoura. Assim, como muitos outros elementos da natureza, a luz tem uma função integradora que tudo interliga, cobre, abraça, e segura.

Considerações Finais

A obra de Haruo Ohara apresenta um momento singular da história da fotografia brasileira, na medida em que revela distintas facetas de uma vida, assim como de abordagens voltadas para a fotografia. Estão fundidas na fotografia de Ohara, uma sensibilidade aguçadíssima, o mergulho no registro histórico da colonização recente do sul do Brasil e também a construção de uma obra extensa e complexa que foi formada na proximidade e calor do trabalho rural, por

mãos e olhar de um lavrador. Por outro lado, a obra de Ohara salienta alguns aspectos fundamentais para a fotografia, seja ela de cunho histórico, cotidiano, ou artístico. Trata-se de uma teatralidade e performatividade operantes, sem as quais, a imagem não existiria como tal. Na obra de Ohara, estes aspectos apontam para conexões longínquas, que questionam uma suposta inocência ou ingenuidade do olhar fotográfico. Ao contrário, tais conexões dizem respeito a raízes ideológicas e também ao seu fluxo constante e vívido, que dependem de articulações de enunciados que agem como afirmações fugidias, ausentes, porém de extrema força e impacto.

Referências

- Codato, Adriano (2008) *Sociologia Política*.
[Consult. 2012-12-02]. Disponível em
<URL: <http://adrianocodato.blogspot.com.br/2008/12/haruo-ohara-fotografo-do-norte-do-paran.html>>
- Diamond, Elin (ed) (1996) *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge, ISBN 0-145-12768-8.
- Losnak, Marcos e IVANO, Rogério (2003) *Lavrador de imagens: uma biografia de Haruo Ohara*. Londrina: S.H. Ohara, ISBN-978-85-86707-29-2
- Ohara, Haruo (2008) *Haruo Ohara – Fotografias*. São Paulo, Instituto Moreira Sales, ISBN-978-85-86707-29-2.
- Schechner, Richard (1994) *Theory of Performance*. London: Routledge, ISBN-0-415-31455-0
- UEL. *Centro de Documentação e Pesquisa Histórica*. [Consult. 2012-12-12]. Disponível em <URL: <http://www.uel.br/cch/cdph/>>

Contactar os autores:

roliv1@gmail.com / fernando.str@hotmail.com

Disfraces contemporáneos a través de la obra de Ángeles Agrela

MARÍA BETRÁN TORNER

España, artista visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora de Dibujo y Educación Plástica en Institutos de Educación Secundaria.

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

Resumen: En este artículo se habla de la presencia del disfraz en el arte contemporáneo a través de la obra de la artista Ángeles Agrela, quien aborda este tema desde dos perspectivas diferenciadas que llevan al espectador a reflexionar sobre aspectos clave de la identidad individual y social.

Palabras clave: disfraz / arte contemporáneo / humor / crítica social.

Title: *Contemporary camouflage on the work of Ángeles Agrela*

Abstract: *This paper discusses the presence of disguise in contemporary art on the instance of Ángeles Agrela. This artist has two different approaches that allow the viewer to think on key aspects of individual and social identity.*

Keywords: *Disguise contemporary art / humour / social critique.*

Introducción

En este artículo se pretende tratar un tema muy recurrente en el arte actual como es el disfraz, a través de dos tipos de propuestas claves en la obra de la artista española Ángeles Agrela, nacida en Ubeda (Jaén), en 1966, y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Alonso Cano de Granada (España). Como aspectos relevantes de su actividad profesional cabe destacar la presencia de su obra en numerosas Galerías y Ferias de carácter nacional e internacional, como es el caso de ARCO en España, o *ARTissima* en Italia.

Atendiendo a la estructura o metodología a seguir, se comienza tratando la faceta del trabajo de Agrela, en la que desarrolla este recurso desde una perspectiva de mimetismo con el entorno, para a continuación pasar a hablar del repertorio de sus disfraces centrado en la apropiación de la apariencia de



Figuras 1 y 2. Serie Camuflaje *Arena*, Ángeles Agrela (1999). Fuente propia.



Figura 3. Performance realizada en el jardín granadino Carmen de los Mártires, Ángeles Agrela (1999). Fuente propia.

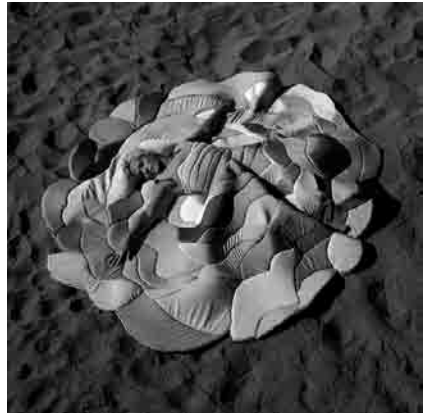


Figura 4. Serie Camuflaje Arena, Ángeles Agrela (2000). Fuente propia.



Figura 5. Serie *La Elegida* Ángeles Agrela (2005). Fotografía. Fuente propia.



Figura 6. Serie *La Elegida*, 2003. Acrílico sobre papel. Fuente propia.

personajes pertenecientes al mundo del cómic. Respecto a la parte de su repertorio centrada en el mimetismo con el entorno, cabe hablar de la serie *Camuflaje* (1999-2001), en la que se apropia del espacio fundiéndose en él al mimetizarse con el suelo, paisajes naturales o telas, cuyo precedente se halla en el vestido con el que paseó en 1997 “camuflada” por la Alhambra, y a partir del cual desarrolla toda una serie de camuflajes basados en la idea de simular el entorno a través de la propia vestimenta.

Para esta serie, Agrela confecciona un variado repertorio de disfraces elaborados por ella, que le permiten mimetizarse con los distintos escenarios escogidos (de una floresta a una piscina, la playa, el baño...), y a través de los que reflexiona sobre aspectos en torno a la identidad femenina, la apariencia y el engaño, ya que la simulación del ambiente que le rodea, y las coreografías que plantea en algunas de sus performances, le permiten generar un efecto contradictorio: el de lograr la total fusión u ocultamiento con el entorno, y el de evidenciar su presencia. Si bien a través de los mismos, plantea también otras cuestiones como es la homogeneidad de la sociedad contemporánea occidental y el peligro que conlleva.

En la serie *Camuflaje, Parquet*, Ángeles Agrela se mimetiza con interiores domésticos, en concreto con el parquet del cuarto de estar en el que aparece camuflada como suelo o mesa (Figuras 1 y 2), mostrándose como soporte, ataviada con un gorro y un vestido-forro que reproduce a la perfección el parquet del suelo, y con el que crea un disfraz en el que se han observado asociaciones con la labor de la mujer como ama de casa. A través de esta mujer-mesa, Agrela

parece disolverse con el entorno, transformándose en un objeto cotidiano, aspecto este que forma parte también de otros de sus camuflajes interiores.

Por medio de este camuflaje con el entorno, Agrela lleva también a cabo una performance en el jardín granadino Carmen de los Mártires, para la que realiza un exuberante y divertido disfraz compuesto de un mono y un enorme gorro cubierto de trozos de tela que simulan ser hojarasca, y con el que logra “pasar desapercibida” (Figura 3).

Otra de sus performances-camuflaje a destacar es *Arena* (2000-2001), y en esta ocasión, y como elemento principal de interés, la artista aparece danzando en una playa arenosa con un vestido de tonos semejantes a los de la propia arena (Figura 4). Es decir, que se trata de una especie de camuflaje irónico que se rompe con el movimiento.

Lo que a Agrela le interesa no es pues camuflarse totalmente, ya que incluso en las fotos donde no se mueve, es patente que está ahí, sino el de llevar a cabo unas experiencias de ocultación a través de las que ahondar en la idea de camuflaje como argumento de juego y transformación, de ahí que sea siempre reconocible en todos sus camuflajes, aspecto este que responde a que la artificialidad y el aspecto teatral y escenográfico constituyen los aspectos claves de su trabajo.

El segundo tipo de propuesta de Ángeles Agrela a comentar se basa en la apropiación del mundo del cómic, ya que entre su amplio repertorio de disfraces opta también por asumir la apariencia de personajes imaginarios, inmortales, con poderes sobrenaturales. Un tema, el del héroe enmascarado, que gira en torno a la iconografía popular del superhéroe, quien de forma innata tiene súper poderes que debe usar para ayudar a los demás por un imperativo de orden moral, y en este caso Agrela habla de los artistas que se ven a sí mismos de esta manera. Estos conceptos son expresados por la artista de forma lúdica, asumiendo un rol de súper-heroína para recrear unas ficciones como las realizadas por los superhéroes a lo largo de la historia, y a través de las que busca no sólo formar parte de la iconografía popular del superhéroe y de la tradición de las figuras heroicas, sino también plantear aspectos sociales como es la noción de juego, o la relación entre realidad y ficción, naturaleza y artificio.

Partiendo de estos conceptos, Ángeles Agrela plantea *La Elegida* (2003-2006), una trilogía a través de la que investiga la relación entre el artista y el superhéroe, y que se constituye de dibujos, una serie fotográfica y una instalación, en la que incluye sus trajes y máscaras, y que junto a otros objetos funcionan como los rastros de la vida de una superheroína. Agrela crea así unas puestas en escena en las que, protegida por sus llamativos supertrajes parece surcar el cielo, pasando por ciudades, museos y países, tal y como lo evidencian las escenografías de fondo que utiliza en imitación a las típicas portadas de cómics,

con las frases que enuncian cada capítulo, con código de barras, y en las que *La Elegida* se introduce posando en diferentes escorzos propios de este tipo de personajes (Figuras 5 y 6).

En este proyecto la artista aparece pues convertida en un personaje de gran aceptación mediática, por medio de una identificación irónico-humorística de artista/superhéroe, con la que alude a las historias de superhéroes, y al universo del cómic que concibe como el escenario propicio para llevar a cabo sus recreaciones. Se trata de una identidad ficticia en su álter ego de superheroína, con la que protagoniza determinadas escenas que funcionan como recreación de un cómic de ciencia ficción, a la vez que como metáfora irónica hacia el mundo del arte o la sociedad actual.

Como si de un necesario ritual se tratara, *La Elegida*, la propia artista, prepara su atuendo, que es el complemento imprescindible de su fuerza y de sus transformaciones, y que consiste en un traje de confección absolutamente artesanal con estampado de flores, además de una máscara y unos guantes, para una vez debidamente ataviada protagonizar unas historias de acción y ciencia ficción, cuya estructura narrativa y escenográfica es la propia del cómic o las historias de superhéroes. Estas historias fantásticas son ficciones lideradas por personajes dotados de poderes extraordinarios, es decir, por héroes de ficción cuyos esfuerzos se dirigen a restaurar el orden que las fuerzas malignas han desestabilizado.

Una vez comentadas las dos tipologías de disfraz utilizadas por Agrela, cabe también hablar del carácter de confección artesanal que propone en todos sus atuendos, ya que se trata de unos trajes diseñados y confeccionados por ella personalmente. Queda por comentar un aspecto fundamental que subyace en la mayor parte de sus proyectos que es el carácter lúdico y humorístico, que junto al componente irónico constituye una parte activa de su motivación para trabajar. Este carácter humorístico forma parte de su temperamento y su manera de cuestionar las cosas, y a través de él critica la postura social que hace que las cosas importantes y "universales" tengan que ser serias. A su vez, tanto en sus camuflajes, como en la serie de súper héroes, Agrela habla de la uniformidad a la que nos sometemos para pertenecer a un determinado "grupo" social, y de que con ello hacemos bandera de nuestra expresión personal, individual. Sin embargo, en la serie *La Elegida*, la súper-heroína, plantea también otro tipo de metáfora, ya que en ésta utiliza a los superhéroes para ironizar sobre ciertos comportamientos artísticos, y sobre algunas de las "cosas de artistas" que nos identifican socialmente.

Se han tratado pues dos propuestas clave en la obra de Ángeles Agrela, llena de humor e ironía, y fundamentada en una crítica social y cultural hacia

ciertos comportamientos artísticos, y sociales, y tras las conclusiones obtenidas queda abierta la posibilidad de continuar con el desarrollo de algunos de los conceptos aquí tratados, pues se trata de una temática asociada a aspectos sociales y de la identidad, que tanto en el discurso de Agrela, como en el de otras muchas artistas, se encuentra en continua renovación, y por lo tanto, con carácter inconcluso.

Referencias

Acciones: Ángeles Agrela, (2003), Diputación de Granada, [Centro José Guerrero] / Ángeles Agrela; [textos, Manel Clot, Rodrigo García] [Granada]: Diputación de Granada, D.L.

Agrela Ángeles (2000), *Ángeles Agrela: camuflajes / 1966- Xàbia: Ajuntament*, D.L.

Ávila J., *"No pain, no gain" (Sin esfuerzo no hay ganancia)*. Recuperado el 12 de septiembre de 2012 de: en <http://angelesagrela.com/>

Bernárdez, C. (2002), "Todo tiene lugar entre

el espacio y la segunda piel. El salto al vacío de Ángeles Agrela", en Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, *Salto al vacío* [Catálogo de exposición], Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 6-23, cita p. 20.

Navarro Fernández, W. (2006), "Artwoman!, Dibujando puertas ante muros infranqueables!", en Gualda Caballero, N., (coord.), *Ángeles Agrela "La Elegida"* [Catálogo de exposición], Diputación Provincial de Huelva, pp. 15-20, cita pp. 15-16.

A Cor em Movimento na obra "Parabolic People" de Sandra Kogut

LUCIANA MARTHA SILVEIRA

Brasil, artista visual e professora de ensino superior. Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Mestrado em Múltiplos (UNICAMP), Graduação em Artes Plásticas (UNICAMP). Afiliação actual: UTFPR (Universidade Tecnológica Federal do Paraná), Brasil.

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

Resumo: Sandra Kogut é uma videoartista brasileira. Sua obra *Parabolic People* é baseada em pequenos depoimentos de trinta segundos gravados pelo mundo afora. O objetivo deste trabalho é promover uma leitura desta obra através da paleta cromática utilizada, que caminha em sentido contrário da estética da saturação.

Palavras chave:

cor / *Parabolic People* / videoarte.

Title: *The Color in Motion in the Sandra Kogut's artwork Parabolic People*

Abstract: *Sandra Kogut is a Brazilian video artist. Her work Parabolic People is based in small depositions of thirty seconds recorded worldwide. The aim of this paper is to promote a perception of this artwork through the color palette used, which goes in the opposite direction of the aesthetics of saturation.*

Keywords: *color / Parabolic People / video art.*

Introdução

Em 1991, a partir de seu projeto das Videocabinas, Sandra Kogut produz a obra *Parabolic People*. Trata-se primeiramente de um projeto baseado em pequenos depoimentos de trinta segundos gravados pelo mundo afora, onde pessoas, de dentro de uma cabine fechada e instalada em locais públicos, mandam mensagens ou dão depoimentos para uma câmara.

Após a montagem dessas imagens ou fragmentos de imagens com recursos de computador, esta série televisual se traduz na abertura de várias janelas dentro do mesmo quadro, combinando-se e misturando-se, a partir de diálogos aparentemente impossíveis sem o registro em vídeo. A mesma videocabine registra depoimentos em Nova York, Paris, Tóquio, Dacar, Moscovo ou Rio de

Janeiro, que depois vão estar ao mesmo tempo, numa única imagem. Músicos tocam juntos, mesmo estando em locais opostos do planeta, assim como mães apresentam seus filhos para o outro lado do mundo.

O objetivo deste trabalho é promover uma leitura da obra *Parabolic People* de Sandra Kogut através do olhar da paleta cromática utilizada nesta série televisiva. Esta paleta caminha em sentido contrário da estética da saturação, que evidencia uma grande concentração de informação em um mínimo espaço de tempo.

1. A obra de Sandra Kogut

Sandra Kogut é uma videoartista e cineasta brasileira, nascida no Rio de Janeiro em 1965. Sua obra está entre a videoarte, o documentário e o cinema, promovendo uma nova leitura perceptiva, a partir da construção e edição não-linear de suas imagens.

Teve uma significativa produção nos anos 80, porém seus trabalhos mais conhecidos foram os realizados nos anos 90. Seus primeiros trabalhos foram registros de performances próprias ou de outros artistas. A partir de um curso de vídeo que viu anunciado no jornal, Sandra Kogut segue produzindo e editando imagens para vídeos, comerciais, videoclips e programas para a TV.

Ainda nos anos 80, suas famosas videocabines foram criadas no intuito de se inserir no universo televisivo, criticando o próprio meio televisual. Através da priorização do sujeito enfocado, as videocabines dessacralizavam as técnicas de produção e promoviam a imparcialidade do próprio produtor, pois não havia ninguém manipulando a camera (Lacombe, 1998).

Mais tarde, Sandra é convidada a trabalhar no Circo Voador, onde começa a fazer importantes contatos com bandas e grupos de teatro. Mais tarde, em parceria com Regina Casé, faz o programa *Brasil Legal* da Rede Globo. Em 1988 materializa sua primeira instalação com uma cabine, a *Cabine Video no. 1*. Continuando com as cabines, Sandra desenvolve dois importantes trabalhos: *As Videocabines são caixas pretas* (1990, 9') e *What do you think people think Brazil is?* (1990, 5').

Em 1990, Sandra Kogut faz o vídeo *Parabolic People*, produzido no Centre International de Video Creation Pierre Shaeffer (CICV), Montbéliard Belfort, França, a convite de Pierre Bongivanni. Esta parceria existe até hoje.

2. A Série Televisiva *Parabolic People*

Com *Parabolic People*, Sandra Kogut acabou estabelecendo a necessidade de uma nova leitura para seus trabalhos, construídos agora com muitas janelas simultâneas. Suas imagens sobrepostas e cortadas se exibem em camadas e participam na construção, desconstrução e reconstrução de múltiplos discursos. São estes diálogos travados entre as imagens, sons e textos que levam

a inúmeras possibilidades perceptivas, de leituras renovadas a cada vez que se entra em contato.

Parabolic People surgiu a partir da ideia das videocabinas. Inicialmente eram cabines que funcionavam apenas para projeção de vídeo, mas o que começou a chamar mais a atenção do público não era o que estava sendo projetado, mas sim a própria cabine. Sandra passou então a convidar as pessoas a se expressarem verbalmente sobre os mais diversos assuntos para uma câmera.

As videocabinas passaram a ser equipadas com uma câmera de vídeo fixa, montada em um tripé. Com esta cabine percorrendo diversos pontos da cidade, as pessoas eram convidadas a entrar e manifestar-se para a câmera. Mais tarde, todo o material gravado era recolhido e editado.

Neste trabalho inicial, o objetivo de Sandra já era dar palavra ao público, desmistificando os aparatos mediadores. Em 1990, as videocabinas voltam dando oportunidade ao espectador decidir sobre qual assunto vai falar, tendo como regra única o tempo de trinta segundos disponíveis. Foram gravados 1.440 pequenos discursos, onde os visitantes da cabine falam sobre muitas coisas. Filo-sosfam sobre a vida, dão conselhos sobre coisas que já viveram, mostram bichos de estimação, revelam segredos íntimos, fazem perguntas.

Assistindo às videocabinas, Pierre Bongiovanni convida Sandra a ampliar este projeto para outras cidades, em outros países, em parceria com o CICV (Lacombe, 1998).

Segundo Arlindo Machado (1997), as imagens de *Parabolic People* provocam um arranjo que chama muito a atenção pelas composições inesperadas. Através do diálogo entre várias janelas, Sandra Kogut promove um diálogo que parece impossível fora de suas imagens, pois estão, tanto em ideias quanto nos próprios lugares, bastante distantes.

Cinco cidades fazem parte do projeto *Parabolic People*: Paris, Tóquio, Moscou, Nova Iorque, Dacar e Rio de Janeiro. Sandra Kogut e sua equipe estiveram durante duas semanas em cada cidade, capturando imagens e depoimentos, com 260 fitas gravadas e 130 horas de material bruto. O trabalho teve resultado em onze módulos e uma carreira de sucesso nas televisões de vários países e Festivais Internacionais.

3. *Parabolic People* Colorido

Na ilha de edição, Sandra Kogut insere simultaneamente textos, vozes, ruídos, barulhos, cantos, imagens em movimento, montando uma rede complexa. Esta rede é a própria representação do que se convencionou chamar a estética da saturação, isto é, num curto espaço de tempo, tem-se uma quantidade máxima de informação advinda não só de imagens, mas de texto e sons diversos. O

espaço de representação fica saturado com textos em várias línguas, sobrepostos a imagens em movimento, vozes, cantos, ruídos e sons de todo tipo. Isto acaba demandando o desenvolvimento de um olhar específico, ou uma percepção talhada na construção dialógica dos sentidos.

A leitura perceptiva de *Parabolic People*, nos seus onze módulos, exige um olhar atento a todas as linguagens apresentadas, todos os recortes que vão aparecendo, ao mesmo tempo, de forma diferente a cada segundo.

Neste contexto de saturação, a cor funciona no sentido contrário. Mantendo uma paleta restrita em dez cores saturadas (vermelho, verde, azul, magenta, ciano, amarelo, laranja, roxo, preto, branco) repetidas a cada módulo, a leitura de *Parabolic People* fica contaminada com a certeza da repetição da paleta. Em meio a tanta informação simultânea, a cor se movimenta através da própria repetição.

Segundo Modesto Farina (2011), quando se trata da análise da presença das cores em imagens em movimento, a percepção da cor se dá na repetição. Sendo assim, a cor em *Parabolic People* funciona no movimento da repetição.

Logo no primeiro módulo, o branco e o preto aparecem na maior parte do tempo, com imagens em fundo preto e pouquíssima variação de cores. As imagens vão aparecendo e se movimentando formando uma espiral.

No segundo módulo o fundo é azul para o texto: “What do you believe?” Em várias outras línguas também. Aparece então o verde, seguido do magenta, laranja, azul, ciano, amarelo e vermelho.

Textos em várias línguas com pessoas quietas, esperando sua vez de falar são gravadas na videocabine para o terceiro módulo. O fundo aparece e as pessoas com auras coloridas nas seguintes combinações: azul/magenta, vermelho/verde, roxo/amarelo, magenta/roxo, verde/ciano, ciano/vermelho.

A pergunta *Qual é a diferença entre a janela e a televisão?* Aparece no quarto módulo combinando várias línguas mas apenas em preto e branco. O texto segue-se paisagens com céu aparente em várias janelas que desenham movimentos na horizontal e vertical, compondo também com textos em verde e branco.

O quinto módulo desenha a cabine com fundo preto e a cor aparece em uma contagem do tempo em vermelho. A frase *A televisão não é a realidade, a realidade é a televisão* aparece na sexta vinheta seguida de figuras de heróis. O verde, o azul, amarelo, vermelho, verde, roxo, magenta, branco e preto aparecem no entorno de um *true hero*.

O sétimo módulo exhibe uma tira com imagens em movimento num fundo preto. O oitavo módulo começa com preto total, evidenciando o som do Harlem, NY, dispara textos em verde, vermelho, roxo e azul, que seguem a fala “Everything is not black and white.”

Vários quadros desenhando movimentos na horizontal ou vertical cercam

um quadro central em fundo preto no nono módulo. As molduras dos quadros que se encaminham são roxo, verde, amarelo, vermelho, azul, magenta, na repetição das imagens.

No décimo módulo aparece um ventríloquo em foco. Com fundo preto e uma moldura grossa azul, faz uma performance cercado de textos branco sobre fundo preto em movimento. Suas roupas exibem as cores azul, branco e magenta.

No décimo primeiro e último módulo aparece uma moça vestindo laranja, apresentando um morango vermelho em fundo preto. "What do you like? What do you want?" Fundo preto para uma única imagem central e várias imagens menores pipocando no entorno do quadro. Aparece novamente o verde, amarelo, azul, branco, vermelho.

Conclusão

A paleta cromática de *Parabolic People* trabalha como um momento decisivo, construindo o seu movimento na repetição, dando o amálgama necessário à multiplicidade da imagem, texto e som.

Para além da discussão da própria linguagem televisiva, do apontamento de uma nova gramática do vídeo ou da exigência de uma nova leitura da imagem televisiva, as cores presentes neste trabalho conectam as diferentes linguagens, promovendo diversidade e identidade simultaneamente.

Referências

- Farina, Modesto (2011) *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*. São Paulo, SP: Edgard Blücher. ISBN: 85-212-0546-5
- Lacombe, Octavio Lima Mendes (1998) *O espaço em camadas de Parabolic People*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP
- [Consult. 2012-12-05]. Disponível em <URL: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000132225>>
- Machado, Arlindo (1997) *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus. ISBN: 85-308-0463-5

A mão, a voz, o corpo, a cabeça: delicadeza e grito. A palavra: potente. O trabalho intersemiótico de Arnaldo Antunes, e a palavra como força motriz

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

Brasil, artista visual. Bacharelado em Artes Plásticas — Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (IA-UNESP). Mestrado em Artes, IA-UNESP. Frequenta o doutorado em Artes, IA-UNESP).

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

Resumo: En este artículo se habla de la presencia del disfraz en el arte contemporáneo a través de la obra de la artista Ángeles Agrela, quien aborda este tema desde dos perspectivas diferenciadas que llevan al espectador a reflexionar sobre aspectos clave de la identidad individual y social.

Palavras chave: Arnaldo Antunes / Poesia Visual / Poesia Intersemiótica / Poesia Concreta / Artes no Brasil.

Title: *Hand, voice, body, head: delicacy and shout. The intersemiotic work of Arnaldo Antunes, the word as a driving force*

Abstract: *In this article I intend to address the multiple work of poet, artist, writer and musician Arnaldo Antunes of Brazil. Approach through some of his work, the character of his work intersemiotic, traffic between languages and fusion codes. And note, in his creative process, the word as a driving force, and generating matrix for experimentation in other fields / languages.*

Keywords:

Arnaldo Antunes / Visual Poetry / Poetry Intersemiotic / Concrete Poetry / Arts in Brazil.

Introdução

Arnaldo Antunes, 1960, brasileiro e paulistano, é um artista múltiplo. Artista, poeta, músico, escritor. Começou a trabalhar com poesia ainda na adolescência, no colégio Equipe, em São Paulo, onde editou alguns poemas. Também neste colégio conheceu os integrantes de sua futura banda, os Titãs. Coursou por algum tempo o curso de Letras na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, mas acabou abandonando o curso, em virtude dos vários *shows* que fazia com os Titãs. Artista que lida como poucos com o código verbal, e revela com frequência os meandros da construção da linguagem, o que torna seu trabalho muitas vezes metalinguístico. Também explora o que há de infantil na linguagem, portanto uma linguagem forte e sem automatizações, ainda não impregnada pela cultura, por isso original. Além disso, mostra, como poucos, que estruturas simples são, na verdade, altamente originais; no entanto, é preciso saber manipular o código e ressignificá-lo, mas ressignificá-lo com subversão.

Neste texto tentaremos mostrar o trânsito entre as linguagens, e como para Arnaldo Antunes este trânsito é fluido, caminhando da palavra para o cartaz, do cartaz para a música, da música para o vídeo, do vídeo para um poema, do poema para um poema visual, e do poema visual para a performance corporal com o uso de palavras.

1. A Mão

Começo a falar pela palavra escrita, desenhada, as caligrafias. Com uma primeira leitura, vemos grandes borrões. Tinta respingada. Tinta escorrida. Fragmentos de signos. E as superfícies ocupadas são bastante grandes, e quando reunidas, formam grandes painéis. Entra-se na sala e o que se vê são ruídos. O papel branco. Grandes manchas pretas. Mas sabendo ser um trabalho do Arnaldo Antunes, que é um artista múltiplo, mas que sempre parte das palavras, e domina como poucos o código verbal, sabe-se que há palavras escritas lá. E não apenas palavras, são poemas. Cada caligrafia é um poema, há um trabalho com a semântica, e o aspecto formal do uso das palavras, recursos usados na poesia. A poesia é forma. Sobreposto a este primeiro campo de significação, que já são dois, se sobrepõe o desenho das letras, o que faz com que apreendamos apenas fragmentos do que está escrito, e tentamos decifrar aquele código, que é tríplice, podendo se agregar também o espaço, a forma como os trabalhos estão no espaço. Formando quatro camadas de significação.

Como no trabalho *Hentre* (Figura 1) nanquim sobre papel. É um poema, cada palavra foi colocada em uma linha. E é um poema caligráfico. Todas as palavras estão alinhadas à esquerda. Há o acréscimo da letra h no início de cada palavra, antes de todas as vogais, o que gera um estranhamento visual, apesar

hente
hos
ham:mais
hestranhos
hell
hescolho
hos
holomanos



Figura 1. *Hente*. Poema Caligráfico de Arnaldo Antunes (1988). Foto: Peter de Brito.

Figura 2. *derme/verme*. Poema Caligráfico de Arnaldo Antunes (1987). Foto: Peter de Brito.

da sonoridade se manter a mesma: hentre/ hos/ hanimais/ hestranhos/ heu/ hescolho/ hos/ humanos. No entanto, todos os versos culminam na palavra humanos, como se todos os animais hestranhos citados pudessem, pela grafia, se aproximar do ser humano, e é justamente na palavra humano, sem erros de grafia, que a tinta surge mais borrada e ruidosa, resultante da tinta escorrida proveniente da escrita das outras palavras: como se fosse o nosso sangue, que circula por nossas veias, e nos mantém vivos: hanimais, e hestranhos: humanos. E, pela forma como se construiu a palavra humanos, com a tinta escorrida, mas também com a ação de desenhar, lemos também manos, de irmãos. Diferentes, mas iguais. Hentranhas, hestranhos. Não estamos sozinhos, somos todos nós: cabeça, tronco, pés, mãos, coração, fluidos: hu-manos.

...

2. O Corpo

Acontece que esta maneira de desenhar letras, palavras, poemas, ora de forma delicada, ora berrada, não é o único campo de atuação deste artista, está intimamente ligado com a forma como ele canta, e como performiza seu corpo. As palavras berradas, gritando letras que são pequenos-grandes achados na língua portuguesa. Ele articula o código de uma forma outra, que é original, com pequenas alterações de sentidos, letras, sonoridades, resignificando o senso comum, e fazendo do comum algo altamente original. Isso faz com que pessoas com repertórios distintos em poesia compreendam o que ele diz. "Peito Feito". "Muita Luz Cega". "Mosquito Enxerga Tudo Gigante". É simples e complexo, ao mesmo tempo. O tom grave da voz, quando canta devagar. A voz berrada, quando é preciso berrar. Ele possui domínio do seu corpo. O que fazer, como fazer, é o mesmo domínio que tem ao desenhar as letras, e ao manipular o código verbal.

Vejamos *derme/verme* (Figura 2). Em primeiro lugar, pensando apenas no aspecto verbal, é uma paronomásia. No entanto, trata-se de um poema visual.

Mas é também uma relação com o corpo, partindo do próprio corpo. As letras, manuscritas, desenhadas, o carimbo da própria mão, pele, reentrâncias, marcas, signos. Trata-se da maneira como cada artista lida com o seu próprio corpo, e aqui especificamente Arnaldo Antunes, que é também um performer. Está ligado com a forma como ele oraliza poemas, como ele berra algumas de suas canções, como ele dança, e performiza seu corpo. Corpo: impregnado de significado. MATRIZ. Do decalque ao movimento potente. Da letra desenhada à voz, berrada. A exploração da palavra, em todas as suas potencialidades, sonoras e visuais, caminhando entre as linguagens, e muitas vezes, fundindo-as. Tanto melhor quanto possamos desenvolver e explorar todas as potencialidades



Figura 3. Registro do poema *Nome Não*,
constituente do vídeo *NOME* (1993).



Figura 4. *Inversión*. Poema de Arnaldo Antunes (2008). In: *Artéria X* (2011). Tentamos apresentar alguns poemas, diversos entre si, mas com um ponto tangente e comum: o uso criativo e plural das palavras. Tentamos mostrar, no trabalho de Antunes, a palavra como força motriz.

de nosso corpo, seres humanos. O corpo é intersemiótico. E Arnaldo Antunes explora, e transita entre as linguagens, o que faz dele um artista com uma trajetória singular no cenário das artes brasileiras, influenciando vários artistas, de sua geração, e mais jovens. Por outro lado, há muitos parceiros de viagem.

3. A Cabeça

A Figura 3 apresenta um fragmento do vídeo *NOME*, mais especificamente do poema *Nome Não*. Nesta música, em que são revelados os mecanismos da construção da linguagem, conceitos semióticos são explorados: o objeto, e o respectivo signo que designa seu objeto. A palavra que designa algo, é um signo, e não a coisa em si. Segue, na letra da música:

*os nomes dos bichos não são os bichos
os bichos são:
macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha.
Os nomes das cores não são as cores
as cores são:
preto azul amarelo verde vermelho marrom.
Os nomes dos sons não são os sons
Os sons são.
Só os bichos são bichos
Só as cores são cores
Só os sons são
Som são, Som são
Nome não, Nome não
Nome não, Nome não. (...)*

Portanto, está claro na letra da música, e também no vídeo, do qual mostramos uma foto: o nome que designa algo, é apenas um mecanismo linguístico, criado para nossa comunicação, é um signo linguístico, e portanto arbitrário. Não é o objeto/coisa em si. Na foto do vídeo que temos a seguir, evidenciamos isto: o animal (vaca) é preto, apenas ele, no primeiro plano, dentro da foto, possui esta característica; a palavra preto é algo abstrato, que só se concretiza junto com seu objeto. Aqui, a palavra PRETO foi escrita em branco, para evidenciar, por contraste, os mecanismos de construção da linguagem.

4. A Palavra

O poema *Inversión* (Figura 4), é um poema construído com fotos, que se constituem como fragmentos de palavras. Em verdade, trata-se de quatro fotos de um mesmo painel luminoso. Em duas fotos, o painel está aceso. Nas outras duas, está apagado. E as fotos do painel aceso e apagado estão intercaladas. O que vemos, portanto, são duas palavras, fragmentadas, e divididas em duas sílabas cada, justapostas e intercaladas. *Inversión*, pela sonoridade, podemos entender como inversão. Mas, em espanhol trata-se também da palavra investimento. Mas Antunes acrescenta um prefixo a este investimento: VERINVERSIÓN. Ou seja inverter, e rever o investimento. Câmbio. Monetário, e também movimento. Mudança. É um trabalho explícito, painéis luminosos, no entanto, sutil, precisamos lê-lo, decifrá-lo. Explorando as dicotomias entre o preto e o branco/ o escuro e o claro/ o luminoso e o não-luminoso/ o dia e a noite. Vemos uma justaposição de fragmentos-fotos que formam uma palavra-valise que nos faz questionar as normas linguísticas, fundir idiomas, traduzi-los, compreender esta nova grafia, e ver e se posicionar no mundo com olhos críticos. Mudar a ordem, mudar a direção, ou a posição de algo por seu oposto. VERINVERSIÓN: ver a palavra, decifrá-la, entendê-la. VERINVERSIÓN. Sonoridade. Inversão seria, no campo linguístico, portanto, uma ressignificação. E, na palavra-valise construída no trabalho, ainda lemos o eco: SIÓN. *Inversión* nos remete a outro poema de Arnaldo Antunes, o *Não Tem Que*, que é inteiramente construído com fragmentos de placas, formando uma extensa frase construída com fragmentos de placas-palavras-coloridas, e com uma grande diversidade tipográfica. É um poema construído com cacos visuais, mas que nos remetem, imediatamente, a seus respectivos sons, e sonoramente, nos remete a NO THANKS.

Conclusão

Tentamos evidenciar o caráter múltiplo da obra de Arnaldo Antunes. Trata-se, de fato, de uma linguagem que foi influenciada pela Poesia Concreta,

surgida no Brasil nos anos 50. Mas não é só isso, é uma linguagem múltipla, fruto também do desenvolvimento da música popular brasileira, desde a Tropicália. É o resultado também de um flerte com o uso do corpo nas *performances* e *happenings* históricos. É uma fusão com alguns procedimentos das Artes Visuais, como instalações, cartazes lambe-lambes, e objetos. Antunes se situa em um campo híbrido de imbricamentos entre a Poesia, as Artes Visuais, a *Performance* e a Música. Talvez, como artista, haja uma intuição fluida de como comunicar tudo isto ao mesmo tempo, uma intuição intersemiótica, mas é um domínio de recursos: 1 – O que se vai dizer, sendo altamente informativo, e isso requer síntese. 2 – O como dizer: O aspecto formal, e isso é Poesia. CABEÇA, CORPO, E CONSISTÊNCIA.

Esperamos com este texto apenas trazer à tona alguns procedimentos da Arte Contemporânea, que se mostra cada vez mais diversa e fluida, onde os campos compartimentados foram ficando no passado. Tentamos também situar Arnaldo Antunes em nosso momento histórico. Se há algo rico neste nosso tempo, é poder transitar com liberdade entre os campos e linguagens, fundindo códigos e linguagens, criando uma arte que se pretenda ser sempre, o quanto possível, de Invenção. Que venham os novos artistas! Com curiosidade, e força! REDE: CONEXÕES, ARTISTAS, MUNDO.

Referências

- Antunes, Arnaldo (2000) *40 Escritos*. Org. João Bandeira. São Paulo: Iluminuras.
- Artéria 7 (2004). Nomuque Edições. Idealização Omar Khouri e Paulo Miranda. Projeto Gráfico Vanderlei Lopes.
- Artéria 8 (2004) [Organização Omar Khouri e Fábio Oliveira Nunes. [Consult. 2013-01-10]. Disponível em URL: www.arteria8.net.
- Artéria 9 (2007). Nomuque Edições. Idealização Omar Khouri e Paulo Miranda. Projeto Gráfico Vanderlei Lopes.
- Artéria 10 (2011). Nomuque Edições. Idealização Omar Khouri e Paulo Miranda. Design Fernando Angulo e Cassiano Tosta.
- Nome (1993). Dir. Arnaldo Antunes, Célia Catunda e Artur Fontes. São Paulo: Kikcel Produções.
- Antunes, Arnaldo. *Nome* (1993). [CD] São Paulo: BMG Brasil.

Contactar a autora:

daniele.gomes.deoliveira@hotmail.com

A arte cinética de Maurício Salgueiro: entre a ironia e a denúncia do corpo torturado

ALMERINDA DA SILVA LOPES

Brasil, graduada em Artes Plásticas e em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (São Paulo). Mestre em Pintura pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutora em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo com estágio doutoral na Universidade de Paris I (França). Professora de História da Arte na Universidade Federal do Espírito Santo. Curadora de Exposições e autora de livros na área de Artes Visuais, com foco na Arte Moderna e Contemporânea.

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

Resumo: Este meta-artigo discorre sobre os objetos cinéticos elaborados nas décadas de 1960 e 1970 pelo escultor brasileiro Maurício Salgueiro (1930), época de forte repressão, interferência e apreensão da produção artístico-cultural considerada ofensiva ao regime. Por sua natureza, a ironia aos desmandos e à tortura militar postulada pelas obras do artista não foi decodificada, passando incólumes à censura.

Palavras chave: Arte Cinética / Ironia Política / Escultura Moderna / Maurício Salgueiro.

Title: *Maurício Salgueiro kinetic Art: about irony and the tortured body*

Abstract: *This text discusses the kinetic objects drawn in the 1960s and 1970s by the Brazilian sculptor Maurício Salgueiro (1930) in a period of strong repression, interference and seizure of artistic production and cultural deemed offensive to the regime. By its nature, the irony postulated by the works to the military excesses and torture hadn't been decoded, going unscathed through censorship.*

Keywords: *Kinetic Art / Politics Irony / Modern Sculpture / Mauricio Salgueiro.*

Introdução

Elaborar formas e objetos com movimento real, demovendo-os de sua peculiar imobilidade, mobilizou de longa data artistas de todas as partes do mundo. Mas, somente no final do século XIX constataram que isso só seria possível, recorrendo a artifícios eletromecânicos e não apenas a matérias e ferramentas artísticas tradicionais.

O surgimento do cinema ampliou o fascínio pelo movimento, influenciando as pesquisas que romperam com o sistema de representação linear e estático.



Figura 1. Maurício Salgueiro, *Urbis II*, 1964. Acervo e fotos do artista.

Enquanto processo de montagem de imagens, o movimento cinemático permite acelerar ou retroceder no tempo, estabelecendo relações espaço/temporais, não acessíveis à pintura e a outros processos tradicionais. No cinema, o espectador envolve-se visual, emocional e mentalmente com as cenas e situações que se desenrolam no écran, num processo de ação-reação imediata. Desmistificavam-se assim os processos artísticos tradicionais, com a substituição do contemplador passivo pelo interlocutor interativo ou participativo, pois como observou Grénier (2005:18): “a reinvenção da arte iria exigir, antes de tudo, a reinvenção do espectador.”

Os avanços da produção, da ciência e da técnica no século XX facultaram a aquisição e o emprego de materiais industriais e de recursos tecnológicos por construtivistas, futuristas e dadaístas, como Tatlin, El Lissitsky, Gabo, Moholy-Nagy, Duchamp, considerados precursores da arte cinética e que prepararam o terreno para criação dos móveis por Calder, na década de 1930.

Até o final da II Guerra, por razões que deixamos de especificar, a produção de objetos cinéticos envolveu pequeno número de artistas. O retrógrado panorama artístico e o incipiente processo industrial brasileiro, não impediram, no entanto, que, na virada de 1940/1950, logo após a redemocratização do país, com o fim do Estado Novo (1937-1945), alguns artistas exercessem papel pioneiro no cenário mundial, criando alguns inusitados objetos cinéticos, que assumiam um viés performático e polifônico.

Apenas na década de 1960, número mais expressivo de brasileiros e alguns latino-americanos, originários de países que experimentavam, então, o autoritarismo de ditaduras militares, redirecionaram seus respectivos projetos poéticos, dotando-os de uma base tecnológica, o que não parece mera coincidência.



Figura 2. Maurício Salgueiro. *Urbis IV*, 1964. Acervo e fotos do artista.



Figura 3. Maurício Salgueiro. *Ordinário, Marche*, 1969-1992. Acervo e foto do artista.

E se ao proporem a participação do público atribuíam aos objetos um caráter social e atributos lúdicos, tais artifícios escamoteavam o senso crítico presente nas esculturas/máquinas cinéticas do capixaba Maurício Salgueiro, que mesmo produzidas durante a repressão política no Brasil, passariam ilesas à censura.

Nascido em Vitória (Espírito Santo), mas radicado no Rio de Janeiro, o escultor, fotógrafo e professor Maurício Salgueiro (1930), logo após se especializar em Londres e Paris (1961-1963), com o prêmio do Salão Nacional, é surpreendido pelo golpe militar, passando a criar inusitados objetos dotados de luz, som, odores, e de peculiar ironia, que se desvela nas ações teatrais trágicas de jorrar líquido/sangue, gritar, suspirar, marchar.

Corpos/máquinas enunciadore

Os conhecimentos de mecânica adquiridos na Escola de Engenharia possibilitaram a Salgueiro criar objetos que hibridizam artesanaria e tecnologia, materiais tradicionais e industriais: ferro, aço, acrílico, madeira, solda, fotografia, com fios elétricos, isoladores, lâmpadas de néon coloridas, buzinas de automóvel, sirenes de ambulância, semáforos, e movimentá-las por artifícios eletromecânicos.

Tais esculturas, embora com formulações visuais, conceituais e funcionais diversificadas, deram origem a séries que, reunidas, compõem um extenso e inacabado projeto denominado genericamente pelo artista de *Urbis*, numa referência à metrópole moderna.

As lâmpadas e outros componentes presentes nos objetos lumino-sonoros salgueiranos são fixados a soquetes mecânicos, numa base de madeira ou ferro. Programadas (por um circuito integrado) para acenderem em intervalos de tempo predeterminados, sincronizados ou arrítmicos, as lâmpadas produzem



Figura 4. Maurício Salgueiro, *Vazamento I* (1972). Fotos: Maria Helena Lindenberg.

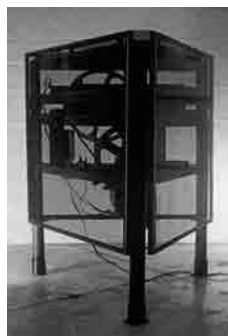


Figura 5. Maurício Salgueiro, *Vazamento II*, 1972 — MAM.SP.

fascinantes misturas óticas. Ao acionar o botão do interruptor, o fruïdor atribui vida às esculturas: os semáforos piscam, as lâmpadas acendem e reverberam luz no espaço circundante, que passa a fazer parte da obra, numa época em que essa questão assumia grande importância. A luz torna os materiais translúcidos, diluindo os contornos; os fios elétricos se chocam provocando curto-circuito; o som da buzina ou da sirene dispara, inesperadamente, assustando ou inquietando o interlocutor desavisado. Assim, se os objetos são imbuídos de um caráter aparentemente lúdico, o barulho produzido por eles soa como advertência ou eminência do perigo, remetendo, de alguma maneira, à situação política do país (Figuras 1 e 2).

O recrudescimento do regime militar, após a decretação do AI5 (em dezembro de 1968) aumentava o controle e a interferência política na produção cultural: fechamento de exposições, apreensão de obras, perseguição e prisão de artistas. Sem fazer concessões, Salgueiro não iria atenuar o senso crítico ou a potência criativa, mas encontraria meios de evitar o enfrentamento direto com a censura. Formulava, a partir de então, objetos/máquinas cinéticas de grandes dimensões, que embora ironizassem, de maneira mais evidente, a repressão política, passariam incólumes à censura, seja por sua estrutura insólita, seja pelos atributos tecnológicos que pareciam camuflar ou tornar esse sentido imperceptível ou invisível.

Após ter sido detido para depor ao sair da Bienal de São Paulo, o escultor formulava a série *Ordinário, Marche* (1969) (Figura 3), cujos objetos aludem a corpos animalescos, rígidos e acéfalos, constituídos de prismas de bases triangulares em acrílico e pés de ferro. No interior dos sólidos alojam-se roldanas, engrenagens, socorros eletromecânicos, lembrando vísceras, que facultam o movimento das estranhas geringonças. Acionados pelo toque no interruptor

empregam um movimento ascendente e descendente, batendo os pés no chão. Embora não saiam do lugar, o som monótono e repetitivo que produzem faz lembrar a cadência de uma marcha, o autoritarismo e o peso torturante das botas dos militares.

A veia irônica e a verve experimental de Salgueiro se confirmavam ao produzir outra série de objetos cúbicos, construídos com metal e ou com compensado naval, denominada *Hemorragia* (década de 1970). Recorrendo a solda ou resina, o artista produz texturas, que lembram cicatrizes ou lanhos na superfície/pele desses corpos/caixas, no interior das quais há um líquido viscoso vermelho e odorífero e uma bomba hidráulica, que faz pulsar o coração da máquina.

Se por sua configuração formal e desempenho cênico estabelecem analogia com obras minimalistas, não se trata de caixas vazias que se limitam à sua configuração visual, pois desses corpos sanguinolentos, fustigados e torturados jorra matéria e emanam sensações, instigando a memória e potencializando a imaginação e a interlocução. O conceito de corpo-máquina foi emprestado do pensamento futurista, que atribuiu à máquina coração e alma, sendo, portanto, capaz de amar e sofrer, em analogia com a condição e os desígnios humanos.

Ao toque no interruptor instalado na face superior da caixa, a bomba impulsiona o óleo-sangue para o alto, que vaza por fendas existentes na face superior do prisma e esparrama-se pelas laterais, sugerindo uma hemorragia. Ao cair na calha existente na base da caixa, a substância é bombeada novamente para dentro, para o coração da máquina-escultura, compreendendo, assim, um processo de retroalimentação que remete ao movimento circulatório (sístole e diástole), como observou Morais (1976).

O jorrar do líquido é acompanhado do som de um suspiro extenuado, que logo se esvai, vaticinando a decepção. O objeto se desliga, então, automaticamente, assim permanecendo até que alguém decida acionar o interruptor, revitalizando a potência do corpo escultórico que voltará a repetir a mesma cena sanguinolenta, teatral e dramática, numa referência ao eterno recomeçar.

Algumas obras da série receberam uma conotação erótica, como em *Vazamento I - A Poça* (1972) (Figura 4). Ao ser acionada jorra um líquido viscoso vermelho, com odor pútrido. Pouco depois de iniciada essa contração espasmódica, surge, inesperadamente, de dentro do cubo uma viril e avantajada forma cilíndrica, moldada em resina vermelha, remetendo a um falo. A configuração dessa estrutura e o movimento que ela empreende, seguido do jorro do líquido oleoso, são logo associados a uma ereção peniana e ao orgasmo, provocando comentários e reações inusitadas dos interlocutores, que raramente se dão conta da ironia. Após exibir-se por segundos, o cilindro fálico se recolhe lentamente, até submergir, quando emite um suspiro exaurido ou agonizante,

formulador da dúvida: trata-se de gemido de prazer ou de dor? Ao encerrar o ciclo de retroalimentação, excitação e convulsão, permanece no lugar do falo uma poça de borbulhante líquido vermelho, sem força para deslizar pelas paredes da caixa.

Assim, se a encenação parece traduzir a idéia de excitação sexual e ejaculação, o vermelho/sangue se exaurindo e o suspiro debilitado da escultura ao final do ato, não deixam de aludir à frustração, às atrocidades físicas, durante as famigeradas sessões de tortura nos chamados “anos de chumbo” (Figura 5).

Conclusão

Maurício Salgueiro produziu, na fase mais conturbada da ditadura militar brasileira, objetos cinéticos que não se reduzem à aproximação arte e tecnologia, à exaltação do movimento ou ao aspecto lúdico que a interatividade programática faculta ao fruidor. Essas esculturas poliméricas, polimorfas, polissêmicas, pulsantes, metaforizam a violência, a tortura, o cinismo, a perversidade do poder, por meio de um evento erótico, expresso pelo confronto paradoxal de prazer e dor, ironia despercebida aos censores. O conceito de “metaironia” de Duchamp, que remete a “uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa” (Paz, 1977: 11), reafirma o sentido político/crítico das obras e talvez ajude a entender a dificuldade de sua decodificação.

Referências

- Grénier, Catherine (2005) *Le Big Bang moderne*. In Grénier, Catherine (2005) *Big Bang. Destruction et création dans l'art du XXe siècle*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, pp. 13-20.
- Morais, Frederico (1976) “Luminosas, uivantes, tátil-olfativas, pulsantes: eis as esculturas de Maurício Salgueiro.” *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 set. 1976.
- Paz, Octavio (1977) *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva.

El Nanoarte. La estética y técnica de una obra visual en lo invisible

JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑINO

España, artista visual. Licenciado y diploma de estudios avanzados en Bellas Artes. Profesor de la Universidad de Sevilla.

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

Resumen: El Nanoarte es una interesante forma de ejecución y estética cuya obra nos ilustra un nuevo enfoque de la materia, empleada como signo o código que se debe a la metáfora. En un nuevo catálogo de formas, el artista contribuye a reflexionar acerca de la falsa frontera entre Arte y Ciencia, así como del potencial imaginativo y narrativo de los objetos microscópicos.

Palabras clave: Nanoarte / Microfotografía / Escalas / Cosmovisión.

Title: *Nanoart. Aesthetics and technology of a visual work in the invisible thing*

Abstract: *The Nanoart is an interesting form of execution and aesthetics which work us illustrates a new approach of the matter, used as sign or code that owes to the metaphor. In a new catalogue of forms, the artist helps to think brings over of the false border between Art and Science, as well as of the imaginative and narrative potential of the microscopic objects.*

Keywords: *Nanoart / Microphotography / Scales / Cosmovation.*

1. Introducción

El Nanoarte es una disciplina que reúne espíritus y rasgos poéticos y científicos, porque versa acerca de una actitud de visión epistémica, y de abarcamiento de la physis o materia a la que el artista se enfrenta, fundamentada en la sensibilidad y el acto de creación. No existe una sola visión retiniana de las escalas y magnitudes físicas situadas por debajo del umbral ocular. Por lo que, de este ajeno mundo microscópico, el hombre (inmerso en un rol híbrido de científico y artista) sólo puede dar cuenta e informar a través de sus construcciones visuales. Construcciones o imágenes donde le embargan, ineludiblemente, el sentido creativo (involucradas la creación de una tecnología viable, y la creación de un lenguaje que haga visualizable un hecho — atribuyendo cualidades visuales

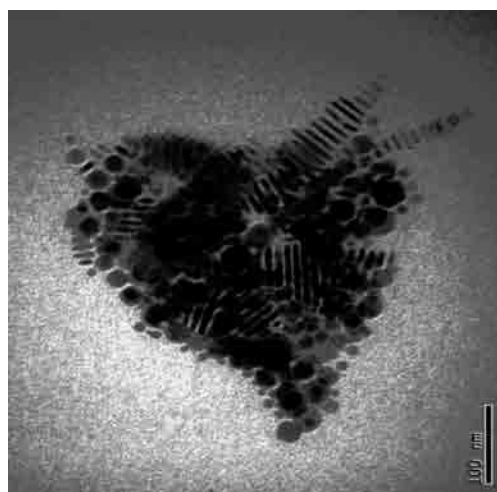


Figura 1. Fotografía nanoartística de Víctor Puentes (detalle de su obra *Los Nanonautas*, 2008).

Figura 2. Forma que ejemplifica la estética del escubrimiento azaroso de Víctor Puentes (detalle de su obra *Los Nanonautas*, 2008).

a las propiedades físicas ocultas para el ojo) y el sentido estético (involucrados la noción compositiva, el ímpetu del gusto, y sus criterios que priorizan y discriminan aquellos valores visuales implicados — forma, color, brillo o contraste).

Es, el joven nanoartista y científico barcelonés Víctor Puntos, un ejemplo influyente y paradigmático de este tipo de enfoque, sensibilidad y actitud; plasmados en su incipiente y fresca obra nanográfica que viene desde hace unos años consolidando a través de sus imágenes microscópicas. Imágenes intencional y delicadamente elaboradas, filtradas, y escogidas, para construir con ellas una reminiscencia poética que se inspira y basa en la mirada que el hombre ejerce, modela y construye sobre la materia insólita.

Víctor Puntos crea así una obra, de reciente producción pero muy novedosa y fuerte personalidad, que no sólo deja definida en el formato de la Fotografía, sino que prolonga y desarrolla hacia el formato del Videoarte — donde la visión microscópica se reaviva utilizando el montaje y la música. Desde las narraciones más estáticas de sus composiciones fotográficas y nano-collages, hasta la narrativa más dinámica y fluida de su montaje audiovisual, lo poético se impone junto con la idea de cosmovisión: idea que nos recuerda que, el retrato del cosmos, no llega al espectador con providencia remota, sino a través del canal creativo, del estímulo sensible de un autor que *decide* el imaginario que de la materia vamos a poseer en nuestra conciencia individual, y en nuestra episteme colectiva.

2. Proceso técnico involucrado

El género nanoartístico, dentro de todas las modalidades — clasificadas en virtud de la tecnología implicada y de su escala de alcance —, se establece (aunque sin un canon convenido o definido hoy día) dentro de los márgenes de cientos de nanómetros. Por lo que se puede decir que una obra es nanoartística, o nanotecnológica, cuando retrata una imagen que comprende — en su escala — entre el nanómetro y los varios centenares de nanómetros (aproximadamente hasta los 500 nanómetros — en que nos instalamos en la media micra). Especificamos que la unidad del nanómetro corresponde con la millonésima parte de un milímetro.

Con respecto a la tecnología que más se adecua a estos márgenes escalares, al margen de la microscopía electrónica — tanto de barrido como de transmisión —, cabe destacar con primorosa y casi exclusiva relevancia la Microscopía de Fuerzas Atómicas, o Microscopio AFM. Esta modalidad técnica de la microscopía se sostiene en un mecanismo fácilmente comparable con la creación de un mapa topográfico dibujado mediante el sistema acotado de representación espacial. En general, toda imagen microscópica obtenida por la técnica del

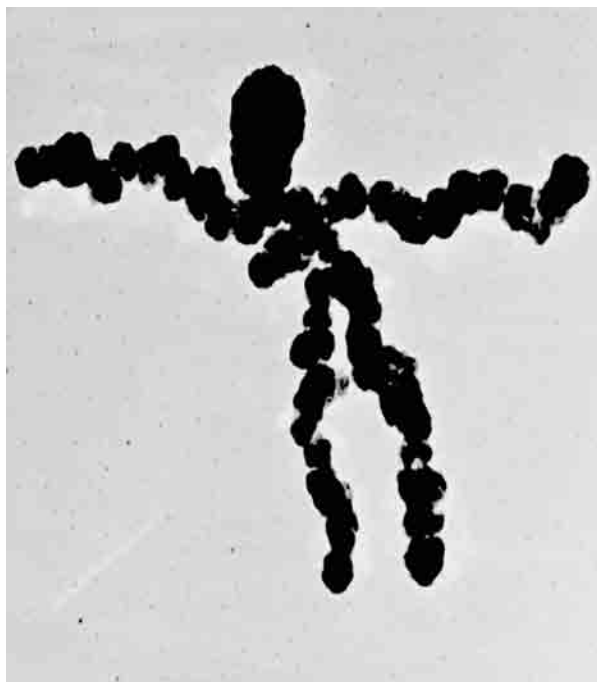


Figura 3. Otro ejemplo de forma hallada azarosamente y empleada como metáfora por Víctor Puentes (detalle de su obra *Los Nanonautas*, 2008).

AFM se resume, describe y explica como una topografía en que se representan, visualizan o modelizan las distintas alturas que comprenden el relieve tridimensional de una muestra; objeto del proceso de mapeado para configurar una imagen de la misma.

De modo más concreto, el mecanismo comprende un articulado *hardware* que procesa digitalmente los datos llegados desde el terminal del microscopio: éste posee una extremidad unida al resto del aparato, llamada *cantilever*, que porta una punta o sonda — también nanométrica — la cual debe quedar protegida de cualquier vibración que afecte o altere el mapeado de la muestra.

La sonda ejerce una fuerza eléctrica — cuyo voltaje es controlado por quien maneja el AFM —, y esta fuerza presiona sobre la película superficial de la materia de la muestra, generando una especie de barrido en que la sonda detecta, progresivamente, y moviéndose en líneas rectas que consecutivamente cambian de registro o renglón, el relieve o la topografía de la materia a mapear y visualizar.

En un primer término, los datos detectados por la punta o sonda son referidos y lanzados al *hardware* en forma numérica. Cada punto nanométrico

detectado es discretamente diseccionado y expresado en una cifra numérica que corresponde con una altura.

Y en un segundo término, el *software* acoplado e integrado en el propio microscopio, transvalora las cifras numéricas en valores cromáticos. En el instante en que cada número es convertido en un valor o tono de color, dicha transvaloración inaugura el potencial visualizador del mapeado. Así, nace la posibilidad de la imagen a partir de un código fuente en que los datos numéricos o matemáticos sólo ofrecían un mapa más conceptual que gráfico. En este sentido, se trata de atribuir cualidades visuales a partir de las cualidades físicas detectadas y medidas metódicamente.

Una vez se ha obtenido la transfiguración numérico-cromática, el autor se enfrenta a la fase en que lo creativo comienza a involucrarse en el proceso de obtención, filtraje y tratamiento de la imagen resultante final. El autor puede elegir, a partir de las posibilidades que alcanza el *software* del AFM, distintas paletas de colores que vendrán a significar las gamas cromáticas dentro de las cuales se construirá un gradiente que correspondiere al relieve topográfico de la materia. Estas paletas pueden, distintamente, ser confeccionadas y personalizadas por el autor, o escogidas de entre un catálogo de paletas predefinidas que se hallan programadas en el propio *software*.

Cuando un autor de esta índole de imágenes afronta el proceso cromático de la Nanografía, es muy relevante — y resulta crucial — que en su elección se dispute con el balance considerado entre los factores estéticos (relativos al sentido del gusto y de su percepción armónica de la composición) y los factores científicos (relativos al ajustado cumplimiento de un fin u objetivo marcado en la consecución de la lectura de la imagen y de la comprensión de un material determinado).

En ese lance del proceso, se vuelve protagonista dirimir los aportes y desventajas que pueden implicar las decisiones que se tomen con respecto a la paleta o gama cromática en que decidiremos visualizar la modelización de una muestra. En palabras que algunos de los científicos y artistas sondeados han venido declarando en sus entrevistas, la decisión del color repercute, de facto, en las características “del terreno” que se vislumbren y en las que se soslayan. Por lo que este debate decisorio no sólo afecta a una concepción estética puramente formal u ornamental — en los términos más fatuos —, sino a la propia raíz de la morfología que se construya.

Finalmente, y tratándose de una imagen digital que se debe al lienzo de píxeles o unidades discretas en que contener los valores visuales que proceden — como, no sólo el color, sino también el brillo y el contraste que el sistema RGB nos procura —, los distintos parámetros citados terminan valiéndolo al autor de rasgos visuales a computar.

3. Poética de una cosmovisión

La obra nanoartística de Víctor Puentes, cimentada en base a una técnica ya comentada, se eleva a la categoría de una cosmovisión en que fundar un imaginario acerca de la realidad, con la presencia e ilustración de escalas dimensionales ajenas a la episteme que colectivamente habituamos a poder poseer. Porque más allá de nuestras capacidades cognitivas, se encuentra el desafío de ahondar en el simulacro de una realidad insólita — en este caso, microscópica.

En palabras del autor, V. Puentes, lo que realmente conecta y unifica a un artista y a un científico es la invocación de una actitud ante el conocimiento de las cosas que se nos disponen en nuestro mundo. De un talante, de una sensibilidad, que igual e indistintamente canalizada a través de una disciplina artística o de una disciplina científica, habrá de desprender siempre — en todas las disciplinas de todas índoles — partiendo de dos máximas imprescindibles para este abordaje al que el autor se refiere: la creatividad, y la globalidad de visión sobre los distintos aspectos — a veces superficiales — de las cosas.

En primer término, es muy importante hablar del tronco creativo con que tanto un artista como un científico resuelven problemas específicos a los que se enfrentan con la materia de su obra misma. Y en segundo lugar, resaltar una concepción global que, no sólo generaliza con la frivolidad de quien somero abarca ámbitos o cuestiones baladíes, sino que su particular visión se enfrenta al dominio más amplio de las cosas materiales, comprendiéndoles una reflexión que ya no puede instalarse en un compartimento estanco del intelecto, sino que requiere de una obligada transversalidad en que todas las clases de saberes se hermanan en torno a una misma sensibilidad por objetivo.

Concretamente, su obra persigue — a través de la poética de un discurso visual metafórico y codificante — exhibir un repertorio de formas a las que el autor, en su tratamiento y diseño, les extrae su intrincado potencial codificador para que esos nano — objetos nos sirvan de reminiscencias o “recuerdos” identificables con otros hechos y objetos que nos resultan cotidianos y familiares a nuestra percepción de la vida ordinaria. De este modo, el objeto — en Nanoarte — funciona como un signo en cuya composición semiótica encuentra la nueva significación.

Se trata de subvertir las significaciones asépticas y lejanas que estos objetos y formas tienen, en principio, para el hombre y su vida escalar, y atribuirles unas nuevas significaciones en que la realidad ya queda invertida, transfigurada, como sucede en un espacio de representación surrealista. De ahí su sentido de la poética; su lirismo metafórico capaz de hallar en lo minúsculo, en lo ignoto al ojo humano, la reminiscencia a algo que se antojaba imposible de equivaler. Es un juego identitario, o identificativo, en el que las cosas inertes se refundan

para ahora — e n la obra de Puntos — desempeñar un nuevo concepto, y también proveerse por parte del espectador de una nueva mirada que ya ha sido inaugurada por el artista.

Llevado a un término casi narrativo, su obra llega a constituirse como una composición que relata una historia. Así crea una especie de “nanocómic” donde las ilustraciones se suceden para hilvanar una narración o historia que cohesionen conceptos tras los signos morfológicos que han sido descubiertos en la materia a través del microscopio (no sólo del AFM, sino de aquellos electrónicos a los que también nos referimos — de barrido y de transmisión).

Lo más importante de la naturaleza de este imaginario, es sorprender al público con una nueva estética donde ya no se asienta un solo nivel de iconicidad, sino que lo icónico también se subvierte adquiriendo dimensiones múltiples y confusas que obligan a indagar en su aspecto gráfico — al igual que sucedía, y reitero el símil, en el Surrealismo con la fractura de los espacios estéticos de culto o tradicionales que a lo largo de la Historia le precedieron a dicha vanguardia.

Aún queda por escribirse retrospectivamente una reflexión más consolidada acerca de esta particular “vanguardia” o género interdisciplinar. Pero hasta el momento es ineludible que Víctor Puntos se preconiza como uno de los grandes autores de la historia más incipiente de la Nanoestética en España.

O olhar à margem

RENATA PERIM ALBUQUERQUE LOPES

Brasil, designer. Graduada em Artes Plásticas / Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista CAPES

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

Resumo: Este artigo visa refletir sobre uma nova estética — a homoerótica ou homocultural — que emerge na trajetória da obra do artista José Leonilson (1957-1993). Pretende-se observar o artista e sua obra como partes de uma minoria que se situa à margem e elabora uma subjetividade a partir desse novo dado cultural.

Palavras chave: José Leonilson.

Title: *The Color in Motion in the Sandra Kogut's artwork Parabolic People*

Abstract: *This article aims to reflect on a new aesthetic — a homoerotic or homocultural — that emerges in the course of the work of artist Joseph Leonilson (1957-1993). The aim is to observe the artist and his work as constituent parts of a minority that sits on the sidelines and produces a subjectivity from this new cultural fact.*

Keywords: José Leonilson.

Falar de afetos foi tarefa empreendida pelo artista José Leonilson no percurso de sua obra. O artista se destacou na década de 1980 junto à chamada “geração 80”. Sua obra foi marcada tanto pelas características dessa geração quanto pelos dados pessoais que o artista sempre buscou traduzir em arte. No início da década de 1990 Leonilson descobre ser portador do vírus HIV e intensifica uma forte subjetivação ao bordar palavras e figuras que representavam questões homoeróticas e relacionadas à AIDS. Essa atitude reverberou na maioria de seus objetos artísticos e inseriu o artista na arte contemporânea por trazer signos de uma identidade coletiva.

1. Habitar à margem

Busca-se refletir sobre uma nova estética — a homoerótica ou homocultural — que emerge na trajetória da obra do artista José Leonilson no período posterior à descoberta de que era portador do vírus HIV. Nesse período, o artista conduz o olhar progressivamente para a desmaterialização do seu corpo, que se traduz em objetos bordados a que o artista se dedica no percurso final de sua produção. A tradução desse olhar trouxe questões relevantes para a arte contemporânea.

Nota-se a necessidade do artista de falar de si e de representar seu corpo no presente, que reverbera nos títulos das obras e situa o artista à margem, mostrando um isolamento voluntário. Retoma-se a importância do texto na obra ressignificada pelo artista como imagem, fazendo parte de seu universo gráfico.

Nesse sentido destaca-se a obra “El desierto” (Figura 1), que representa alto grau de intimidade. São quatro pedaços de feltro unidos por pespontos de linha preta. O artista divide o trabalho em partes e os únicos dados são sua idade “33”, o título “El desierto” e a frase “o que é verdade para certos rapazes”. Sobre esse trabalho Leonilson diz: “[...] eu me sentia um deserto mesmo. Eu não tinha nada. [...] El Desierto é tão íntimo que só tem a inscrição e 33, a idade que eu tinha na época em que eu fiz.” (Lagnado, 1995: 98).

A situação do artista nos anos 1980 e 1990 implicava também conviver com uma nova realidade instaurada por uma doença fatal que punha em jogo questões relacionadas à sexualidade. Susan Sontag, no ensaio “Aids e suas metáforas”, observa:

Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos — e torna-se mais fácil encará-la como castigo dirigido àquela atividade (Sontag, 2007: 98).

Leonilson, artista empenhado em questões íntimas, também materializaria no objeto artístico grande parte de seus conflitos, dúvidas e até mesmo a rotina de ter que lidar com esse novo fato.

Nesse sentido, a iniciativa de focar nos objetos bordados dos últimos três anos de produção as questões relativas à AIDS situa o artista nos “entre-lugares” que, segundo Homi Bhabha, “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação (...) que dão início a novos signos de identidade (...)” (Bhabha, 1998: 20).

Bhabha constrói esse pensamento observando as narrativas de grupos dissidentes e afirma que “é nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente” (Bhabha, 1998: 24).

Consciente de que faria parte de um grupo “diferente”, Leonilson expressa, muitas vezes com ironia, a percepção de poder ser o transmissor da doença. As obras “Jogos Perigosos” (1989) e “O Perigoso” (1992) narram a rotina e os cuidados com a doença. O artista constata um momento bem marcado, em que ele se percebe como parte de um grupo que se desloca socialmente.

Homi Bhabha afirma que as culturas nacionais são cada vez mais produzidas por essas minorias:

As grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem em si próprios uma estrutura fundamental para aqueles modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões da sexualidade, raça, feminismo, o mundo de refugiados ou migrantes ou o destino social fatal da AIDS (Bhabha, 1998: 25).

É importante notar que a arte de Leonilson nesse período não pode ser reduzida a sintoma da doença. Seria mais coerente com a poética do artista observar que seus trabalhos — principalmente os bordados — engendram “o novo” dentro das artes plásticas a partir desse fato.

Dito de outra forma, essa nova estética que emerge nas artes seria a atitude do artista como tradução de um novo dado cultural. Nas palavras de Bhabha:

Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente (Bhabha, 1998, p. 27).

Sob esse ponto de vista observa-se que o local do artista, de acordo com o pensamento de Bhabha, é um lugar capaz de reinscrever o imaginário social. Leonilson expressa na arte a condição de ser artista, homossexual e portador do vírus HIV.

Certa reconfiguração do presente está contida nos panos bordados de Leonilson. É o que se nota nos trabalhos com inscrições como “O penélope, o recruta, o aranha” e “Você que espero imenso e não sei quem é”. É possível notar ambiguidade, espera e angústia contidas em palavras bordadas que representam esse momento. O relato de questões pessoais se transforma em diário bordado feito com tecidos e linhas.

A recorrência dos pontos de linhas pretas em volta de pedaços de pano parece demarcar seu lugar no mundo, como se os objetos de pano marcassem a fronteira com o seu mundo. “Os desenhos são sempre dentro de retângulos ou quadradinhos. A partir da figura surge o que está em volta. É uma pequena reconstrução do mundo” (Lagnado, 1995: 108). A maioria dos trabalhos com tecido e linhas é construída nessa perspectiva.

A tradução da rotina de ser portador do vírus HIV e a morte anunciada fazem parte do que o artista elabora como matéria bruta para o seu discurso. “Leonilson desconstrói a ideia da doença, com todas as suas contradições, dentro da própria doença” (Veneroso, 2012: 327). Essa ideia faz com que o artista construa sua arte a partir da diferença, característica do *outsider* — palavra que Leonilson empregava para falar de si (Lagnado, 1995: 87).



Figura 1. “El Desierto”, 1991. Bordado s/ feltro, 62 x 37 cm. Col. Theodorico Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo.

2. Construção do discurso

Leonilson falava com entusiasmo de Eva Hesse (1936-1970) e Blinky Palermo (1943-1977), principalmente ao descrever os trabalhos para a exposição “4 Artistas” (1989, Centro Cultural São Paulo). Leonilson fez cópias do trabalho de Hesse e Palermo e as pendurou na parede. O que se torna relevante nessas referências é a atitude do artista. A obra de Eva Hesse (1936-1970), artista alemã, foi marcada por muitos aspectos de sua vida. Hesse também utilizou pensamentos íntimos contidos em diários para balizar sua arte. Destacam-se vários trabalhos em que a artista incorporou novos materiais como fibra de vidro, látex e plástico em sua linguagem. Como Leonilson, a artista foi também vitimada pela doença e morreu precocemente de um tumor no cérebro.

Seguindo a veia minimalista, Blinky Palermo (1943-1977) preocupava-se com o espaço a ser ocupado. A cada exposição do artista os detalhes da sala e da galeria eram especificados, a fim de abrigar da melhor forma sua obra. Palermo buscava a pintura como objeto autônomo. O artista também estava interessado numa concepção intuitiva da obra, objetivando chegar, por exemplo, a uma harmonia de cores não concebida no começo do trabalho.

O poeta grego Constatin Cavafis (1863-1933) exerceu forte influência na

escrita de Leonilson. “Eu escrevo na linha dele. A escrita alimentava suas paixões” (Lagnado, 1995: 113).

Cavafi foi também referência para o artista inglês David Hockney, que, em 1966, ilustrou 14 poemas do autor. A obra de Hockney nas décadas de 1970 e 1980 exerceu grande impacto no estilo de vida “gay”, que começava a criar uma identidade mais agressiva naquele período.

Destaca-se aqui, além das ilustrações dos poemas, a pintura “Man Taking a Shower in Beverly Hills” (1964, acrílica sobre tela, 167 × 167 cm). Constitui a figura de um corpo masculino nu no momento do banho, envolto por cores pastel, tendo ao fundo uma mesa com cadeiras coloridas. No primeiro plano, saindo de uma faixa rosada, uma planta parece tentar encobrir o corpo já exposto. As linhas que formam a água reforçam o caráter gráfico do artista e evidenciam a ação do banho.

Essa pintura faz parte de uma série de trabalhos do artista baseados em imagens da revista “gay” *Physique Pictorial*. As obras de David Hockney alimentaram, juntamente com bares, casas de massagem e lojas de roupas, os aspectos visíveis da nova cultura homoerótica.

Inseridas em pequenos guetos e encorajadas pelo artista, surgiram nesse período galerias com o objetivo de expor a arte “gay”. Edward Lucie-Smith (1994) descreve como essas galerias possibilitaram o desenvolvimento de um mercado. Assim, o autor descreve:

Para a maior parte, estas galerias mostram dois tipos de artistas: iniciantes desesperados para expor sem medo de aceitar a identificação homossexual, e, segundo, o corpus de ilustradores eróticos que forneceram o aumento do número de periódicos gays. Isto agora havia encontrado um mercado para o seu desenho original (...). (Lucie-Smith, 1994: 112, tradução nossa).

Hockney possibilitou a apresentação desse universo, até então oculto, no mercado das artes.

Retomando a atitude provocativa que Leonilson intenta na mostra “4 Artistas”, referências homoeróticas são evidentes em um poema de sua autoria: “Rei ‘Bandito’/ Come on and kiss me/ Let’s celebrate/ Honey moon/ And then kick me out/ Throw me away/ Far away/ Far away/ Paris or Jerusalem” (Lagnado, 1995: 135).

O poema reafirma o foco de Leonilson na palavra — escrita ou bordada — que expressa a atitude de artista habitante da margem. Leonilson o faz dentro da própria arte e num isolamento provocado pela AIDS.

Conclusão

A doença permitiu a visão da total presença do “eu” na obra. Sujeito e obra compartilham da plenitude da narrativa conceitual. Dessa maneira, a partir da doença — e da diferença — Leonilson constrói signos de identidade coletiva ao expressar questões pessoais. É assim também que Leonilson se situa nesse “entre-lugar” que Homi Bhabha (1998) descreve.

A arte de Leonilson nos últimos três anos de vida foi uma forma de comunicação com o mundo, um modo de representar no objeto artístico — seus objetos de pano bordado — a diferença de viver no mundo das ambiguidades.

O artista serviu-se da arte de uma maneira nova e seu trabalho questiona o destino do sujeito (Lagnado, 1995). Pelo bordado, usado em linguagem contemporânea, traz para a arte novos signos de identidade.

Referências

- Bhabha, Homi (1998) *O local da cultura*. Trad. Míryan Ávila/Eliana de Lima Reis/Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lagnado, Lisette (1995) *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, SESI.
- Luci-Smith, Edward. (1994) *Race, Sex, and Gender in contemporary art*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1994.
- ISBN 0-8109-3767-0
- Sontag, Susan. (2007) *Doença como Metáfora, Aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo/Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras.
- Veneroso, Maria do Carmo de Freitas (2012) *Caligrafias e escritura: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte. ISBN: 978-85-7654-122-6

As Figuras Híbridas nas Caricaturas de Joaquim Margarida

FABIANA MACHADO DIDONE

Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina — UDESC, Brasil. Aluna de Mestrado na linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC.

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

Resumo: O presente artigo tem como tema abordar as figuras híbridas compostas de homem-animal presentes nas caricaturas do artista brasileiro Joaquim Margarida, publicadas no periódico crítico *Matraca*, na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), na década de 1880.

Palavras chave: figuras híbridas / caricatura / Joaquim Margarida.

Title: *The hybrid figures in the caricatures of Joaquim Margarida*

Abstract: *This article focuses on the hybrid figures composed by men-animal present in the caricatures of the Brazilian artist Joaquim Margarida published in the critical journal *Matraca* in Nossa Senhora do Desterro (current Florianópolis), in the 1880s.*

Keywords: *hybrid figures / caricature / Joaquim Margarida.*

Introdução

Joaquim Antonio das Oliveiras Margarida (1865-1955) nasceu e viveu na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), ao sul do Brasil, onde seguiu carreira como professor de desenho, caligrafia e geometria no Liceu de Artes e Ofícios, além de reconhecido retratista a óleo de pessoas influentes da cidade. Foi o ilustrador e caricaturista do periódico crítico *Matraca*, editado pela *Officina de Lithographia e Typographia* de Alexandre Margarida, seu pai, que circulou semanalmente na cidade durante os anos de 1881 a 1888.

As caricaturas de Joaquim Margarida publicadas no periódico crítico *Matraca* registravam, com humor e crítica, acontecimentos políticos, sociais e culturais como também as peculiaridades da vida da cidade. Neste artigo, são

destacadas e apresentadas aquelas caricaturas nas quais aparecem as figuras híbridas compostas de homem-animal, expondo suas particularidades, composição e recorrência, já que esses híbridos vêm de uma longa tradição nos desenhos de humor.

1. As caricaturas de Joaquim Margarida

A caricatura é uma representação gráfica ou plástica de uma pessoa, idéia ou acontecimento interpretada propositalmente de forma distorcida e exagerada, acentuando ou revelando aspectos específicos. O aparecimento da caricatura no Brasil está vinculado ao surgimento e desenvolvimento da imprensa, na primeira metade do século XIX. A vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808 e a abertura dos portos propiciou o estabelecimento das primeiras oficinas gráficas no país, gerando a impressão de livros e periódicos ainda sem material ilustrativo. Com as inovações técnicas no campo da gravura, em meados do século XIX, a imprensa teve um impulso e, conseqüentemente, houve a proliferação de publicações de jornais e periódicos ilustrados, dentre eles, folhas satíricas e críticas.

Na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), a partir da década de 1850, multiplicou a edição e circulação de jornais e periódicos. Esses jornais estavam ligados aos partidos políticos da época, vivendo à sombra deles e dos embates e polêmicas gerados pela política local. Os artigos e crônicas jornalísticas focavam a sociabilidade e a vida familiar e funcionavam como forma de propagar princípios racionais e normas de comportamento, que, aos poucos, eram interiorizados pela sociedade local.

Eminentemente políticos, eram também noticiosos, comerciais e literários: propagavam o ideal iluminista de liberdade de expressão e de amor ao progresso. Viam-se como um dos principais instrumentos de ligação entre o mundo ilustrado da civilização e o mundo rude da fronteira, da qual eram a mais viva voz (Siebert, 2001: 235).

O periódico crítico *Matraca* circulou na cidade de Nossa Senhora do Desterro entre os anos de 1881 a 1888 trazendo, sempre num tom crítico e irônico, notícias sobre a cidade, além de poesias, trechos de contos, piadas e anúncios. A partir do ano de 1884, com periodicidade semanal, ampliou seu formato e passou a incluir ilustrações executadas por Joaquim Margarida. O Periódico Crítico *Matraca* era editado pela *Officina de Lithographia e Typographia* de Alexandre Francisco das Oliveiras Margarida, pai de Joaquim Margarida, estabelecida em Desterro no ano de 1870. Alexandre Margarida (1838-1916) editava também em sua tipografia jornais, periódicos, semanários, partituras musicais dentre outros documentos.

Os irmãos Margarida [Manoel e Alexandre], que faziam desenho de humor e tinham uma escola de desenho, juntamente com o pintor Sebastião Vieira Fernandes movimentaram a pacata Desterro, criando um pequeno núcleo de artistas plásticos (Pisani apud Correa, 2005: 97).

As caricaturas e ilustrações de Joaquim Margarida ocupavam sempre a primeira e última página do Periódico Crítico Matraca, sendo as páginas centrais compostas por textos. Os temas das ilustrações eram sempre uma crítica bem humorada sobre um acontecimento político (na maioria das vezes), social ou cultural do momento. Os elementos de composição dessas caricaturas geralmente variavam entre a distorção ou desproporção no desenho da figura humana, bem como a representação de figuras híbridas compostas de homem-animal.

As figuras híbridas nas caricaturas de Joaquim Margarida, na grande maioria das vezes, são elementos que compõem uma sátira política, que tem por finalidade atingir personalidades e eventos públicos. Os assuntos mais comentados eram as disputas entre os partidos, as autoridades políticas, as eleições, o descaso, a corrupção, as brigas e as polêmicas, temas ainda pertinentes nos dias de hoje. Nas sátiras, tanto social como política, encontram-se elementos textuais compostos com as ilustrações. Citações e trocadilhos são colocados como títulos e versos são comumente usados para fortalecer e evidenciar a imagem. Algumas ilustrações são acompanhadas de textos explicativos que reforçam sua interpretação e entendimento. Como podemos observar nas figuras 1 e 2, elementos textuais evidenciando as caricaturas. Na figura 1, capa da edição de número 50, ano V, do periódico Matraca, duas personalidades políticas de partidos diferentes são representadas em corpos de aves, compondo figuras híbridas de homem-animal. O título da sátira é "Os dois chefes políticos" e nos cartazes pendurados na parede, o da esquerda diz "Atenção: amanhã às 10 horas grande briga no rinhedero municipal" e no da direita "Só terão ingresso os que apresentarem o devido cartão". Na figura 2, ilustração de última página do periódico Matraca de número 8, ano VIII, figuras publicas são representadas em corpos humanos e cabeças de animal. No texto que acompanha a ilustração diz que muitos cidadãos não gostaram do quadro alegórico publicado na edição anterior do periódico e foram até o escritório da litografia para reclamar.

Nas figuras 3 e 4 aparecem mais figuras híbridas desenhadas por Joaquim Margarida e publicadas no periódico crítico Matraca, em ambas são representações de pessoas ilustres da sociedade com corpo humano e cabeça de animal. Na figura 3, as autoridades da época festejam a política, sendo que a figura central está representada com a cabeça de um felino. Já na figura 4, na câmara dos



Figura 1. Joaquim Margarida, 1885. Ilustração de capa do *Periódico Crítico Matraca*, ano V, nº 50. Acervo da Biblioteca Publica do Estado de Santa Catarina.



Figura 2. Joaquim Margarida, 1888. Caricatura extraída do *Periódico Crítico Matraca*, ano VII, nº 08. Acervo da Biblioteca Publica do Estado de Santa Catarina.

deputados, um deles, com cabeça de pássaro, defende os interesses da província, como a construção de uma estrada de ferro e de um farol.

2. Figuras híbridas: uma linguagem universal

A partir do século XIX, os esforços com a caricatura se tornaram mais constantes, era prática comum entre artistas do Brasil e do exterior se valer da caricatura e da sátira como instrumentos para representar, com ironia, humor e crítica pessoas e acontecimentos da sua época. Para McPhee (2011), independente do contexto histórico ou da intenção, artistas tem tradicionalmente voltado a repertórios de composição padrão e fórmulas visuais para ajudá-los a compor os elementos caricaturais nas ilustrações de humor. Dentre esses repertórios, vale destacar o exagero e distorção de rostos e corpos e a representação de pessoas como animais e objetos.

A presença de figuras híbridas em caricaturas vem de uma longa tradição nos desenhos de humor, tornando-se uma linguagem universal que tem sido utilizada por muito tempo. O artista francês François Desprez, no século XVI criou um pequeno livro com 120 ilustrações de estranhas figuras híbridas compostas de pessoas-animais com o título *Les songes drolatiques de Pantagruel*, conforme aparece na figura 5, antecipando o que os caricaturistas fariam nos séculos seguintes. Esse livro inspirou numerosos artistas no século XIX, principalmente caricaturistas franceses ativos durante a Revolução, os quais frequentemente retratavam figuras políticas como corpo de animal e cabeça de homem.

O artista americano Henry Louis Stephens executou, na década de 1850, um conjunto de 40 litografias coloridas com o título *The Comic Natural History of the Humam Race*. Nessa série, o artista criou figuras híbridas acrescentando



Figuras 3 e 4. Joaquim Margarida, caricatura extraída do *Periódico Crítico Matraca*, nº. 28 e nº. 36, 1885. Acervo da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Figura 5. François Desprez, *Les Songes Drolatiques de Pantagruel*, 1565. Xilogravuras (livro) — 15 x 19 cm. *The Metropolitan Museum of Art*, NY.

Figura 6. Henry Louis Stephens, *The Comic Natural History of the Human Race* (serie), 1851. Litografia colorida — 28 x 18 cm. *The Metropolitan Museum of Art*, NY.

cabecas de pessoas conhecidas em corpos de pássaros, insetos, peixes e outros animais. Dentre as pessoas escolhidas pelo artista para serem retratadas como híbridos, estavam incluídos políticos, autoridades e celebridades. Na figura 6, o artista caricaturou ele mesmo em corpo de galinha e usou a ilustração como capa da sua série de litografias.

Conclusão

Ao abordar as caricaturas de Joaquim Margarida compostas de figuras híbridas de homem-animal é possível verificar suas particularidades e compreender o humor e a caricatura como uma poderosa arma de protesto, contestação e subversão. E isso ocorre não só no Brasil como também em outros países e em outras épocas, sendo verificável devido à linguagem universal dos elementos caricaturais. A caricatura e a sátira não só exprimem o ponto de vista de seu autor, mas também refletem a opinião pública, tornando-se uma importante e temida forma de expressão. Para Fonseca (1999), as caricaturas e as sátiras ocupam espaço privilegiado em jornais e revistas de todo mundo por serem comentários sociais velados pela ironia e pelo sarcasmo, mostrando com simples figuras o que não poderia ser dito com mil palavras.

Não se pode negar a importância do desenho humorístico na imprensa, seja como documento histórico, como fonte de informação social e política, como termômetro de opinião, como fenômeno estético, como expressão artística literária ou como simples forma de diversão e passatempo (Fonseca, 1999: 13).

A pesquisa sobre caricatura e seus elementos, uma combinação de arte, crítica e humor, fornecem um rico e pouco explorado material que possibilita conhecer e compreender as relações sociais, culturais e políticas de uma sociedade.

Referências

- Correa, Carlos Humberto P. (2005) *História de Florianópolis — Ilustrada*. Florianópolis: Insular
- Fonseca, Joaquim da (1999) *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- McPhee, Constance & Orenstein, Nadine (org.) (2011) *Infinite Jest: caricature and satire from Leonardo to Levine*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Siebert, Itamar (2001) "Crítica jornalística, sociabilidade e vida familiar na Desterra de meados do século XIX." In: Brancher, Ana e Arend, Sílvia Mara Favero (org.). *História de Santa Catarina no século XIX*. Florianópolis: UFSC.

La cita como recurso en la obra de Ramón Gaya

MARTA MARCO MALLENT

Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes y Licenciada en Historia del Arte. Profesora de Bellas Artes, Universidad de Zaragoza.

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

Resumen: En este artículo se analiza el modo en que el pintor y escritor Ramón Gaya utiliza la cita para homenajear a ciertos autores de la historia de la pintura a quienes considera esenciales para la existencia de tal disciplina, Velázquez ante todo. Con su actitud y su reflexión, Gaya quizá nos proporciona las claves para la supervivencia y continuidad del arte de la pintura en el siglo XXI.

Palabras clave:

Pintura y sentimiento / teoría del arte.

Title:

Quoting as a resource in the work of Ramón Gaya

Abstract: This article analyses how the painter and writer Ramón Gaya makes use of quotations as a way to pay homage to certain artists within the history of painting whom he regards as essential creators of the discipline, specially Velazquez. Through his thinking and attitude towards art, Gaya provides us with the keys to the survival and continuity of the art of painting in the 21th century.

Keywords: *Painting and feeling / Art Theory.*

Introducción

Ramón Gaya nace en Murcia en 1910. Desde muy joven se integra con los intelectuales de la Generación del 27. A los diecisiete años viaja a París donde entra en contacto con la vanguardia de la época que le decepcionará en conjunto, exceptuando el cubismo de Picasso. Participa en las Misiones Pedagógicas, programa educativo del gobierno republicano para escolarizar a la población rural española. Su labor consistió en hacer copias de las grandes obras del Museo del Prado y exhibirlas de forma itinerante.

Formó parte de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y colaboró en su revista, *El Mono Azul*. En 1937 junto a destacados intelectuales como María Zambrano, Luis Cernuda y Juan Gil-Albert, funda la revista *Hora de España*. En 1939, sale de España junto al grupo de la revista y se instala en México

durante trece años. En 1952 regresa a Europa y más tarde a España, tras veintidós años de exilio.

Durante ese tiempo ha escrito obras fundamentales como: *Diario de un pintor*, *El sentimiento de la pintura* y sobre todo, *Velázquez, pájaro solitario*, en las que expone con claridad y hondura extraordinaria su credo artístico.

Su producción literaria y pictórica es constante, sin embargo, el reconocimiento oficial a su trabajo comienza a partir de los años ochenta: con la concesión en 1985, de la Medalla de Oro a las Bellas Artes. En 1990 Murcia inaugura el museo Gaya. En 1997 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas. En 1999 es investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Murcia. En 2002, recibe el Premio Velázquez de las Artes. En 2003, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organiza una exposición retrospectiva. Muere en Valencia en 2005.

1. Los elegidos de Ramón Gaya.

Ramón Gaya pertenece cronológicamente a la generación de la vanguardia histórica que se gesta en el París de los años treinta, aunque por su juventud de entonces y larga vida activa, haya convivido con el gran cambio que aún se está produciendo en la era digital. Leyendo sus escritos, llama la atención su postura firme ante el devenir histórico del arte contemporáneo, pues desde el principio optó por recorrer el camino inverso al de sus coetáneos, no por el afán de ir contracorriente, sino por la necesidad irremediable de acatar su destino de pintor sin artificio, que no se somete a la moda, ni adquiere estilo alguno. En su búsqueda de lo que él considera arte verdadero, repara en la intemporalidad de la obra de varios creadores cuya obra sigue viva y a la cual, como apunta Miriam Moreno en su ensayo sobre Gaya (Moreno, 2010), hay que prestar atención extrema, algo a lo que el vertiginoso mundo contemporáneo no nos tiene acostumbrados.

Lo que Gaya cree que debe ser la creación se rige por una serie de principios que se manifiestan en la obra de determinados artistas: Velázquez, Rembrandt, Rubens, Fidias, Van Eyck, Miguel Angel, Tiziano, Sheshu, Hokusai, Turner, Constable, Cervantes, Shakespeare, San Juan de la Cruz, Mozart, Tolstoi, Galdós, Juan Ramón Jiménez, etc., y aunque estima a muchos otros, considera sólo a algunos auténticos transmisores, revitalizadores y generadores del arte:

Llamo creadores a quienes nos dan criaturas, no obras, por muy altas y valiosas que éstas puedan ser o por muy significativas y decisivas que éstas puedan resultar [...] la creación se produce en un rincón vital que no tiene contacto alguno con los fenómenos sociales (Gaya, 1992: 59).



Figura 1. Ramón Gaya: *IX Homenaje a Velázquez*, 1948. Gouache sobre papel, 46 x 60 cm. Colección del artista.



Figura 2. Ramón Gaya: *Homenaje a Velázquez (La Venus del espejo)*, 1975. Óleo sobre lienzo, 81.5 x 100 cm. Colección particular. Fuente propia.

Ese “rincón vital” al que alude Gaya en sus escritos es un sentimiento profundo, oculto, irracional y universal, perenne en el ser humano, al que están receptivos pocos y elegidos pintores y algunos espectadores o gozadores de la pintura. Esos pocos son a los que el pintor homenajea, y de todos ellos a Velázquez con mayor devoción. Todo aquello que no mana de esta fuente es artificio, moda, anécdota, juego pasajero que nace condenado a la muerte y al olvido (Gaya, 1990). De ahí el rechazo de Gaya hacia gran parte de la vanguardia histórica que se sustenta en otros principios y tiene otros propósitos o metas, que una vez alcanzadas, dejan huecas y muertas las obras que les representan.

Durante su exilio mejicano Gaya siente nostalgia de la pintura europea. Esta añoranza hace que llene su estudio de libros y reproducciones, y es así como comienza su serie de homenajes a los grandes maestros. Quizá haya un precedente en su labor durante la República en las Misiones Pedagógicas, pues en las copias que hizo de las obras del Prado primó su talante de pintor, no de simple copista, haciendo un esfuerzo de análisis, asimilación y transmisión de lo que una gran obra contiene.

Lo que hace Gaya en sus homenajes no es transformar ni manipular las obras de los otros, sino incorporarlas en sus composiciones con absoluto respeto, a modo de recordatorio para advertirnos de que debemos tenerlas presentes, prestarles atención, porque permanecen vivas y son nuestro nexo de unión con el arte verdadero. Pero no se trata de imitar ni repetir: “Yo no quiero pintar como se ha pintado en el pasado, no es eso; lo que quiero es no apartarme del camino natural” (Gaya, 2007: 181).

Gaya cita a sus elegidos pintando composiciones en las que aparece una reproducción de sus obras apoyada sobre la pared del estudio, en un estante o sobre una mesa, en torno de la cual se distribuyen otros objetos, creando una atmósfera determinada. Con ello nos muestra también su propio espacio, el lugar donde todo ocurre, el estudio y sus objetos cotidianos, representados una y otra vez como seña

de identidad. Generalmente lo homenajeado aparece detrás, en segundo plano, pero muy evidente, como si fuera el sustento imprescindible de todo lo que vemos. En ocasiones escoge un fragmento de la obra que considera especialmente extraordinario o significativo: la mano de *Mariana de Austria* y la de *Inocencio X* o el rostro del *Niño de Vallecas* de Velázquez (Figura 1), la figura femenina durmiente de *El sueño del patricio* de Murillo, el vientre de *Betsabé* de Rembrandt, etc. Otras veces presenta la obra entera, pero a escala reducida o mostrada parcialmente.

No siempre son pintores los elegidos, también hay músicos (Mozart, Stravinsky, Victoria de los Ángeles) o escritores (Zola, Nietzsche, Juan Ramón, Galdós) a los que admira y reconoce como creadores. Entonces los cita incorporando un objeto metafórico (la jaula de pájaro en el homenaje a Mozart), o un elemento evidentemente alusivo (un libro en el homenaje a Galdós) A veces homenajea en conjunto incorporando varias láminas de algunos autores de un movimiento artístico determinado (*Homenaje a la pintura moderna*, 1988; *Homenaje a los Machiavoli*, 1989, etc.).

La imagen referida al homenajeado aparece generalmente, como he dicho, en segundo plano, a veces sutilmente velada por la transparencia del cristal de una copa que se repite en casi todos los cuadros, siendo uno de los objetos emblemáticos en la pintura de Ramón Gaya. Hay quien ve en esta copa de cristal veneciano una metáfora de la transparencia, un sinónimo de sinceridad y de verdad en la pintura, de limpieza y claridad, de filtro, contenedor de agua, elemento ancestralmente generador de vida y símbolo de pureza (Muñoz, 2012). De este modo, la copa de vidrio se convierte en la firma, o mejor, la afirmación de los principios artísticos de Gaya: prescindir de lo superfluo, buscar la esencia, la verdad, lo permanente, lo vivo, a través de la realidad cotidiana, una realidad trascendida por el espíritu y filtrada por la mirada y el sentimiento del pintor.

El elegido de Gaya por excelencia será Velázquez. En mi opinión no existe un análisis del pintor sevillano más certero y profundo que el que hace Ramón Gaya en sus ensayos. Para ello ha sido necesario que Gaya se compenetre con el trabajo de Velázquez como sólo un pintor puede hacerlo. Así lo expresa él mismo:

Hoy a este portugués tan andaluz, me parece verlo ya directamente, y ha llegado a ser, para mí, como un centro exacto de todo. Mi fija pasión, o mejor dicho, mi compenetración absoluta con la obra, el silencio, el gesto, el ademán de Velázquez, es ya tan involuntaria, casi tan secreta que muchas veces hasta la olvido (Gaya, 1990: 44).

Y no es una cuestión de gusto sino de creencia, Gaya cree en la honestidad de la obra velazqueña, en su “*limpia desnudez originaria*” (Gaya, 1990: 158), alejada de amaneramientos y estilos.

Es también a Velázquez a quien más homenajea Gaya en su pintura. *El niño de Vallecas, Las Meninas, Mariana de Austria, La Venus del espejo*, los paisajes de la Villa Médicis, etc., aparecen abocetados con una mancha sintética y esencial, haciendo hincapié en algún detalle y acompañados siempre por las copas de vidrio.

La luz y la entonación de las composiciones obedece a la realidad que Gaya observa del natural, de modo que el motivo homenajeado se adapta al criterio compositivo y creador de Gaya en ese instante, absolutamente contemporáneo, en el que la técnica se pone al servicio de una idea y de un sentimiento. El resultado nunca es una mera copia, pero tampoco una reinterpretación ni manipulación del original, sino una cita, respetuosa, útil y oportuna, con la que Gaya nos recuerda que aquello debe ser tenido en cuenta.

En su *Homenaje a Velázquez, La Venus del espejo* (Figura 2), el motivo velazqueño presenta una dimensión mayor de lo habitual, y enfatiza el tema al situar la figura en el centro del lienzo. Esto no ocurre en otros homenajes, en los que el motivo aparece velado o situado casi en los márgenes del cuadro, obligando al espectador a buscar con la mirada lo que no es evidente. En este caso, el original seduce tanto a Gaya que no duda en mostrar completa la figura de Venus, tapando aquello que no le interesa con unas telas dejadas caer sobre la lámina. Mantiene las copas de cristal en primer término, creando el espacio necesario entre el espectador y el homenajeado.

Conclusión

Gaya utiliza la cita para hablar del gran arte y también para advertirnos de que con la pintura se podría redimir una sociedad decadente y ciega que ha dejado de prestar atención a lo que verdaderamente importa, pues como apunta Miriam Moreno:

la pintura también es salvadora para Gaya, por ser reserva de autenticidad, de energía vital, desentumecedora de la experiencia y con potencial para sacar al hombre europeo de su declinar cultural, devolviéndole su intimidad primera (Moreno, 2010: 35).

Referencias

- | | |
|--|---|
| <p>Gaya, Ramón (1992) <i>Obra completa</i>. Valencia: Pretextos. ISBN: 84-87101-53-4 (Vol. II)</p> <p>Gaya, Ramón (1990) <i>Obra completa</i>. Valencia: Pretextos. ISBN: 84-87101-34-8 (Vol. I)</p> <p>Gaya, Ramón (2007) <i>De viva voz</i>. Valencia:</p> | <p>Pretextos. ISBN: 978-84-8191-787-1</p> <p>Moreno, Miriam (2010) <i>El arte como destino. [Pintura y escritura en Ramón Gaya]</i>. Granada: Comares. ISBN: 978-84-9836-755-9</p> <p>Muñoz, José (2012) <i>Los homenajes de Ramón Gaya</i>. Valencia: Pretextos. ISBN: 978-84-15297-84-0</p> |
|--|---|

El amigo americano. La noción de afecto en la obra de Aitor Lajarín

USOA FULLAONDO ZABALA

Espanha, artista visual. Doctora por el Departamento de Pintura de la Universidad del País Vasco UPV/EHU. Docente e investigadora en el Departamento de Pintura de la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

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

Resumen: Este artículo trata de pensar el arte más allá de la razón crítica, de lecturas analíticas, semánticas y del cuestionamiento del concepto de representación, para ahondar en planteamientos de carácter estético como la noción de afecto. Más allá de análisis formalistas y conceptuales, la obra de Aitor Lajarín se puede entender desde la experiencia, así como desde términos como tensión, pasión, singularidad y juego.

Palabras clave: Afecto / proceso / juego / tensión / pasión.

Title: *The American friend. The notion of affection in Aitor Lajarín's work*

Abstract: *This article is about thinking the art further than the critical reason, analytical and semantic interpretations and questioning of the concept of the representation, in order to delve into approaches with aesthetic nature such as the notion of affection. Further than the formalist and conceptual analysis, Aitor Lajarín's work is understandable from the experience, as well as from terms like tension, passion, singularity and game.*

Keywords:

Affection / process / game / tension / passion.

Introducción

Creo que el intento de explicación constituye en sí un fracaso, pues solo debemos reunir correctamente lo que "sabemos" sin añadir nada, y la satisfacción que tratamos de dar con la explicación se da por sí sola. — Wittgenstein (2008: 316)

Este artículo trata de pensar el arte más allá de la razón crítica, de lecturas analíticas, semánticas o cuestionadoras del concepto de representación, para

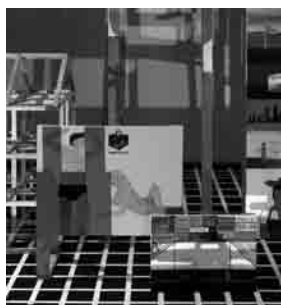


Figura 1. Vista del estudio de Aitor Lajarín, 2012.

Figura 2. Fragmento de la instalación *Postcity: From here to everywhere* de Aitor Lajarín en el Museo Artium de Vitoria-Gasteiz, 2010.

Figura 3. Fragmento de la instalación *The shore* de Aitor Lajarín en la Galería Trayecto de Vitoria-Gasteiz, 2011.

ahondar en planteamientos de carácter vivencial y estético como la noción de afecto. Más allá de análisis formalistas y conceptuales, la obra de Aitor Lajarrín (Vitoria-Gasteiz, 1977) se puede entender desde la experiencia, la suya y la nuestra como espectadores y creadores, así como desde términos como *tensión*, *pasión*, *singularidad* y *juego*.

El trabajo plástico de Aitor es principalmente pictórico. A él mismo le gusta definirse como pintor. Esta concepción del artista como pintor es una de las razones por las que considero interesante la visualización pública de su obra, que aunque *a priori* puede ser enmarcada dentro de la instalación, debido a su extensión en el espacio y el uso de diferentes medios como la fotografía, el vídeo o el objeto, no deja de replantearse cuestiones de carácter pictórico trascendiendo el uso de esta técnica tradicional.

Más allá de esta premisa formalista y de un posicionamiento crítico y social desde el que en ocasiones se ha analizado el trabajo de Aitor, éste se puede percibir desde la noción de afecto, es decir, más allá de su significado, de la capacidad de “comprender” la obra de arte. Entendemos como afecto el efecto que, la obra artística en este caso, tiene sobre nuestro cuerpo. En palabras de François Lyotard: *Ella — la obra — esconde también un exceso, un éxtasis, un potencial de asociaciones que desborda todas las determinaciones de su “recepción” y “producción* (Lyotard, 1987: 93).

Asimismo, a la hora de elaborar este artículo, tomaremos como punto de partida el “hacer”, la producción artística. Para ello, partiremos del concepto de *poiesis*, entendiendo éste como una actividad que no produce objetos en sí mismos, sino que es el artista el que experimenta con esos objetos, derivando hacia un arte entendido como recreación, diversión y divagación espontánea, sin rumbo fijo (Merrell 1991: 101).

De manera que además de remitirnos a la obra de Aitor *Postcity. From here to everywhere* presentada en el museo *Artium* de Vitoria_Gasteiz en 2010 tras la estancia del artista en la ciudad de Los Ángeles y a otras más recientes como *The shore* (Galería Trayecto, 2011), haremos referencia a imágenes de su trabajo más actual, todavía en proceso de realización.

1. Un mail desde California

Cuando le comenté a Aitor que quería escribir sobre su trabajo artístico desde el punto de vista de la noción de afecto, esto fue lo que me respondió (comunicación personal):

La verdad es que es curioso que hables del afecto, ya que es algo en lo que a menudo pienso. La mayor parte del “feedback” positivo que recibo está relacionado con eso

precisamente. Otra gente que de alguna manera comparte o empatiza con tu sensibilidad sobre el mundo. Más allá de lo que intelectualmente proponga tu trabajo, sientes que la conexión más fuerte con otras personas es a través de esta especie de energía que nos atraviesa y que tiene que ver más con el afecto que con lo racional. Así, he recibido opiniones que me encantan como "Tu trabajo es muy "tierno". Eso está muy bien, propaguemos la ternura, el juego, el optimismo, el sentido del humor, la ironía constructiva. Eso es bueno, ¿no?"

El fin de la obra de arte no es representar, sino existir. Hay arte que afecta. Y de esto trata el siguiente texto.

2. El arte como juego. Proceso frente a proyecto

Desde el momento en el que me sitúo frente a la obra de un amigo artista como creadora, entiendo que es la vertiente *poiética*, la que se refiere a la producción del arte y la que determina un saber que se distingue tanto del conocimiento conceptual de la ciencia como de la praxis instrumental del oficio mecánico, la que mejor se ajusta a la hora de apuntar ideas en torno a su obra. Es a través de la *poiesis* que se da una apropiación cognoscitiva del "construir" (Merrell 1999: 101).

Al toparnos con una imagen como la de la Figura 2, no podemos dejar de pensar en conceptos como el azar o el encuentro, evidenciados por el juego de luces y sombras que proyectan los diferentes objetos y la intervención de las mismas en las superficies pintadas y resulta inevitable dejarse llevar por una serie de relaciones que no pueden más que establecerse de manera fluida. Como en un juego. Lo mismo nos ocurre en el recorrido visual que realizamos al movernos alrededor y dentro de obras como la de la Figura 3. Esta sensación, análoga a lo lúdico, nos remite a una búsqueda constante que se enfrenta a la idea de proyecto, delimitada siempre dentro del marco de una hipótesis, un desarrollo y una conclusión. Los métodos de carácter procesual, asociables a la idea de creación, se caracterizan por una tensa búsqueda continua, un reinventarse permanentemente, en un alarde de imaginación y desenvoltura, y en el que el cambio a un quehacer con un sentido en sí mismo sin un principio ni fin premeditados.

Así, el trabajo de Aitor está orientado a la permanente recreación del mismo. Desde el punto de vista tanto del productor como del observador. Porque el arte es un *juego*, del que ambos forman parte. El jugar exige siempre un "jugar con". El espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa más que seguir mirando. Algo similar ocurre frente a la obra de Aitor.

En la tercera tesis de su *Pequeña apología de la experiencia artística* Hans Robert Jauss afirma que:



Figura 4. Pieza en proceso de Aitor Lajarín, 2012.

[...] *se estrecharía la función social primaria de la experiencia estética si el comportamiento hacia la obra de arte quedara encerrado en el círculo de la experiencia de la obra y la experiencia propia, y no se abriera a la experiencia ajena, lo que desde siempre se ha llevado a cabo en la 'praxis' estética en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, compasión, risa, y que sólo el esnobismo estético ha podido considerar como vulgar*" (Jauss 2002: 76).

El trabajo de Aitor no es un "rompecabezas" que se presenta ante el espectador como un juego con una estructura lógica que hay que resolver con la ayuda de unas pistas. Se asemeja más a la estructura del laberinto. La esencia del "juego" de Aitor no es, en ningún caso, estática, sino que va cambiando en relación a las decisiones que va tomando el propio artista y el mismo espectador. Nos brinda numerosas posibilidades. A ninguno de los jugadores le importa retroceder una y otra vez a las primeras etapas, bien del proceso de creación, bien de percepción. No es necesario concluir nada. Se deja en suspensión. Al igual que "la mirada abrazadora" del espectador.

3. La suspensión del deseo y la mirada abrazadora

Podríamos definir la suspensión como esa pausa cargada de tensiones que se encuentra entre la simple inmovilidad y la sucesiva recuperación del movimiento (Agamben, 2010: 30). La imagen del acróbata de circo que camina sobre un eje sostenido en un equilibrio precario o la del saltador de pértiga suspendido en el aire nos sirve para ilustrar esta idea.

En ese momento de suspensión parecen producirse ciertas *constelaciones entre las cosas extrañadas y significaciones profundas, detenidas en el momento de la indiferencia entre muerte y significación* (Agamben 2010: 31). Es decir, se genera una oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido.

Algo similar ocurre en la Figura 3, donde la gota de cola que se extiende sin cuidado sobre la superficie de madera sirve de unión entre dos piezas aparentemente idénticas que mantienen nuestra mirada de esta manera, en suspensión.

En este contexto de relaciones fluidas que se establecen en las instalaciones de Aitor, una pieza como la de la Figura 3, es el objeto que parece posibilitar nuevas acciones, que a su vez van generando una amalgama de sucesos ordenados que acaban constituyendo la obra. Parece que el artista ha contemplado lo que Eugenio Trías denomina *el objeto singular*. En otras palabras, se ha producido un movimiento o proceso conectivo entre sujeto y objeto que podríamos definir como *pasión* (Trías 1997: 75-91).

Asimismo, el encuentro entre dos líneas físicas que se entre-cruzan, es decir,

este padecimiento pasional es lo que puede llegar a sentir el espectador al verse cara a cara con la obra de arte como *objeto singular*. Y para ello no es necesaria la explicación, haciendo referencia a la cita de Wittgenstein del comienzo, ya que es precisamente esa explicación la que elimina la rareza, la singularidad. Únicamente es necesaria esa “mirada abrazadora” que definió Aby Warburg. Una mirada abrazadora del espectador que hace que se establezcan nuevas conexiones o afinidades entre determinados objetos o imágenes que generan nuevo conocimiento. (Didi-Huberman 2011: 165-177)

Conclusiones

A través de este artículo hemos tratado de definir una serie de términos *-tensión, pasión, singularidad y juego-* referidos al proceso de creación de Aitor Lajarín y de la interacción de su obra con el espectador, intentando evidenciar el hecho de que estos *sentimientos* no son objetivos ni subjetivos, sino ambas cosas a la vez, ya que todos los objetos sensibles resultan de una interacción entre el cuerpo y el mundo exterior.

La obra de Aitor Lajarín nos sirve así para reflexionar sobre la capacidad de sentir el arte, de su potencial para re-conectarnos con el mundo y su poder para transformar, aunque sea por un instante, nuestra concepción de nosotros mismos y nuestra relación las cosas que nos rodean.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2010) *Ninfas*, Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges (2011) *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Jauss, Hans Robert (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós. I.C.E./U.A.B.
- Lajarín, Aitor (2010) *Aitor Lajarín: Portfolio*. Fotografía. [Consult 2013-01-13]. Disponible em <URL: <http://aitorlajarin.blogspot.com.es/>>
- Lyotard, Jean François (1987) *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra S.A.
- Merrell, Floyd (1999) *Semeiosis como acto, azar, arte y juego infinito* [Consult 2010-09-10]. Disponible em <URL: <http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo2473259>>
- Jauss, Hans Robert (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós. I.C.E./U.A.B.
- Trías, Eugenio (1997) *Tratado de la pasión*. Madrid: Taurus, Santillana S.A.
- Wittgenstein, Ludwig (2008) *Observaciones a “La rama dorada” de Frazer*, Madrid: Tecnos.

Impregnações pictóricas na produção artística de Clóvis Martins Costa

LURDI BLAUTH

Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica. Mestre e Doutora em Poéticas Visuais, pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS) com estágio doutoral na Université Pantheon-Sorbonne, Paris I, França. Docente nos cursos de Artes Visuais e mestrado em Processos e Manifestações Culturais, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul.

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

Resumo: O estudo analisa algumas produções pictóricas realizadas pelo artista Clóvis Martins Costa, que utiliza procedimentos de transferência de imagens impressas por sublimação sobre superfícies de lona crua. Essas imagens são fotografias da própria paisagem, as quais, depois de impressas, são dispostas às margens de um rio e, posteriormente, sofrem novas interferências através da sobreposição de camadas de cor.

Palavras chave:

pintura / paisagem / impressão / fotografia.

Title: *The pictoric contamination on the work of Clóvis Martins Costa*

Abstract: *The present study analyses some of the artist Clóvis Martins Costa paintings in which he uses image transference procedures, printing in raw canvas through the sublimation process. These images consist of landscape pictures that, after printed, are placed at a river margin and, afterwards, suffer new painting interferences through colour layers superposition.*

Keywords:

painting / landscape / printing / photography.

Introdução

As imagens das pinturas realizadas pelo artista brasileiro Clóvis Martins Costa são oriundas de fotografias de paisagens experienciadas nas margens do rio Guaíba, na cidade de Porto Alegre/RS que, depois de impressas sobre a superfície da tela de algodão, retornam ao seu local de origem, ficando expostas às intempéries da natureza durante alguns dias. Na etapa seguinte, essas telas são recolhidas ao atelier e novamente trabalhadas através da sobreposição com camadas de cor, com o intuito de ressaltar e reelaborar os aspectos individuais acumulados pelos diferentes procedimentos empregados. Hibridizam-se

a fotografia, a impressão e a pintura, provocando tensões e distensões entre o gesto tecnológico e o fazer manual que, em seus distintos planos, geram paisagens impregnadas de novos sentidos.

Clóvis Martins Costa nasceu em 1974 e vive em Porto Alegre/RS; é artista Plástico, graduado em Pintura no Instituto de Artes da UFRGS em 1998, doutorando em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS e professor da Universidade Feevale desde 2003, em cursos de graduação e pós graduação. O artista desenvolve sua pesquisa plástica através de ações em margens de rio como método de trabalho, operando intersecções entre a pintura e a fotografia.

1. Impressão, sublimação, índice

O desejo de registrar a realidade foi facilitado com o surgimento da fotografia e, atualmente, as tecnologias digitais modificaram as possibilidades de explorar a criação de novas imagens. A fotografia digital amplia consideravelmente os meios de interferir nas imagens, o que antes, na fotografia analógica era mais restrito, porque a fotografia era ‘produzida de um só golpe a partir da incidência de luz sobre os objetos reais, irreversivelmente gravada em uma superfície com sais de prata, e que só especialistas, com engenhosos recursos de laboratório, conseguiriam alterar’ (Schenkel, 2007: 91). Hoje os meios digitais permitem ao artista manipular e interferir em cada ponto das imagens, inclusive, desconstruindo e subvertendo o referente real. Podemos dizer que, é possível intervir na estrutura matricial da imagem. Para Edmund Couchot (2003: 161), “fisicamente, sobre a tela do computador, a imagem numérica se apresenta como uma matriz com duas dimensões de pontos elementares: os *pixels*. [...] O *pixel* faz o papel de *permutador* — minúsculo — entre a imagem e o número. Ele autoriza a passagem do número à imagem.”

A investigação poética de Martins Costa inicia a partir de dispositivos que permitem transformar as fotografias das paisagens em matrizes numéricas. Essas imagens digitais, posteriormente, são duplicadas e transferidas pela impressão sublimática para a superfície do tecido de algodão cru. A impressão por sublimação é um processo que passa por três etapas, iniciando pela digitalização da imagem no computador, a impressão com uma impressora sobre um papel *transfer* e, por último, o papel *transfer* é colocado sobre o tecido que passa por uma prensa térmica com alta temperatura, propiciando a transferência da imagem.

Aqui podemos pensar sobre o que ocorre com as estruturas indiciais dessas imagens, uma vez que, elas perpassam por diferentes meios. “A fotografia é algo extraído do tempo, mas sempre se refere à outra coisa anterior, o que ela foi algum dia. Nela reside uma marca, um rastro, um índice de um objeto que existiu” (Wanner, 2010: 233). A fotografia analógica se modifica quando entramos



Figura 1. Martins Costa, *Trazendo aqui pra Marte 1*. (2011). Acrílica, areia e impressão fotográfica sobre algodão cru, 130 x 180 cm. Fonte do autor.

no universo da fotografia digital, na qual “o referente não adere mais. As imagens são amputadas de sua origem material” (Rouille, 2009: 453). Se antes a fotografia tinha a função de fixar e produzir uma permanência com os processos digitais, rompem-se limites, desterritorializam-se e configuram-se outras analogias que se hibridizam em outros territórios.

No entanto, nas experiências de Martins Costa emergem aproximações que retomam aspectos ligados à materialidade física configuradas pela permanência de algo que se fixa na superfície da lona crua e a mutabilidade de elementos que coagulam a presença/ausência de paisagens longínquas (Figura 1).

1.1 *Trazendo aqui pra marte*

A série de pinturas, denominadas *Trazendo aqui pra marte*, de Martins Costa, é permeada por ações que envolvem procedimentos ambivalentes da fotografia e da pintura bem como pelas interferências provocadas pelo acaso provenientes da própria paisagem. As imagens entrelaçam sobreposições de paisagens oriundas dos aspectos indiciais da fotografia e da intervenção direta da natureza (areia, objetos, material orgânico e resíduos industriais). O movimento da água impregna a superfície da tela com fragmentos desses diversos materiais, cujas marcas e imprevistos são incorporadas ao trabalho (Figura 2).

A experiência de estar à margem do rio propicia ao artista articular múltiplas possibilidades entre diferentes procedimentos de contato, entre o corpo do tecido e da água do rio. Para o artista, “ao tocar o tecido, o rio aciona processos de troca e transformação e vice-versa: o tecido também toca o rio, provocando uma leve (quase micro) alteração em seu movimento. Talvez o próprio conceito de margem só possa ser pensado em função do contato de duas superfícies” (Figura 3).

Nesse contato entre superfícies, as imagens configuram-se como novas paisagens dentro da paisagem. Em um primeiro momento, nosso olhar tenta



Figuras 2 e 3. Martins Costa. Documento de trabalho (registro de impregnação) (2010/2011) Fotografia. Fonte: cortesia do autor.
Figuras 4 e 5. Martins Costa. Trazendo aqui pra Marte 2 e 3. (2011), 130 x 180 cm. Fonte: cortesia do autor.

capturar, nas superfícies dessas pinturas, os resíduos de matérias orgânicas e planos de cor, que ora velam ora ocultam os distintos fragmentos de imagens relacionadas para algo além delas.

Contudo, é necessário que o olhar se adentre, pois, conforme Flusser (2002: 7), “o fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. [...] No entanto, esse deciframento será apenas superficial, pois quem quiser aprofundar o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguar pela superfície da imagem.”

De certo modo, o vaguar pelos interstícios dessas paisagens desconstruídas e fragmentadas sugerem diferentes percursos, exploramos imagens no interior dos diversos planos das pinturas, simultaneamente, remetem ao exterior, de forma a habitar outros horizontes em nosso imaginário. Erwin Strauss, ao comentar sobre as experiências relacionadas ao deslocamento geográfico em paisagens, coloca que “o espaço geográfico habitado, que é o espaço do mundo humano da percepção, não tem horizonte: é fundado sobre um sistema de coordenadas, parado e transparente; na paisagem, o horizonte que nos cerca se desloca conosco” (Ferreira, 2010: 189).

As pinturas *Trazendo aqui pra Marte* são resultantes de acúmulos de vestígios e de registros provenientes das distintas operações experimentadas durante o deslocamento, materializando aspectos indiciais envolvidos pela ação, impregnação, impressão e elaboração do campo pictórico. Para Martins Costa, o lugar experimentado por suas ações é constituído por essas *ambivalências*, assim como a organização dos campos de cor na superfície da tela que evidencia ou soterra o referente fotográfico. A estrutura é formada pelo intercâmbio de intensidades que acomodam as áreas de pintura e fotografia, ‘transparências e opacidades, incrustações e dilatações do suporte-tecido sempre ativado no limite de suas bordas, tencionando fronteiras entre linguagens e materialidades’ (Figuras 4, 5).

Conclusão

As impregnações nas pinturas de Martins Costa e as operações de contato deflagram tensões e distensões de sentidos através de dispositivos que empregam técnicas tradicionais de pintura e tecnológica por meio da impressão por sublimação. As paisagens fotografadas por uma câmera digital retornam ao suporte matérico do tecido de algodão cru, aproximando-se do referente real. Nessas pinturas percebemos a coexistência de elementos que engendram sobreposições e justaposições entre densidades e transparências, ao mesmo tempo, algumas imagens resistem e persistem entre os planos de cor. Em sua busca poética, o artista evidencia o trânsito entre diferentes linguagens e ações, em cujas

camadas, fragmentos de paisagens se adensam, e como o próprio artista afirma, “escondem ou revelam as estruturas do composto ação/imagem/superfície”.

Dessa forma, percebemos que as proposições artísticas contemporâneas não se encerram em limites de uma única categoria ou linguagem, porém, implicam processos híbridos que sugerem a necessidade de expansão e mistura entre diferentes suportes, cujos sentidos podem ser detectados em um espaço *entre-formas* e em constante deslocamento.

Referências

- Couchot, Edmund (2003) *A tecnologia na arte – da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS. ISBN: 85-7025-649-3.
- Ferreira, Glória (2010). Walter De Maria: entre invisibilidade e paisagem. In: Bulhões, Maria Amélia; Kern, Maria Lúcia Bastos (2010) *Paisagem – desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: UFRGS. ISBN: 978-85-386-0100-5.
- Flusser, Vilém (2002) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. ISBN: 02-0808.
- Schenkel, Camila (2007) Fotomontagem: desdobramentos de um processo centenário de mestiçagem. In: Cattani, Iclea Borsa (2007) *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS. ISBN: 978-85-7025-968-4.
- Wanner, Maria Celeste de Almeida. (2010) *Paisagens signicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA. ISBN: 978-85-232-0672-7.

Sobre narrativas, criando irrealidades – A narrativa no trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva

JOÃO PEDRO FERREIRA DIAS LEAL

Portugal, artista visual. Licenciado em Tecnologia da Comunicação Audiovisual. Doutorando no European Center for Photographic Research da University of Wales, Newport (practice led PhD). Professor do Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto (ESMAE, IPP).

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

Resumo: No trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva é notória a despreocupação pela construção de narrativas inteligíveis. Mas isso não quererá dizer que a narrativa não está presente, ou não estivesse ela “sempre presente”.

Palavras chave: Gusmão e Paiva / Narrativa / Abissologia / Estrutura.

Title: *About Narratives, creating unrealities: the narrative in João Maria Gusmão's and Pedro Paiva's work*

Abstract: *In João Maria Gusmão's and Pedro Paiva's work, the unconcern for the construction of intelligible narratives is notorious. But that doesn't mean that the narrative isn't there, as "it is present at all times".*

Keywords: *Gusmão & Paiva / Narrative / Abyssology / Structure.*

Introdução

Este artigo pretende analisar de que forma a “narrativa” está presente no trabalho de dois autores cujo obra aparenta não a incluir. Como escreve Jorge Barreto Xavier no texto de contextualização de “Experiments and Observations on Different Kinds of Air,” a exposição que representou Portugal na Bienal de Veneza em 2009 e que suscitou a escrita deste artigo: “... o trabalho deles não tem um começo; não terá obrigatoriamente um fim” (Xavier, 2009: vi-vii).

João Maria Gusmão e Pedro Paiva (JMG+PP) nasceram em Lisboa (1979 e



Figura 1. Fotograma de *3 Sóis*
(Gusmão & Paiva, 2009).

1977, respetivamente), formaram-se na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e começaram a apresentar trabalho em conjunto na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, na exposição “*InMemory*”, em 2001. Desde esse ano e depois de um criterioso conjunto de exposições nacionais e internacionais e de vencerem a 5ª edição do prémio EDP Novos Artistas em 2004, representaram Portugal na Bienal de Veneza em 2009. No mesmo ano fundaram a Sociedade Internacional de *Abissologia* e continuam a expor regularmente. Os seus trabalhos são normalmente apresentados na forma de fotografias, filmes (16 mm ou 35 mm), esculturas e instalações. Estão representados em importantes coleções, tais como a da *Tate Modern* em Londres / Inglaterra, da *Frac Île-de-France* em Paris / França, do *Musée d’Art Moderne Gran-Duc Jean* (MUDAM) no Luxemburgo, do *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla Y León* (MUSAC) em León / Espanha e a da *Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea* (GaMeC) em Bergamo / Itália (Graça Brandão, 2012) e (Jürgens, 2009).

Este artigo tomará como objeto de análise obras que foram apresentadas em duas exposições dos autores supramencionados: “*Experiments and Observations on Different Kinds of Air*” (representação portuguesa na Bienal de Veneza, entre 7 de Junho e 22 de Novembro de 2009) e “*Breve história da lentidão e da vertigem*” (na Galeria Graça Brandão, em Lisboa, entre 22 de Janeiro e 12 de Março de 2011).

1. Da impossibilidade da não existência

Moreover, in this infinite variety of forms, it is present at all times, in all places, in all societies; indeed narrative starts with the very history of mankind; there is not, there has never been anywhere, any people without narrative;... (Barthes & Duisit, 1975: 237)

Como ponto de partida é importante definir o que entende o autor por narrativa. As abordagens à sua definição são várias. As escolhidas para argumentar neste artigo são descritas de seguida.

No texto “*An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*”, Barthes e Duisit assumem a narrativa como estando “presente em todas as alturas, todos os lugares, todas as sociedades”, presumem que está intrínseca no ser humano. De facto, a nossa vida, por se desenrolar ao longo do tempo, por ter “atores”, por ser uma sucessão de eventos que se inter-relacionam, é uma narrativa que nos acompanha desde que aparecemos até que deixamos de existir. Contudo não se esgota nesse curto período temporal, porque já existia anteriormente e continuará a desenrolar-se. Com o intuito de definirem um rumo para a complexidade do assunto que se propuseram analisar, estes autores dissecaram a estrutura da narrativa e a forma como ela se apresenta na linguagem. Defendem que, em termos estruturais

... narrative belongs with the sentence without ever being reducible to the sum of its sentences: a narrative is a large sentence, just as any declarative sentence is, in a certain way, the outline of a little narrative (Barthes & Duisit, 1975: 241).

Em “*Narratology*”, Mieke Bal define a narrativa na sua dimensão textual. Para o fazer estabelece uma teoria para os textos narrativos que assenta na distinção entre “texto (a estrutura linguística e os diferentes intervenientes envolvidos), a estória (o arranjo do conteúdo de uma forma específica) e a fábula (a estrutura do conteúdo real ou fictício)” (Bal, 1985) e define de uma forma clara os conceitos:

... a text is a finite, structured whole composed of language signs. A narrative text is a text in which an agent relates a narrative. A story is a fabula that is presented in a certain manner. A fabula is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. An event is the transition from one state to another state. Actors are agents that perform actions. They are not necessarily human. To act is defined here as to cause or to experience an event (Bal, 1985: 5).



Figura 2. Fotograma de *Tapete Persa* (Gusmão & Paiva, 2011).

Figura 3. *Máscara de Heráclito* escultura em vidro sólido sobre uma estrutura de ferro (Gusmão & Paiva, 2007).

Figura 4. *Clepsidra* (Gusmão & Paiva, 2010).

Figura 5. Vista da exposição *Breve História da Lentidão e da Vertigem* (Graça Brandão, *Breve História da Lentidão e da Vertigem*, 2011).



Figuras 6, 7 e 8. Fotogramas de *About the density of water* (Gusmão & Paiva, 2009).

Gerald Prince considera as imagens (estáticas e em movimento) como fazendo parte da ‘linguagem de signos’, um dos ‘meios de representação das narrativas’, a par das linguagens escrita e falada (Prince, 1987). No seu “*A Dictionary of Narratology*”, a definição de “narrativa” ocupa três páginas e espalham-se por dez as diferentes entradas que provêm morfológicamente da palavra ou que a usam para compor conceitos derivativos. De uma forma resumida, Prince define a narrativa como sendo

The recounting [...] of one or more real or fictitious EVENTS communicated by one, two, or several (more or less overt) NARRATORS to one, two, or several (more or less overt) NARRATEES. | In order to distinguish narrative from mere event description, some narratologists (Labov, Prince, Rimmon-Kenan) have defined it as the recounting of at least two real or fictive events (or one situation and one event) [...] In order to distinguish it from the recounting of a random series of situations and events, narratologists (Danto, Greimas, Todorov) have also argued that narrative must have a continuant subject and constitute a whole (Prince, 1987: 58-61).

Há elementos comuns nas definições de narrativa destes três autores. Tais como os “eventos” e os “atores” como elementos base e condições *sine qua non*, a importância da sequenciação desses eventos (reais e/ou ficcionados) que remete para algo que se desenrola ao longo de um período de tempo, a intervenção de elementos (humanos ou não) que provocam, relacionam ou desenvolvem as “ações” e, por fim, os “veículos” para a proliferação da mesma que, tal como descrevem Barthes e Duisit, são de diversos tipos: “linguagem articulada, oral ou escrita, imagens (estáticas ou em movimento), gestos e uma mistura ordenada de todas estas substâncias” (Barthes & Duisit, 1975: 237).

Incorporando estas análises, é importante acrescentar que, no desenvolvimento deste estudo, a narrativa foi considerada como um elemento de inteligibilidade das obras. Considera-se que quanto mais clara for a compreensão dos seus elementos e a percepção da sua existência (no sentido clássico aristotélico), mais imediata será a relação de quem vê, com a obra que está a ver.



Figura 9. *A tábua humana* Gusmão & Paiva, 2009).

2. JMG + PP = Narração

A whole is that which has a beginning, a middle, and an end. A beginning is that which does not itself follow anything by causal necessity, but after which something naturally is or comes to be. An end, on the contrary, is that which itself naturally follows some other thing, either by necessity, or as a rule, but has nothing following it. A middle is that which follows something as some other thing follows it. A well constructed plot, therefore, must neither begin nor end at haphazard, but conform to these principles (Aristóteles, 2000: 12).

Se se fizesse uma leitura puramente aristotélica e sem grande profundidade do que escreveu Jorge Barreto Xavier no catálogo da representação portuguesa na Bienal de Veneza de 2009 (citação transcrita no início da introdução), poderia deduzir-se que as exposições de JMG+PP não têm uma narrativa.

De facto, quando se entra numa exposição de JMG+PP tem-se a ideia de se estar a ver um “conjunto aleatório” de peças sem associação aparente. Os visitantes não são induzidos a fazer um percurso pré-determinado, os textos apresentados não são necessariamente esclarecedores, não se percebe a existência de uma estrutura que permita a quem vê compreender a narrativa subjacente. Pode com segurança inferir-se que o imediatismo é um termo que está nos antípodas das potenciais caracterizações da obra de JMG+PP.

Em discordância com Barreto Xavier, considera-se que o trabalho de JMG+PP tem um começo. No entanto, é complicado afirmar-se se existe um fim, vários ou mesmo nenhum. Todas as peças surgem do interesse dos autores por diversos aspetos de temáticas similares:



Figura 10. Fotograma de *Casuar* (Gusmão & Paiva, 2010).

Figura 11. Vista da instalação *Acerca do Movimento Astronómico* (Gusmão & Paiva, 2010).

Figura 12. Vista da instalação *Câmara dentro de Câmara* (Gusmão & Paiva, 2010).



- a fenomenologia e a atração pelo inexplicável, expressa em vídeos como ‘3 Sóis’ (fig. 1) ou o ‘Tapete Persa’ (fig. 2);
- os filósofos e poetas “não alinhados” (à falta de melhor caracterização), como Heráclito um interessado pela metafísica (fig. 3), Alfred Jarry o criador da Patafísica, “*la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité*” (Jarry, 1911: 16), René Daumal que escreveu ‘*La Grande Beuverie*’ de onde JMG+PP se foram apropriar do termo Abissologia (que levou à criação da Sociedade Internacional de Abissologia) que se refere à “ciência ficcional que estuda o abismo” (Daumal, 1938), facto que diz muito sobre uma paixão pelo desconhecido que se torna tanto mais clara quanto melhor se conhece a obra destes autores;
- e, por fim, sociedades ou meios que, à luz do pensamento ocidental, poderão ser considerados exóticos. Interesse visível numa alusão a uma clepsidra, um relógio egípcio que calculava o tempo pelo escoamento de água a partir de um recipiente graduado (fig. 4 e 5).

Para além dos interesses, quando se olha para os trabalhos, pode verificar-se que os elementos base para a existência de narrativas estão lá. Temos por lado os eventos que mostram fenómenos improváveis (figuras 6, 7 e 8).

Por outro lado temos os atores, humanos (Figura 9) ou não (Figura 10, onde podemos ver um casuar, um animal que alia à beleza o facto de não conseguir voar e de ser um dos mais perigosos pássaros à face da terra), que se assumem

como figuras centrais nas peças apresentadas.

Conclusão

Como forma de fechar importa referir que a narrativa no trabalho de JMG+PP está centrada nos próprios autores e nos seus interesses. Está presente nas obras em si, nas relações que elas estabelecem entre si e no poder de sugestão de novas narrativas a partir dos *inputs* que poderão ser trazidos pelos visitantes.

Os elementos unificadores que permitem que se olhe para a obra de JMG+PP como “um todo” (Aristóteles, 2000) acabam por ser a coerência conceptual e estética na forma como criam as suas irrealidades que, tal como os abismos, se “evaporam” quando escalpelizadas (Figuras 11 e 12), o sentido de humor (transversal a toda a obra) e a honestidade para com quem visita. A complexidade das temáticas e das relações entre as peças nunca é *eufemisada* — perdoem o neologismo — e os elementos necessários para que se possa entrar no universo dos autores são dados ou pelo menos sugeridos. A ubiquidade de JMG+PP é incontornável sempre que as suas peças estão presentes.

Referências

- Aristóteles (2000) *Poetics. The Poetics of Aristotle, a translation by S. H. Butcher*(N.A.). (S. Butcher, Trad.) Pennsylvania: Pennsylvania State University.
- Bal, M. (1985). *Narratology — Introduction to the theory of narrative* (2nd Edition ed.). (C. van Boheemen, Trad.) Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R., & Duisit, L. (1975) "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative." In T. J. Press (Ed.), *New Literary History, On Narrative and Narratives* (Vol. 6, pp. 237-272). The John Hopkins University Press.
- Daumal, R. (1938) *La Grande beuverie*. (Gallimard, Ed.) Paris: Gallimard.
- Graça Brandão, G. (2011) *Breve História da Lentidão e da Vertigem*. Lisboa.
- Graça Brandão, G. (2012) *Galeria Graça Brandão*. Obtido em 4 de January de 2013, de <http://www.galeriagracabrandao.com>
- Gusmão, J. M., & Paiva, P. (2010) *Câmara dentro de Câmara*.
- Gusmão, J., & Paiva, P. (2007) *Máscara de Heraclitus*. Lisboa.
- Gusmão, J., & Paiva, P. (Realizadores) (2009) *3 Sóis* [Filme].
- Gusmão, J., & Paiva, P. (2009) *A tábua humana*. Minas Gerais.
- Gusmão, J., & Paiva, P. (Realizadores) (2009) *About the Density of Water* [Filme].
- Gusmão, J., & Paiva, P. (2009) *Experiments and Observations on Different Kinds of Air* (1ª Edição ed.). (M. Denisse, Ed.) Lisboa: Direcção Geral das Artes — Ministério da Cultura.
- Gusmão, J., & Paiva, P. (2010) *Acerca do movimento astronómico*.
- Gusmão, J., & Paiva, P. (Realizadores) (2010). *Casuar* [Filme].
- Gusmão, J., & Paiva, P. (2010) *Clepsidra*.

Homenagem como processo

ANA LUIZA FERREIRA HUPE

Brasil, artista visual. Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bacharel em comunicação-social, jornalismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC — Rio). Cursa doutorado em Linguagens Visuais na UFRJ — Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora substituta do curso de Artes Visuais da EBA — UFRJ, Escola de Belas Artes da UFRJ, curso de artes visuais, ministrando as disciplinas Oficina de criação 3DII e Modelagem.

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

Resumo: O aumento do fluxo de informações traz um contato maior com a produção dos artistas. As referências preferidas tornam-se por vezes obras-homenagem. A homenagem como forma de criação foi escolha da artista Lenora de Barros ao criar Homenagem a George Segal, performance para a câmera feita em 1975 e repetida em 1990. Este artigo esmiúça este trabalho de Lenora de Barros, enxergando-o como uma crítica à sociedade de controle, termo usado por Gilles Deleuze.

Palavras chave: Lenora de Barros / homenagem / George Segal.

Title: *Homage as a process*

Abstract: *The increasing flux of information brings a larger contact to the production of the artists. The favorite references turn into tribute-pieces, sometimes. Tribute as a form of creation was the choice of the artist Lenora de Barros when she presented the piece Homage to George Segal, a performance made for the camera in 1975 and repeated in 1990. This article scrutinizes this piece by Lenora de Barros, interpreting it as a critic to the control society, term used by Gilles Deleuze.*

Keywords:

Lenora de Barros / tribute / George Segal.

Do excesso de referências, surge a homenagem

Somos cercados de catálogos de exposições, vídeos de artistas em tantos espaços virtuais, reais. Temos três vernissages por dia, uma pilha de textos sob encomenda de leitura no HD, revista sobre arte da universidade X, da Y, da Z. Palestras, workshops, seminários — todos sobre algum assunto que nos interessa. Subjetividades esmiuçadas, retrabalhadas, produzidas, que desabam pedindo para descobriremos o mistério. E quando ele é alcançado, sentido, que graça, ufa, todo o turbilhão voltou a fazer sentido.

Saímos para o matto, dar um tempo, celular desligado, internet — socorro, que-remos estar fora do cárcere, por uns dias, tempo expandido, acordar a hora que for, comer quando der fome, ter como meta achar o *secret spot* aonde ninguém vai.

NADA de subjetividade trabalhada, só as que produziremos pelo caminho ao ver um escarvalho de cachoeira, essas novidades. Fazer como aquele artista coreano de Nova York que todo mundo comenta quando quer falar de um trabalho radical e que ninguém sabe dizer o nome. Ele deve ter notado essa lacuna; criou um codinome mais universal que consegui decorar, Sam Hsieh. Anotei no *urgent notes* do celular para nunca mais me esquecer, tantas as vezes que já o usei como exemplo. Sam Hsieh [Na wikipedia: Tehching Hsieh]. fazia performances de longa duração, passou um ano morando na rua em Nova York, com a auto-imposição de não poder entrar em nenhum lugar, seja inverno, seja verão (*Outdoor Piece*, 1981-1982). Em outro ano, amarrou-se a sua namorada com uma corda de dois metros (*Rope Piece*, 1983-1984), permaneceriam atados, seja banheiro, seja dormir, siameses. Numa dessas, passou um ano sem falar sobre arte, sem ir a nenhuma galeria ou museu, sem ler ou ver nada de arte (*No art piece*, 1985-1986).

Nosso *No art piece* não dura nem dois dias: um trapinho de pano listrado que por alguma razão está pendurado numa mangueira enorme nos acomete no meio da trilha. Comentamos: “— Daniel Buren passou por aqui!” Mais para frente, mesma trilha, uma casa simples abandonada, construção de pau a pique. Pelas janelas vemos folhas, traças e montes de terra que formam casas de bichos desconhecidos. Pensamos numa boa foto de Luiza Baldan, mas não falamos sobre, estamos no nosso pequeno, não tão asiaticamente disciplinado, porém ainda *No art piece*, sigamos adiante sem imácula-lo. Túneis de formigas atravessando de um tufo de grama a outro pelo chão de pedra. Observamos que elas carregam pedaços de folha com o tamanho triplicado ao de seus corpos. É inevitável, as reconhecemos, são personagens do vídeo *Quarta-feira de cinzas*, de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, que levam os confetes coloridos para suas casas debaixo da terra.

Usamos o mundo como o encontramos, instalando nossa bagagem na natureza, coisas que os artistas nos ajudaram a construir. Percebemos que não somos só nós que vivemos assim, com artistas espectrais circulando o nosso corpo-casa. Muitos outros cuidam de seus anteriores um tanto e chegam a superá-los em algum lugar, superação que não significa ser melhor nem pior, é um olhar mais largo talvez, um artista servindo de degrau a outro.

Lenora de Barros, artista brasileira atuante desde a década de 1970, compõe poemas visuais, narrativas por imagens, performances feitas para câmera com o pensamento de começo, meio, fim. Lenora mistura meios — a escrita, a poesia, a fotografia, o vídeo, a performance e homenageia outros artistas como forma de descobrir o seu próprio trabalho. Em *Homenagem a George Segal* (1975), faz uma sequencia de imagens do ato de escovar os dentes. A primeira é o ato

prosaico do escovar e a última é a artista engolida pela pasta de dentes, toda encoberta. Feita quando Lenora era ainda estudante de arte, a fotoperformance num primeiro olhar é a interpretação que qualquer um faz da obra do artista norte-americano: a alienação do indivíduo na contemporaneidade. O que parece tirar o sentido ingênuo dessa interpretação a priori, o que introduz uma dimensão de antagonismo ao trabalho é a presença da própria artista sob a pasta. Em certa medida, Lenora vai além de Segal quando coloca o corpo na ação, submetendo-o perversamente ao mundo. Exposição de si, experimentação de si.

1. Lenora e Segal

O título *Homenagem a George Segal* deixa claro que é um trabalho inspirado neste artista, uma espécie de declaração afetiva. Homenagem com brechas misteriosas que cabe especularmos.

A escolha de Lenora pelo uso da pasta de dente de cor branca pode ser uma referência ao gesso branco que Segal usava em muitas esculturas, feitas com gazes de farmácia molhadas no gesso e colocadas sobre o corpos de seus mais próximos amigos ou familiares. É um material maleável, flexível que depois de seco enrijece. Perfeito para capturar o corpo humano em tamanho real. O processo de Segal é encobrir os corpos pouco a pouco com os pedaços de gaze até que ele esteja todo preenchido. O gesso seca sobre a gaze, endurece o suficiente para ser retirado do corpo. Moldado, o gesso vira corpo ele mesmo, corpo oco, representação do real, índice do mundo. A pasta de dente de Lenora encobre o rosto da artista através do mesmo processo, parte a parte; um pouco de pasta, um pouco mais, até que não se veja mais rosto, somente uma espuma branca. A aparência de ambas as obras pode ser muito semelhante: corpo branco. Mas os corpos de Segal não são dele, são de outros e impalpáveis, nem mesmo corpos são, senão lembrança de um corpo extinto, rastro. A escultura performática de Lenora é viva, ela mesma torna-se um monte de pasta de dente preenchido com pele e osso que não vemos, mas sabemos.

A sociedade de controle, termo usado por Deleuze, é orientada por variações, por mecanismos de controle que parecem flutuantes, como a nossa moeda, já que estão por toda parte, mas são ao mesmo tempo invisíveis. Esta sociedade é retratada em *Homenagem a Segal*. Nossas raízes ainda são da sociedade disciplinar — aquela dos meios de confinamento rigidamente definidos, como a igreja, a escola, a família — e encontramos grande dificuldade em lidar com a exigência de produtividade que não deixa tempo ocioso para reflexão sobre nossos próprios modos de existência e as engrenagens que a regem. Engrenagem nem é uma palavra adequada, já que remete a um padrão analógico, mecânico, diferente da maneira digitalizada que vivemos. A ordem do dia é executar,



Figura 1. Frame de vídeo de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander. *Quarta-feira de cinzas* (2006).

Figura 2. Lenora de Barros. *Homenagem a George Segal* (1990). Registro fotográfico de Ruy Teixeira.

Figura 3. George Segal. *Bus riders* (1962). Registro fotográfico de Ruy Teixeira.

juntar partículas, é assim que o capitalismo de sobre-produção funciona, vende serviços e compra ações, junta peças de produtos acabados, favorecendo uma enorme dispersão, que se espelha nos corpos dos indivíduos, encarregados de gerir, administrar a si mesmos.

O ajuntamento de partes está nos mini fotogramas que juntos compõem uma narrativa. Todo o sufocamento, a opressão de um poder soberano sobre o indivíduo estão presentes na confusão que percebemos na figura que se esqueceu de desligar o botão de escovar os dentes e terminou engolido pela pasta: dispersão generalizada, consertada pela sociedade do controle com neuropastilhas como a ritalina, usada largamente nas escolas para que as crianças, estimuladas por um modelo de vida fragmentário, consigam prestar atenção ao antigo e desinteressante paradigma do professor falando frente ao quadro negro. A arte de Lenora reflete o estado mental do mundo.

O poder espalhado se coloca diante dos indivíduos diariamente de forma imposta e camuflada ao mesmo tempo. Enquanto um outdoor em cores vibrantes com uma mulher seminua impõe o gosto pela cerveja da marca tal, chega um email informando que você foi exclusivamente selecionado para participar de um programa de TV. Você não vê TV, mas acabou tomado pela internet, que te acompanha no ônibus. Pelo menos o aplicativo de trocar mensagens instantâneas é grátis. A que preço? O aplicativo já surge no ostracismo, no desejo de mudança. O inimigo não desapareceu, está em toda parte. Dizem (Foucault, Deleuze e seus contemporâneos, Antonio Negri, Paul Rabinow, Nikolas Rose, Michael Hardt, Giorgio Agamben...) que a Família, a Igreja, a Escola, a Fábrica desapareceram, ao menos não apresentam regimes mais tão rígidos. Em troca de quê? De uma prisão dentro de casa, na praia, no mato, no domingo. Na sociedade do feedback, é muito mais difícil fugir, te esperam com mais veracidade, te esperam logo, em toda esquina, vá de pijamas à padaria para ver o que se ouvirá por aí, no seu mural digital mais próximo. Ser livre hoje não é mais ter participação na direção política da polis, como coloca Roberto Espósito no texto *Filosofia e biopolítica*, de 2010. É livre aquele que consegue mover-se sem temer por sua vida e por seus bens. Homenagem... foi feita em 1975 e repetida em 1990, com a diferença de tamanho dos fotogramas, maiores em 1990, indicando um aumento do controle, da opressão sobre os corpos.

2. A escolha de Lenora de Barros como homenageada ou conclusão

Lenora homenageia Segal e eu homenageio Lenora. Em Homenagem... as fotos-poema, tratam da letargia que pode se sobrepor a qualquer ação cotidiana, falam do risco de sermos engolidos pelo automatismo do dia a dia. Com sarcasmo, ironia, humor, elementos constitutivos de sua poética. A artista mesma,

encoberta de pasta de dente, carrega uma dimensão dramática ao que a princípio parece engraçado.

Pela aproximação com a palavra, com a literatura, pelo atravessamento entre poesia escrita e visual, resolvi cumprir o desejo de me aproximar da criação de Lenora e fazer uma espécie de homenagem a ela ao escolhê-la como a artista cujo trabalho seria observado de perto neste artigo. Ao debruçar-me sobre sua obra, no entanto, deparei-me com Homenagem a George Segal e passei a pensar muito mais no estatuto, na importância da homenagem como recurso criativo nas artes. A proliferação de informações que nos circundam, além da aproximação do artista à academia (graduação, mestrado e doutorado), levam a crer que o recurso de criação usando a referência a trabalhos de outros artistas aumentou e se torna por vezes homenagem. Homenagear é um jeito de criar baseado em. Essa hipótese merece continuar a ser especulada. As manifestações artísticas devem continuar desdodilizando os instintos.

Referências

- Barros, Lenora de (2011) *Relívoro*. Textos de Alberto Saraiva, Tadeu Chiarelli e Augusto de Campos. Automatica, Rio de Janeiro, RJ, Oi Futuro.
- Deleuze, Gilles (1992) "Pos scriptum sobre a sociedade de controle." In: *Conversações 1972 — 1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, P. 219 — 226. Tradução de Peter Pál Pelbart.
- Espósito, Roberto (2010) "Filosofia e Biopolítica." *ethic@* — v. 9, n. 2. Florianópolis: Dezembro, pp. 369-382.
- Foucault, Michel (1977) *História da Sexualidade, I A Vontade de saber*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque.
- Foucault, Michel (2001) *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Editora: Forense Universitária. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa.
- Foucault, Michel (2000) *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. 22ª edição. Petrópolis, RJ: editora Vozes, 2000.
- Foucault, Michel (1966) "O Pensamento do Exterior." *Critique* nr. 229, junho de 1966, p. 523-546.
- Quarta-feira de cinzas* (2006). Registro vídeo. Direção de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander. [Consult 2013-01-13]. Disponível em <URL: http://www.caoguimaraes.com/page2/principal_new.php
- Rabinow, Paul e Rose, Nikolas (2006) "O conceito de biopoder hoje." In: *Revista de Ciências Naturais* nr. 24, abril de 2006, p. 27 a 57.
- Segal, George (1962). *Bus riders* Registro fotográfico de Ruy Teixeira. [Consult 2013-01-13]. Disponível em <URL: <http://www.cavetocanvas.com/post/32456901501/george-segal-bus-riders-1962>

Captación de lo tenue en la obra de Ann Veronique Janssens: espacialidad generadora versus materialidad-luz inestable como estrategias de su lenguaje

T. FERNANDA GARCÍA GIL
& PILAR M. SOTO SOLIER

T. Fernanda García Gil: España. Artista visual Doctora en Bellas Artes. Profesora, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.

Pilar M. Soto Solier: España. Artista visual Doctora en Bellas Artes. Profesora, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.

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

Resumen: En el presente trabajo, vamos a indagar en la obra de Ann Veronique Janssens, analizamos los espacios polisensoriales, su desmaterialización y "espacialidad", la fisicidad de los materiales empleados, la materialidad de la luz y el juego de las posibilidades perceptivas: comunicativas, interactivas, etc. **Palabras clave:** Espacios polisensoriales / desmaterialización / luz / comunicación / infravele.

Title: *Grasp of the tenuous in the work of Ann Veronique Janssens*

Abstract: *In this paper, we investigate Ann Veronique Janssens and our work. We analyze multi-sensorial spaces and their dematerialized "spatiality", the physicality of the materials used, the materiality of light and the possibilities of perceptual games: communication, interaction, etc.*

Keywords:

Multi-sensorial space / dematerialization / electricity / communication / inframine.

Introducción

En los textos críticos sobre Ann Veronique Janssens, se la considera una artista que trabaja con la luz, espacios, materiales, implicando la percepción del espectador, que presenta sus obras en espacios públicos, por lo cual se la puede vincular indirectamente en esta línea, aunque conducidos por la relevancia de sus “contextos”, también su sentido, nos reconduce de forma leve al arte político.

Para adentrarnos en su propuesta artística, observamos que ésta, está profundamente relacionada con los espacios polisensoriales de Popper.

Comenzamos con el acercamiento a la obra de Ann Veronique Janssens. Sobre todo y dado que a Janssens se interesa por la desmaterialización o podríamos decir “espacialidad” de los materiales que emplea y por el contrario la materialidad de la luz y el juego de las posibilidades perceptivas, vemos su cercanía a teorías como la de la apariencia o Cesia en el plano de la fisicidad de sus obras, teoría que debe su origen a la teoría de los colores de Goethe pero actualizada por Arquitectos del Grupo Argentino de Color, GAC y la Asociación Internacional del Color y la Luz, que nos sirve para pararnos a considerar aspectos como la transparencia — translucencia — opacidad y las cualidades de las superficies de los materiales que utiliza.

En el plano fenomenológico nos introducimos en sus procesos creativos que implican la percepción y la actitud activa del público. Actitud que continúa en el carácter referencial de sus piezas. Estamos cercanos al planteamiento filosófico de “Observación de los colores” de Wittgenstein que plantea la acción perceptiva encadenada a las teorías físicas. Estas obras artísticas, en muchas de las aseveraciones de Wittgenstein, se observan en ambas una gran afinidad.

Para en el plano del sentido último de sus obras (plano hermenéutico) e igualmente encadenado a los planos físico y procesual, cierra el círculo de la constitución creativa el aspecto contextual, político y social, diferencia esencial con los artistas de la costa oeste americana que se quedan en un plano más transcendental, las obras de Janssens de nueva espacialidad lumínica que incluyen personas, son las que dan un giro radical respecto a otros artistas más circunscritos a la poética originaria y cosmológica de la luz y el espacio.

Este tránsito o viaje entre los aspectos físicos, procesuales y sentido, teniendo en cuenta todos los recorridos, es decir, sin que por ello diseccionemos uno de ellos al margen del resto de aspectos, los trabajamos conscientemente interrelacionados, en busca de comprender la complejidad de la obra de Ann Veronique Janssens que realizando una obra, a veces culta y ensimismada, en su trayectoria, contiene aspectos sociopolíticos de relevancia. Sintetizando su actitud y forma de comunicar en las obras es una actitud de fricción leve que une belleza con reflexiones complejas actuales y comprometidas.



Figura 1. Ann Veronique Janssens, *Ciel*, 2003 (Film, installation).

Foto: Jennifer French.

Figura 2. Obras de Ann Veronique Janssens. *Berlin Barcelone*, video, 1999 (Film, installation). Foto: Jennifer French.

Figura 3. Ann Veronique Janssens, *Jamaican's colors Justine*, 2003. *Laboratoire*, (Film, installation). Foto: Jennifer French.

Figura 4. Ann Veronique Janssens, *Zabriskie Zone* 2011. *Serendipity* exposición en Wiels (Bruselas). 2009. Foto: Marc Wathieu.

Figura 5. Ann Veronique Janssens, *Red, Blue*. *Outside Ikon Gallery*, 2002.



Figura 6. Ann Veronique Janssens, *Bienal de Syney*. First published. Fotografía disponible en: <http://www.au.timeout.com/sydney/art/events/29219/ann-veronica-janssens>

Nuestra elección por Ann V. Janssens ya implica una empatía con su obra, y planteamos como hipótesis a su acercamiento que su propuesta acentúa lo intangible, en una actitud hacia lo infra-leve, quedando dicha actitud como la impronta que subyace en su producción. En esta apreciación de su producción artística es donde descansa la búsqueda reflexiva y crítica a su proximidad y comprensión. Precisamente hemos elegido obras de Janssens en las que es evidente su actitud alegórica e infra-leve.

Por otra parte, las obras de Ann V. Janssens están continuamente apelando a la memoria en experiencias sensoriales de la realidad a través de la instalación, proyecciones, entornos inmersivos, intervenciones urbanas que intentan proyectar el concepto de memoria a través del lenguaje de imágenes de aparente actualidad pero contradictoriamente intemporales. Experiencias sensoriales en las que el espectador es invitado a cruzar el umbral de un nuevo espacio sensorial, los límites del deslumbramiento, límites que experimentamos en la obra de Ann V. Janssens y de los que ella dice:

Esta es la causa del exceso de experiencia, los límites son excedidos. Situaciones de deslumbramiento, la persistencia, mareos, la saturación, la velocidad, el agotamiento, me interesan porque nos permiten organizarse en torno a un umbral de inestabilidad visual, temporal, física y psicológica (Janssens, 2004a).

Nos situamos en una investigación inspirada en procesos perceptivos-cognitivos, representaciones, con énfasis en propuestas aparentemente fugaces y efímeras, que trasciende el tiempo, y nos sumerge en el silencio denso de su contemplación.

La memoria ya no funciona como un directorio en el que se basaría soluciones o imágenes hechas, sino como un catalizador para las formas abiertas y las invenciones, un espacio sensorial de la libertad. (Janssens, 2004b).

Estas obras, forman parte de nuestras investigaciones, basadas en la experiencia sensorial de la realidad a través de la instalación, proyecciones, entornos inmersivos, intervenciones en busca en esos escondrijos de las imágenes performatizadas por el tiempo y el espacio, como algo natural e infra-leve, como parte de la memoria sobre la que tejemos nuestra existencia.

En su conjunto, las obras de Janssens construyen “otras realidades” que difieren a las de “control y consumo” intentando transmitir un mensaje social y cultural, muy distinto al de la publicidad o de mercado. Intenta redefinir estos espacios, utilizando las estrategias técnicas y lingüísticas actuales, y a su vez, explorando los espacios o buscando nuevas formas de reactivarlos e interrelacionarlos. Demanda al potencial espectador una percepción que sorprende y es, por tanto, activa. Estas expectantes propuestas de reflexiones profundas y aparentemente leves chocan con algunos sectores de la cultura, en el que lo claro y sublime parece sencillamente no interesar a un sector social caracterizado por el gusto de imágenes banales. Cómo síntesis, tenemos una obra rica en contrastes en la que captación de lo tenue utiliza estrategias generadoras de su lenguaje: espacio generador versus materialidad-luz, infra-leve o intangible.

Referencias

- Janssens, Ann Veronica (2004a) *Ann Veronica Janssens 8'26''* por Nathalie Anne Ergino Pontégnie, Ann Veronica Janssens, ENSBA / MAC, París.
- Janssens, Ann Veronica (2004b) “Juegos de luz.” *Art Press*, N° 299, marzo de 2004, p. 30.
- Popper, Fran (1989) *Arte, acción y participación*. Ed. Akal, Madrid.
- Wittgenstein, Ludwig J. J. (1994) *Observación sobre los colores*. Ed. Paidós Estética, Barcelona.

Marilá Dardot: pintura e fotografia na construção da paisagem digital

FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA

Brasil, artista visual. Graduação em Artes Plásticas e Educação Artística, Mestre em Arte. Frequentou o doutorado em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

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

Resumo: A obra “Tratado de pintura e paisagem” (2009), de Marilá Dardot (Belo Horizonte, 1973) é constituída enquanto acervo de citações filosóficas, literárias e artísticas em um jardim cromático que atualiza a paisagem (gênero da pintura) pela fotografia digital.

Palavras chave: pintura / paisagem / fotografia digital / Marilá Dardot.

Title: *Marilá Dardot: painting and photography in the digital landscape construction*

Abstract: *This work “Treatise on Painting and Landscape” (2009), of Marilá Dardot (Belo Horizonte, 1973) is consisted in philosophical, literary and artistic collections of quotations in a chromatic garden which refreshes the landscape (painting gender) by the digital photography.*

Keywords: *painting / landscape / digital photography / Marilá Dardot.*

O fazer paisagem

Marilá Dardot (nascida em Belo Horizonte, 1973, vive e trabalha em São Paulo) cria obras que se assemelham a arquivos poéticos e plásticos, elaborados ao modo de uma coleção que referencia um repertório iconográfico formado em grande parte, por livros, textos, bibliotecas e plantas.

Em “*Tratado de Pintura e Paisagem*” (2009) (Figura 1), jardins de livros, flores e folhagens são apresentados ao modo de um catálogo de cores, por fotografias reunidas sob a edição de um arquivo digital.

A obra dispõe, topologicamente, da organização de vinte e cinco fotografias editadas em cinco colunas verticais e cinco linhas horizontais, diagramadas e emolduradas como quadros dentro do quadro. Ritmos regulares são demarcados, verticalmente, por colunas e intervalos estreitos e, horizontalmente, pelos

parágrafos de espaçamentos alinhados à direita. O título da obra repete-se inserido em cada nicho superior das cinco colunas, com letras serifadas em caixa alta, enquanto abaixo das unidades fotográficas, índices das obras literárias compõem as legendas dos jardins tonais por ordem expositiva, dentre as quais foram utilizadas fontes sem serifa e em caixa alta (Figura 2).

A aparência visual do “jardim” é fornecida por tons de amarelos, laranjas, vermelhos, carmins, azuis, verdes, violetas, lilases e brancos, separadamente. O tratado figurativizado pela escala de valores, sombreamentos, luminosidades e qualidades cromáticas estabelecem a discussão da pintura sem pincéis, mas pensada hoje, em meios tecnológicos, ao utilizar a impressão em jato de tinta sobre papel, valorizando a captura da imagem pela tecnologia digital computadorizada.

Na intitulação da obra, percebe-se que pela pintura pode-se chegar à paisagem, por meio de um tratado. Do latim *tractatus*, o tratado designa um acordo, convenção ou discussão de forma didática (Houaiss, 2009).

No século XV, Alberti (1989) escreveu um tratado sobre a representação pictórica. O quadro como encenação tinha uma figura de ligação que, ao voltar-se em pose ao público estaria convidando, de certo modo, o espectador a observar a cena pictórica.

A intermediação com o espectador é, na obra da artista, fornecida pelas legendas dos livros que cada fotografia apresenta, isoladamente: as mesmas são elos que aproximam, fisicamente, o espectador da obra pela experiência da leitura, experiência estética de ver e ler a paisagem descrita pela coletânea de autores que, juntos, compartilham dessa construção poética de um mundo de pensamentos figurados em um jardim.

Todavia, foi Leonardo da Vinci (2000) quem observou, em “Tratado da Pintura e da Paisagem: Sombra e Luz,” que o branco é somatória e potência receptiva de todas as cores e as regiões de sombra são proporcionais às somas das regiões iluminadas, equiparando a obscuridade ao esplendor luminoso. Para Leonardo, a arte é uma atividade mental, evidenciada pela experimentação e pela observação científica da natureza, sendo esse um processo de conhecimento que sustenta a pintura. A pintura, considerada imitadora da natureza, pois nela, tudo o que for sombra e luz, é passível de ser tingido: segundo o artista, “a pintura é poesia que se vê e não se ouve, e a poesia é pintura que se ouve e não se vê.” (2000:63-64). Ou seja, sendo “poesia muda,” a pintura parece ter seu complemento na poesia cega.

“Tratado de pintura e paisagem,” de Dardot, aparenta desejar unir poesia, literatura, filosofia e arte, criando uma paisagem — o jardim, tão próximo à dimensão e ao esquema corporal do homem, diferenciada dos sistemas perspécticos e das vistas distantes (Cauquelin, 2007). Trata-se então, de evocar uma noção



Figura 1. Marilá Dardot (2009), *Tratado de pintura e paisagem*. Impressão jato de tinta sobre papel Hahnemühle, madeira e acrílico. 157 x 156 cm.

Figura 2. Marilá Dardot (2009), *Tratado de pintura e paisagem* (detalhe). Impressão jato de tinta sobre papel Hahnemühle, madeira e acrílico. 157 x 156 cm.

ocidental e cultural, referenciando uma proposta estética surgida no século XV.

O espaço restrito dos livros junto aos elementos naturais reflete a constituição alegórica dos jardins, símbolos de lugares idealizados, plenos de significados simbólicos relacionados às ideias de paraíso, fertilidade e bem-estar. Ao modo de um *hortus deliciarum* (Ronchetti, 2009) descrito pela literatura cortesã como espaço fechado e, permanentemente, cheio de flores e frutos enquanto metáfora de percurso para se chegar à felicidade, a obra da artista encerra o espaço poético, estético, ético e artístico formado por referências a escritores, poetas, críticos de arte, filósofos e artistas.

As legendas dos livros, dos catálogos de arte, do caderno de anotação da artista e até da Bíblia Sagrada exercem o papel de circundar os limites dos jardins pictóricos e digitais, separando o que está dentro do que está fora. Os limites dos jardins não se apresentam como muros ou cercas vivas, mas por coleção de citações dos títulos das obras e dos nomes dos autores.

Benjamin (2000), em "Desempacotando Minha Biblioteca: um discurso sobre o colecionador," discorre sobre o colecionismo que não destaca o valor utilitário e funcional, mas exalta o fascínio do colecionador diante de sua própria coleção de livros, por renovar e refazer, continuamente, o mundo velho.

O espaço do jardim de livros é, dessa forma, alegoria de um lugar que se faz novo e permeado pela primavera congelada pela fotografia. Essa estratégia nos permite visualizar o acordo entre pintura e paisagem: esse é o lugar ideal de diálogo da história da pintura que permanece, mas é revista pela fotografia.

Ao modo de um pequeno paraíso ao alcance das mãos e do olhar do espectador, a artista não configura o jardim do Éden, mas cria o espaço metafórico onde florescem cores, obras e autores na construção de um *locus amoenus*, lugar das delícias propício aos encontros entre os diversos pensamentos e obras dos autores e artistas apresentados.

Entre os autores legendados, alguns aparecem mais reiteradamente (Deleuze, Guattari, Ítalo Calvino, Julio Cortázar, Fernando Pessoa, Sophie Calle) do que outros (Benjamin, Eco, Foucault, Derrida, Barthes, Rousseau, Sartre, Octavio Paz, Bataille, James Joyce, Flaubert, Nietzsche, Borges, Drummond, Guimarães Rosa, Flaubert, Monteiro Lobato, Cyro dos Anjos, Manoel de Barros, Gabriela Albergaria, Waltércio Caldas, Tunga, Yoko Ono, Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre muitos).

Os efeitos de repetitividade também configuram o alinhamento geométrico dos espaços regulares e as cores mescladas por tonalidades.

Calabrese (1987: 41) cita a "estética da repetição," próxima às noções de serialidade, acumulação e fragmentação que, em pequenas porções, integram uma rede articulada de modelos, sem hierarquia.

Na obra da artista, a recorrência a ideias, pensamentos e conceitos. Nessa produção de citações autorais, a leitura silenciosa do espectador é comprometida enquanto “tempo gasto” (Certeau, 1998), tornando a paisagem um texto, topos estético no qual a cartografia do espaço oscila na relação entre o “ver” (da ordem da pintura) e o “viver” (da ordem da paisagem).

Conclusão

A construção das vistas distantes, dos horizontes longínquos ou do jardim de limite próximo ao corpo do espectador, demanda um acordo entre o olhar e o nomear o espaço de experiência enquanto paisagem, sempre constituída culturalmente e revista diante do legado histórico e artístico.

Entre as cores, luzes e sombras, é preciso lembrar que em meio a materialidade do meio fotográfico, entre o material e o imaterial, há uma fina película em cor fixada sobre o papel branco (Mèredieu, 2008).

Ver a pintura pelo conhecimento digital significa saber a construção de espaços enquanto artifício, cultura e tecnologia. No tratado de Dardot, os pequenos jardins pictóricos compõem a cartografia digital e ordenada no território da arte, perpassando a contemplação das coleções na escrita dos autores e fazendo surgir o resíduo de um tempo vivido na experiência de leitura pelos espectadores, entre a pintura cega e a poesia muda.

Referências

Alberti, Leon Battista (1989) *Da pintura*.

Campinas: Editora da Unicamp. ISBN 9788526808621.

Benjamin, Walter (2000) *Rua de mão única*.

Obras Escolhidas. Vol. II. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 227-235. ISBN 8511120440.

Calabrese, Omar (1987) *A Idade Neobarroca*.

São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 9789724403724.

Carreira, Eduardo (org.) (2000) *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*.

Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. ISBN 85-230-0572-2.

Contactar a autora:

nader.fatimanager@gmail.com

O desenho de Luísa Gonçalves como espelho sensível dos afetos

LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES

Portugal, artista plástico. Mestrado em Educação Artística na Faculdade de belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Licenciatura em Artes Plásticas-Pintura na FBAUP. Membro do Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD).

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

Resumo: A abordagem aqui presente irá tocar os desenhos da artista Luísa Gonçalves. Os seus desenhos têm como referência elementos da natureza, mas vão além da tradução mimética do real. A criação destes desenhos são caracterizados por uma profunda relação da autora entre si e si-mesma, onde os afetos fluem e são premiados pela possibilidade estética das formas desenhadas.

Palavras chave: Desenho / estética / afetividade / self / sexualidade.

Title: *The drawings of Luísa Gonçalves as a sensible mirror of the affections*

Abstract: *The present text is on Luísa Gonçalves's drawings. Her drawings take nature as reference, but go beyond the mimetic of reality. The making of these drawings is characterized within a deep relation between the author and herself, where the affections flow and are awarded by the aesthetics possibility of the drawn shapes.*

Keywords: *Drawing / aesthetics / affectivity / self / sexuality.*

Introdução

Infere-se dos desenhos de Luísa Gonçalves que tratam de um fluir de pensamentos sentidos, como se houvesse uma intersubjetividade onde as subjetividades da autora, ao se exteriorizarem pela interface dos desenhos-objetos, se tornam tangíveis ao nível sensível das formas estéticas dela-própria e dos Outros.

Na realidade, o desenho implica uma relação em que o eu da autora se relaciona com o eu do Outro. Estoutro, à semelhança da psicanálise, adquire o papel de fazer pontes afetivas num trajeto intercomunicativo e intersubjetivo. O Outro é o espelho onde se reflete ou projeta o eu ou a prévia construção do eu. A imagem refletida do interior de Luísa Gonçalves imerge e emerge num processo



Figura 1. Luísa Gonçalves, *Autoretrato* (1967); 50 x 70 cm; grafite s/ papel.

de desenhar, onde o desenho é o Outro onde se espelha o que de verdadeiramente tem de belo em si-própria. Assim, a imagem envolvida em afetos retidos emerge pelo efeito de reflexão no desenho-objeto. Portanto, os temas representados nunca são desenhos do foro da ilustração científica, são sempre uma perspectiva estetizada, e, por vezes, simbolizada, da Natureza (no sentido lato).

As emoções (contraídas), ou melhor, todo o tipo de afetos, têm um efeito que poderá tender à implosão. A situação pode inverter-se no ato de desenhar que permite evitá-la, mitigando, exteriorizando, mas também evitando uma explosão. Desenhar é uma tentativa de que as emoções adquiram uma matéria sensivelmente estética e, por isso, reconciliadora.

O desenho, ou o Outro, é o primeiro recetor do nosso eu e é também aquele que estabelece uma ponte entre o nosso eu e o dos outros. É ele, o desenho, que primeiro dialoga connosco. Antes que tenhamos um feedback dos outros, já ele constituiu uma fonte de energia comunicativa sensível connosco, autores. Ou seja, os afetos emergem porque se comunica processualmente, pelo desenho, através da imagem da qual, neste caso, a autora recebe os seus próprios afetos, transformando as censuras interiorizadas, em algo de belo. Isto é uma simples via em que as emoções se recompuseram, materializando-se. A experiência íntima do desenho permite, aqui particularmente, que a força da construção se oriente no sentido da estética. A meta é o pensamento sensível (Figura 1).

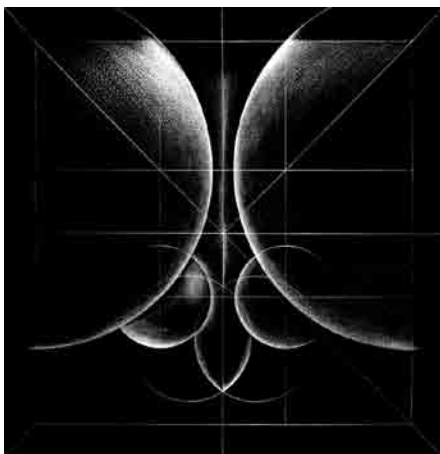


Figura 2. Luísa Gonçalves, *Jardim do Invisível — Rosas* (2005); 62 x 216 cm; pastel s/ tela.

Figura 3. Luísa Gonçalves, *Luz e Escuridão — Masculino* (1993); 120 x 120 cm; acrílico negro gravado.

Figura 4. Luísa Gonçalves, *S/ Título* (1979); 124 x 90 cm; grafite s/ papel prensado s/ madeira.



Figura 5. Luísa Gonçalves, s/ título (1988); grafite s/ papel reciclado.

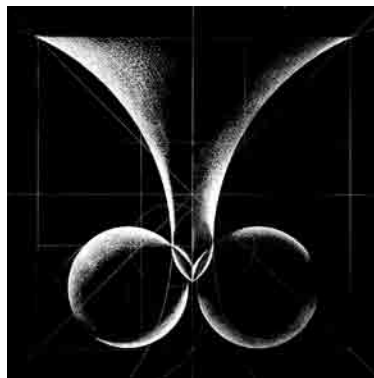


Figura 6. Luísa Gonçalves, *Luz e Escuridão* — *Masculino* (1993); 120 x 120 cm: acrílico negro gravado.

Uma análise (inter)subjetiva

O Outro, enquanto espelho, reflete um objeto. Logo, funciona como mecanismo externo ao organismo, que, quando em contacto com este, no-lo modifica. A modificação do organismo pelo contacto com o objeto, segundo António Damásio, é a origem da consciência. O Outro é o que desperta os nossos afetos, aqueles que originariamente habitam em nós. São eles, então, que propulsionam a consciência. Por consequência de tudo isto, o desenho proporciona a libertação dos afetos que despertarão a consciência do autor, reconciliando a sombra (zona da consciência onde resguardamos as características do eu de que não gostamos) com o eu. Esta interpretação de pormenores de rosas — que poderiam ser metáforas da sexualidade — são uma das aproximações da autora à beleza que no exterior desperta a sua própria beleza interna. São o objeto, o desenho-objeto, que através da estética, e portanto dos afetos, que alteram o seu organismo e dessa forma tornam a autora mais consciente de si própria. Daí o desenho ser uma relação de si consigo própria. Como se de um pacto se tratasse, em que Luísa Gonçalves deixa de concentrar o tempo no ego e passa a partilhá-lo com a consciência da natureza, da sua também, partilhando-a, primeiro consigo e depois com os outros.

Neste contexto, a essência da arte reside não pelo consensual, mas numa projeção da batalha que a autora (ou os autores) desenvolve entre a passividade de ver a natureza e a atividade de a interpretar, interpretando-se (Figura 2).

À semelhança do desenho anterior, este (Figura 3) também metamorfoseia a sexualidade, não pela mera configuração formal, mas, à semelhança da vénus da pré-história, elevando a pulsão de vida ao determinismo da vitalidade

criadora da Natureza-mãe. Pelos símbolos se reconcilia com a fonte originária da vida: a Natureza no sentido lato.

Por momentos, durante longas horas de criação dos desenhos, a autora despe-se da sua intimidade, expondo-a em manchas que se concentram num conjunto de sinergias consubstanciadas no afeto que a estética manifesta. A figura simbólica apenas funciona como resgate do objeto originário. O objeto, do ponto de vista simbólico, em psicanálise pode ser interno ou externo. E, sendo externo, pode ser uma projeção de algo que é interno, mas cuja realidade é externa ao *self*, e poderá ser da ordem do *superego* ou do *alter-ego*, poderá ser a *sombra* que a nossa *persona* oculta. Assim sendo, o desenho é um objeto externo que torna pública uma realidade, oposta à *persona*, que é genuína e está oculta na *sombra*. O objeto é sempre algo que na sua ausência cria a sensação de falta. Talvez seja esse o ímpeto do ato de desenhar: o de ocupar o espaço vazio, no sentido afetivo.

Entre representações, aparentemente fálicas, encontramos um vínculo à natureza mais evidente e mais bela (Figura 4). Esta personificação faz vislumbrar o originário do Ser Humano, para além da proliferação da natureza, e que é profundamente humano: os afetos.

Por entre a vulgar sombra que indicia uma realidade escondida, vislumbra-se algo de significativo. A iluminação da sombra desfaz a ambiguidade, trazendo da sua profundidade as formas belas que os nossos olhos veem e a nossa sensibilidade aprova. Não esqueçamos que a energia primordial é a da criação, e a energia vital que nos envolve é a da sexualidade, aquela, que interdependente da espiritualidade, nos alimenta a pulsão de vida. A simbologia aqui sugerida metaforicamente é na realidade uma maneira de traduzir aquilo que a criatividade faz fluir (como o diria Freud): a energia dos afetos propulsionada pela energia libidinal.

Nem todas as emoções, que por serem retidas nos criam agressividade, têm de se expulsar pelo expressionismo. Muita dessa energia de afetos, talvez por vezes conflituosa, pode ser transformada no belo, não num belo narcísico mas, num belo de reconciliação com a fonte da energia: a Natureza. A Natureza que se eterniza, transformando-se e procriando-se, sempre num sentido de reequilíbrio. O desenho é também essa procura (Figuras 5 e 6).

O que sucede com a transgressão da mimésis contida na observação voyeurista do eu para com o Outro é algo que não acontece na observação da Natureza, muito embora, essa observação caiba no mesmo âmbito instintivo do desejo e da necessidade de nos harmonizarmos com a Natureza. Nos casos aqui analisados, esta relação também é física e orgânica, daí que por vezes sugiram elementos da sexualidade, talvez porque o desenho é um instinto cuja energia

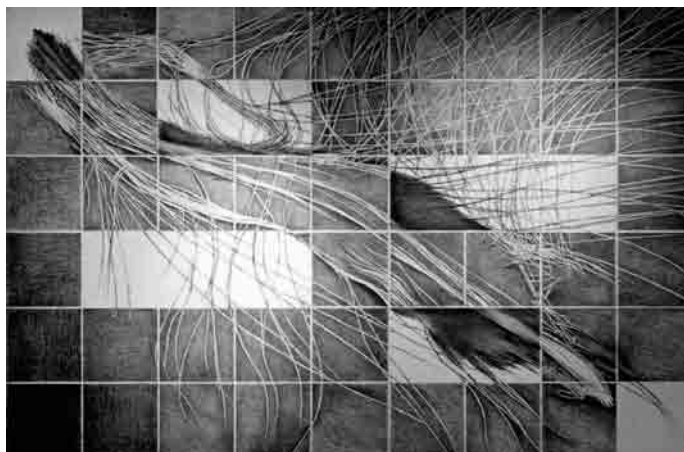
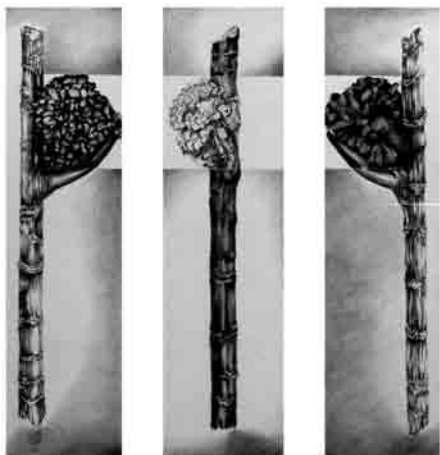


Figura 7. Luísa Gonçalves, *Jardim do Invisível* – Fá-los (2005); 220 x 55 cm; grafite e pastel s/ tela.

Figura 8. Luísa Gonçalves, *Pietá* – *Escuridão* (1998); 200 x 125 cm; grafite e pastel s/ tela.

é vital. Os conceitos de criatividade e criação são afins e até se confundem. O princípio de reprodução, no sentido lato, da Natureza é o mesmo do da criatividade do Ser Humano que a ela pertence e dela provém.

A partir da altura em que a expressão, isto é, a exteriorização nossa relação com outro, acontece, o intimismo passa a ser comunicação, ou melhor, intercomunicação. Exteriorizar é duplamente objetivar e concretizar. Este fenómeno pode dirigir o que se interiorizou para o exterior. Viver os sentimentos dentro da esfera do particular conduz o sujeito para a inibição, pois jamais saberá se o que sente é percebido ou tem semelhanças com o que o Outro sente. Para contrariar a tendência individualista, existe a intersubjetividade, na qual a nossa história autobiográfica passa a ser partilhada e à mercê da crítica, análise e despidor do Outro.

Mas a objetividade também emerge a partir da intersubjetividade, da troca não consumada de subjetividades, por tornarem públicas, nessa dialética, objetividades suscetíveis de afetar subjetividades. O processo de desenhar tem como fonte de projeção o eu mais profundo, instintivo e afetuoso positivo ou negativo, seja, portanto, ao nível dos sentimentos do momento, das memórias-autobiográficas, das memórias do inconsciente, ou dos pensamentos mais claros e racionais que ele possa e queira transmitir. A fonte do desenho é o instinto do autor. O real em que se possa basear é o pretexto em que a percepção irá ativar o instinto. A estética é o afeto que esse instinto faz emergir.

Portanto, o desenho remete a comunicação para a vontade instintiva de partilha de afetos. O meio de que eles fluam é a abreviação e clarificação do trajeto entre o que se pensa e o que se quer comunicar. O que poderá desencadear o trajeto de uma maneira construtiva são os sentimentos positivos. Estes são, no contexto da expressão, a estética ajustada do que se vê ao que se deseja ver.

Num processo psicanalítico, em que o eu, projetando-se no Outro (psicanalista), se reconcilia consigo próprio, adquire-se uma identidade através da identificação espelhada. Aqui não há (auto)censuras. O desenho é, no contexto de Luísa Gonçalves, uma projeção de si, em que a autora se projeta sobre o que produz e que vem do seu interior, embora seja através de algo externo, o próprio desenho-objeto. Na sua criação, faz uma gestão de censuras e autocensuras, em que, através do processo cognitivo (que permite a eficácia de comunicação), chega ao culminar de um processo estetizante. Na verdade, a cognição, na qual se faz a gestão da informação com que pensamos, é o mecanismo que permite a movimentação no plano dos afetos; e é esta movimentação orientada pelo pensamento que dá como produto algo de estético (Figura 7).

Este último desenho (Figura 8) remete para algo de visível na natureza, mas a beleza com que se apresenta não é produto de uma constatação fotográfica.

Antes é o efeito de uma subserviência à natureza, donde a autora foi buscar a beleza imanente à qual só é permeável alguém com a sua própria beleza inerente. De permeabilidade se trata ou, acima de tudo, de sensibilidade se trata. Desenhar não é um processo de percepção, mas sim um processo de tradução sensível do que a percepção capta. Portanto, esta primeira subserviência resulta da identidade do desenho com a sua estética própria e filtrada pela subjetividade da autora.

Não se quer com isto destacar o processo criativo, em si catártico, mas, associando-o à representação das personagens às quais nos prendemos por medo ou desejo. O desenho, para além da sensibilidade, manifesta memórias de experiências, mas também memórias dos elementos concretos que as contextualizam e nas quais depositamos um carácter afetivo, pois foi ele que nos permitiu uma relação reconciliadora sem nenhuma censura para além daquelas que o desenho permite desfazer. Podemos ver nos desenhos de Luísa Gonçalves que cada micro-mancha é registada por cada gesto. Este sem-número de gestos só são possíveis porque neles é introduzida uma energia que se quer expulsar; uma energia tal e um afeto tal, que toma a forma de uma estética-efeito-de-uma-riqueza-interior.

Contactar o autor:

luisfiliperodrigues@yahoo.es

O lúdico, o afeto e o imaginário infantil na obra de António Vasconcelos Lapa

CARLA REIS FRAZÃO

Portugal, artista visual. Licenciatura em Ensino, variante Educação Visual. Mestrado em Educação Artística, faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Curso de Formação Artística (Desenho e Pintura) da Sociedade Nacional de Belas Artes. Professora Agrupamento de Escolas Conde de Ourém, Ourém.

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

Resumo: Este artigo tem como objetivo dar a conhecer um dos aspetos transversais à obra cerâmica de António Vasconcelos Lapa — o imaginário onírico dos contos infantis. O enfoque dado a esta temática possibilita uma aproximação ao seu discurso plástico, conhecer referências que alicerçam o seu trabalho e que fomentam uma contínua atividade experimental, promotora de novas respostas artísticas.

Palavras chave: imaginário infantil / infância / criatividade / cerâmica.

Title: *The playful, affection and children’s imaginary in the work of António Vasconcelos Lapa*

Abstract: *This article aims developing the awareness of the transversal aspects in the ceramics of António Vasconcelos Lapa — the oneiric imaginary of children’s tales. The focus given to the topic allows the approach to his artistic language and to the references that base his work and that motivate a continuous experimental activity, promoting new artistic responses.*

Keywords: *children’s imaginary / childhood / creativity / ceramics (art work).*

Introdução

António Vasconcelos Lapa (1945) é natural de Lisboa, cidade onde vive e trabalha. Formou-se em Escultura Decorativa na Escola António Arroio, e enquanto bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian frequentou o Curso de Cerâmica do “Istituto Statale d’arte per la Cerâmica” em Faenza — Itália. Foi Professor do curso de Cerâmica no Instituto de Arte e Design (IADE) (1971/1989) e ministrou cursos de cerâmica, tapeçaria e tecelagem no seu Ateliê. Encontra-se

representado em obra pública (por exemplo os azulejos da companhia de Seguros Império, Largo Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa) e em coleções privadas de Portugal, França, Holanda Itália, Alemanha, Espanha, EUA, entre outros.

António Vasconcelos Lapa é um autor que encontra na cerâmica um domínio de criação visual que possibilita exteriorizar uma iconografia interior desenvolvida em torno de universos que entrecruzam real e imaginário. A natureza, a fantasia e a infância constituem áreas fundamentais para o desenvolvimento do seu reportório plástico, constituindo um dos traços característicos do seu percurso de trabalho. O autor manifesta uma proximidade afetiva por esta temática, e nela descobre fundamentos para a estruturação das suas obras, para a afirmação de um discurso plástico e para desenvolver novas propostas metodológicas e artísticas.

Este artigo pretende assim dar a conhecer a importância da temática relativa à fantasia e ao imaginário das histórias infantis, enquanto território referencial para o desenvolvimento das obras de cerâmica de António Vasconcelos Lapa, e em simultâneo evidenciar a sua atividade de pesquisa e experimentação na procura de novos recursos estilísticos.

1. A infância, a fantasia, as fábulas e as histórias de encantar

António Vasconcelos Lapa refere com frequência a importância das vivências da sua infância, na escolha de algo que se afigurava como uma certeza de futuro. Desde cedo descobre, no ateliê do pai (Manuel Lapa, 1914-1979), o prazer de criar e materializar as figuras que povoavam os seus sonhos. O desenho, a pintura e a modelação eram o divertimento de eleição, e a satisfação de tocar e transformar o barro jamais o abandonariam — “no ateliê brincava, divertia-me imenso, mas também era ali que aprendia, sendo as mãos essenciais no processo de descoberta e invenção” (Lapa, 2012).

A infância, segundo este autor, foi um período muito feliz da sua vida. Lia muitas histórias, inventava outras e vivia, através de pequenas dramatizações, as emoções dos personagens. O fascínio de criança pela fantasia das fábulas e das histórias de encantar manter-se-ia no seu espírito, e o seu imaginário, impregnado por este mundo onírico, repercute-se nas suas obras. Os projetos *Alice no País das Maravilhas* (1997) e *Fábulas de La Fontaine* (1999) exemplificam o apego de António V. Lapa por estas narrativas. Nestas representações o autor apropria-se do texto, enquanto referência, e traduz alguns momentos em quadros que corporalizam o texto literário (Figura 1) — esta materialização, apesar de suspender a ação em diferentes tempos sequenciais, faz um apelo ao espectador para participar na leitura, para reinterpretar e estabelecer relações entre a obra escrita e o objeto artístico. As técnicas utilizadas, no desenvolvimento



Figura 1. António Vasconcelos Lapa, *Alice no País das Maravilhas*, argila (1997). Foto: F. Janeiro.

Figuras 2 e 3. António Vasconcelos Lapa: seres fantásticos em execução — Dragão e réptil, grés (2012). Foto: F. Janeiro.

Figura 4. António Vasconcelos Lapa. *Dragão*, grés vidrado (2008). Foto: F. Janeiro.

destas peças, advêm de procedimentos tradicionais de modelação do barro, com posterior aplicação de engobes, polimento com seixos e aplicação de ceras. A sobriedade da paleta de cores apresentada (condicionada pela natureza dos engobes, a que se acrescentam alguns pigmentos) é contraposta pelo dinamismo intrínseco às formas e pelas linhas de composição, possibilitando o afastamento de metodologias mais simples de trabalho com argila.

O evocar de memórias de infância é uma constante no trabalho de António Lapa, mas será com o neto Vicente que surgem novos cenários de criação. O poder de observação de Vicente, as questões sobre o mundo envolvente (as plantas, os pequenos insetos, os animais, as cores, etc.) e os relatos de histórias extraordinárias geram mudanças notórias no seu reportório plástico. Observa-se um novo fascínio pela cor, pelo detalhe, pelos seres imaginários (Figuras 2 e 3), e a reinvenção de ambiências que acolhem fauna e flora com uma escala acentuada. O olhar torna-se mais atento, invocando para primeiro plano elementos e formas do dia a dia por vezes descuidadas.

Os projetos *Cerâmica no Ateliê* (2008) e *Vicente* (2011), por exemplo, evidenciam as transformações registadas na cerâmica de António Lapa — surge um outro mundo intimista sem fronteiras, cujos “seres (...) fazem parte de uma mitologia pessoal, algo juvenil” (Bebiano Braga, 2011).

O discurso linguístico de António Lapa passa a desvendar uma figuração onde predominam sementes, frutos, répteis e dragões, caracterizados por uma ampla, exuberante e luminosa paleta de cores, cujas formas ganham maior fluidez na conquista do espaço. De registar também o tratamento minucioso das superfícies e do revestimento das obras; este torna-se mais relevante, passando a adquirir novos valores tácteis (Figura 4).

Observa-se ainda, a par desta semântica, que o autor considera, no desenvolvimento das obras, o contexto / cenário onde as mesmas se inserem. Assim, os novos seres coabitam um espaço povoado com uma flora exótica, composta com árvores, arbustos, flores e sementes com escalas sobredimensionadas.

2. O lúdico, a experimentação e a inovação

A par do imaginário e do reportório fantástico, as cerâmicas mais recentes de António Lapa revelam a sua ânsia de fazer algo novo, diferente e inovar. A proximidade e a interação do público, com as peças, são particularidades tidas em conta durante o processo criativo. As obras que elabora invocam afeto, diálogo e pretendem oferecer ao observador a possibilidade de participação direta, através da fruição pelo tacto ou a experimentação e reorganização de alguns elementos soltos (Figura 5) (Nery, 2011).

Encontramos nestes registos, constituídos por módulos e peças de encaixar,

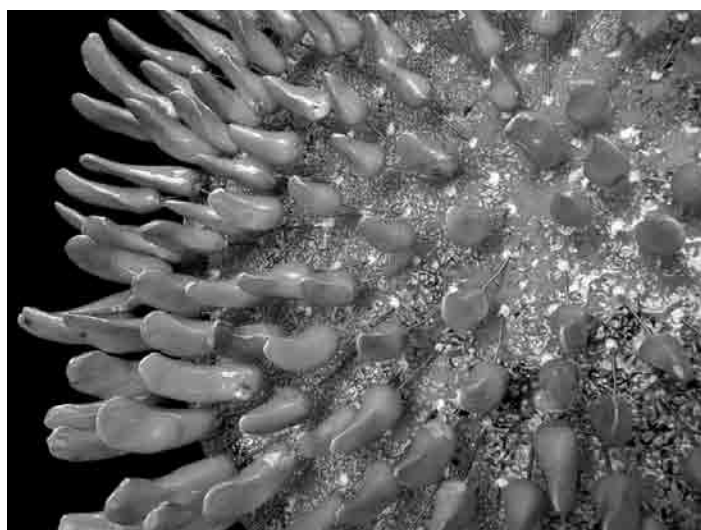
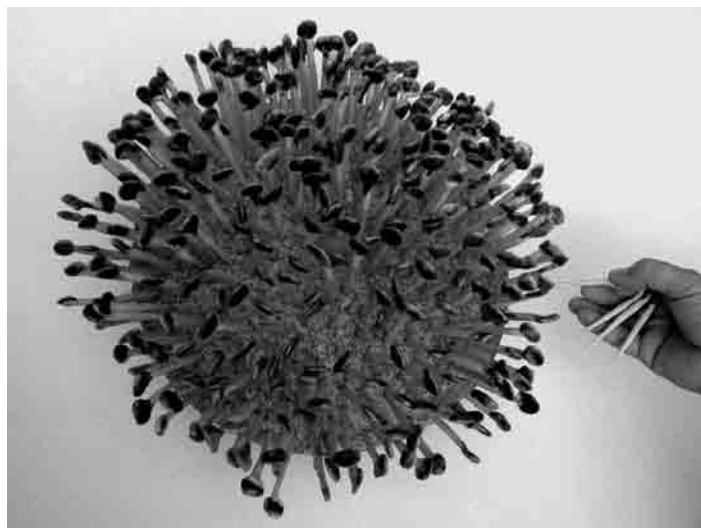


Figura 5. António Vasconcelos Lapa: peça com elementos amovíveis, grés vidrado (2010). Foto: F. Janeiro.

Figuras 6. António Vasconcelos Lapa: pormenor de peça com qualidades acústicas, grés vidrado e corda de viola (2012). Foto: F. Janeiro.

referências que remetem para memórias de infância, estabelecendo uma analogia com alguns brinquedos. O ceramista refere que: “as minhas criações são desenvolvidas para serem tocadas, gosto que mexam nas peças, que sintam a sua textura, o seu som, e construam novas histórias” (Lapa, 2012). Considerando este aspeto, as possibilidades de construção, desconstrução e intervenção direta do autor ou do público, Eduardo Nery (2011) inscreve António Lapa num conceito alargado de “art in progress” (Nery, 2011).

A procura incessante de novos caminhos expressivos resulta num processo de pesquisa e de atividade experimental permanente, onde o autor procura articular aspetos artísticos, técnicos, visuais, tácteis, sonoros e espaciais. António Lapa tem procurado estudar e conhecer as possibilidades técnicas de pastas de modelação, nomeadamente o grés, e tem efetuado experiências com a incorporação de novos materiais, tais como borracha e metais. De salientar igualmente a dimensão acústica que este criador tem procurado incluir nas suas cerâmicas (Figura 6), que por ação do observador, ao mover os elementos componentes das obras, possibilita a obtenção de diferentes sons.

De referir ainda nos trabalhos *Vicente* (Museu Bordalo Pinheiro, Março / Junho, 2011), *Caminhos* (Casa de Santa Maria, Cascais, Julho / Setembro, 2012) e no novo projeto em curso (intervenção no Jardim de Santos, Lisboa, 2013), decorrente de um convite no âmbito da Semana Internacional de Design, a intenção de diálogo com a orgânica do espaço envolvente. O autor regista as características do espaço natural ou construído e procura integrar as peças, de modo que se estabeleça uma ligação de reciprocidade — dar e receber. Segundo o ceramista esta intenção visa tentar criar uma relação de concordância com a luz, a sombra, o vento, a morfologia das árvores e dos edifícios, ou o barulho da cidade, por exemplo.

Observamos assim na cerâmica de António Vasconcelos Lapa a reinvenção de um universo interior ‘que nos propõe uma outra natureza paralela à nossa’ (Nery, 2011), possibilitando visitar memórias de infância, a fruição multisensorial na perceção das obras e na construção de sentido, a que se associa a necessidade de experimentação e inovação.

Conclusão

A obra cerâmica de António Vasconcelos Lapa exterioriza uma iconografia interior que nos proporciona o acesso a vivências de infância. A natureza dos contos infantis apresenta-se como um território favorável à criatividade, oferecendo cenários catalisadores à génese das obras, e constitui um dos referentes transversais no seu percurso de trabalho.

A linguagem visual de António Lapa, onde prevalece um universo onírico,

relaciona-se com a sua identidade e o seu arquivo de memórias. Estes referentes assumem um papel determinante na criação de obras que possibilitam ao observador evocar lembranças da infância, ou a reinventar narrativas sugeridas pelos seres fantásticos.

A par da sua poética expressiva é de realçar a atividade de pesquisa e de experimentação que tem empreendido. A natureza algo inquieta de António Lapa repercute-se na inovação que procura imprimir no seu trabalho, traduzindo uma procura incessante de novos processos metodológicos, novos caminhos expressivos e recursos estilísticos. Assim, observa-se nas suas cerâmicas, mais recentes, a intenção de proporcionar, ao observador, a possibilidade de desenvolver múltiplas leituras, através do recurso de diferentes sentidos na perceção das obras, o apelo dirigido à proximidade e participação direta do público, a incorporação e conjugação de diferentes materiais, a exploração de qualidades acústicas e qualidades dinâmicas de alguns elementos, e a interação com o espaço envolvente, adaptando-se às características da sua orgânica.

Referências

Bebiano Braga, Pedro (2011) *Lapa Versus Bordalo*, in *Vicente: António Vasconcelos Lapa*. Lisboa: C. M. L. — D. M. P. — Museu Bordalo Pinheiro.
Lapa, António Vasconcelos (2012) cf. —

entrevista ao próprio, no ateliê em Lisboa, a 1 de dezembro.
Nery, Eduardo (2011) *Cerâmicas recentes de António Lapa*, in *Vicente: António Vasconcelos Lapa*. Lisboa: C. M. L. — D. M. P. — Museu Bordalo Pinheiro.

Falsa ilusão de uma não interferência

WALMERI RIBEIRO

Brasil, atriz e artista audiovisual. Graduada em Comunicação social — Hab. Rádio e TV pela UNESP, Mestre em Artes pela UNICAMP e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Afiliação, Universidade Federal do Ceará — UFC.

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

Resumo: Este artigo apresenta os procedimentos de criação / composição para o cinema do diretor brasileiro Ricardo Alves Jr. Um cinema, que num forte diálogo com a performance e com o teatro, cria sua dramaturgia a partir da observação e da escuta do corpo cotidiano. **Palavras chave:** Cinema / Ator / Ricardo Alves Jr. / criação / direção.

Title: *Ricardo Alves Junior: The False ilusion of a non interference*

Abstract: *This article presents the film creation / composition procedures by Brazilian director Ricardo Alves Jr. A cinema in dialogue with the performance and the theater. The dramaturgy is created from observing and listening the body.*

Keywords: *Cinema / actor / Ricardo Alves Jr. / Creation / Direction.*

Por uma dramaturgia cinematográfica que emerge dos corpos

Brasileiro. Mineiro de Belo Horizonte. Nascido no início dos anos 80. Ricardo Alves Jr. iniciou sua carreira como dramaturgo e assistente de direção no teatro, trabalhando ao lado do diretor Luiz Carlos Garrocho. Após esta experiência, estudou cinema na Universidad del Cine (Buenos Aires). A influência do teatro e da performance, no entanto, está presente em seus procedimentos de criação/composição para o cinema. Pois, Assim como no teatro contemporâneo, o cinema de Ricardo Alves Jr traz a encenação como uma experiência investigativa.

Observo as pessoas tal como são (...) Observo cada gesto, o tempo de respiração. Gosto de ver como as pessoas se relacionam com espaço, como elas habitam os lugares (Alves Jr, 2009).

Gestos, ações, tempo são apropriados pelo diretor e desdobram-se em dramaturgia e em partituras de encenação. Pois, não se trata de um registro desses corpos em situações, espaços e tempos que habitam, e sim de corpos que impulsionam um processo criativo. Assim, o diretor constrói um *modus de criação|composição*, sua *falsa ilusão de não interferência*.

Com produções exibidas em diversos festivais nacionais e internacionais, mostras e em exposições em museus, como o Centre Pompidou (Paris) e o Reina Sofia (Madri), o diretor de *Material Bruto* (2006), *Convite para Jantar com Camarada Stalin* (2007), *Permanências* (2010), prepara-se para dirigir ser primeiro o projeto de longa-metragem "*Elon Rabin não Acredita na Morte*", ganhador do prêmio FID Marseille no Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente e prêmio Sublimage no FID Marseille.

Neste artigo, discutirei a partir dos filmes *Material Bruto* e *Convite para Jantar com o camarada Stalin*, os procedimentos de criação de Ricardo Alves Jr., num diálogo com as teorias da performance e do teatro, apresentando a conceituação de uma busca por uma determinada estética, que nomeamos como *estética da espontaneidade*.

Por uma falsa ilusão de uma não interferência: Procedimentos de criação em "Material Bruto" e "Convite para Jantar com o Camarada Stalin"

Então essa aparente não interferência é fruto de um processo com tempo, pois cada plano não acontece como uma sorte, mas sim é base de uma construção onde cada elemento está justamente posto e com finalidade expressiva. Trabalho, portanto, para construir uma falsa ilusão de não interferência (Alves Jr., 2009).

Se aproximar, conviver, observar, buscar marcas, histórias, lembranças, presente nos corpos de seus atores. Na obra de Ricardo Alves Jr. o processo é fundamental. É nas tentativas e erros, nos caminhos desconhecidos que suas obras pouco a pouco são rascunhadas e surgem dia após dia de uma aproximação entre o diretor, sua equipe e seus atores-performers.

Um processo que desdobra-se em múltiplos caminhos, em múltiplas possibilidades, o que nos aproximada da ideia de performance como uma experiência vivida, como proposto por Fischer-Lichte (2008) em *The Transformative Power of Performance: News aesthetics*.

Material Bruto (2006), primeiro filme do diretor, foi realizado em colaboração com o grupo *Sapos e Afogados*, composto por usuários da rede pública de saúde mental da cidade de Belo Horizonte. Para esta obra, Ricardo trouxe como princípio trabalhar com a loucura como invasão dos corpos. Todo o filme foi



Figura 1. Ludmila Kondziolková. *Material Bruto*. Dir: Ricardo Alves Jr. 2006.

Figura 2. *Convite para Jantar com o camarada Stalin*. Dir. Ricardo Alves Jr. 2007.

construído e filmado como uma performance de quatro atores. Como diz o próprio diretor, o filme foi construído tal como performance, sem a câmera. É claro que ao analisar este filme, temos que levar em consideração todos os elementos cinematográficos, mas este é um filme criado a partir das performances e potencializado cinematograficamente.

Em *Material Bruto*, durante os meses de aproximação e trabalho com os atores, o diretor foi descobrindo, a partir de proposições trazidas pelos próprios atores, possíveis fios narrativos para o filme, num processo que podemos nomear como de *extrojeção*, no qual, segundo Renato Cohen (2007), a preparação do ator-performer busca pelo seu desenvolvimento pessoal, para a partir disso “tirar coisas, figuras suas.”

Um exemplo deste procedimento é a performance da atriz Ludmila Kondziolková, a partir do passaporte, tema recorrente em sua fala, Ricardo descobre que a atriz fala checo e propõe a ela trazer esse significante escrito no corpo e na fala.

Segundo o diretor, interessava-lhe a temporalidade das performances desses corpos. A partir, então, das proposições dos atores e da interferência da direção toda a encenação e dramaturgia de *Material Bruto* surgiram, emergiram de um processo baseado no Encontro. Encontro entre um diretor e quatro atores com suas histórias de vida e com corpos atravessados pela poética da loucura.

“*Convite Para Jantar com Camarada Stalin*” (2007), fruto da colaboração de Ricardo Alves Jr. com duas senhoras, moradoras de asilos da cidade de Buenos Aires, na Argentina, segue o mesmo procedimento de criação, embora tenha um processo bastante singular em sua composição.

Durante a pesquisa para o desenvolvimento do roteiro que inicialmente abordaria como questão a utopia, Ricardo visitou inúmeros asilos da cidade de Buenos Aires, até encontrar Olga e Marilu. Duas senhoras moradoras de asilos diferentes, com corpos fisicamente bastante distintos, mas com a espera ou a permanência como ação comum.

Os ensaios, ou o laboratório de criação como preferimos nomear, tiveram duração de duas semanas e uma semana de filmagem, tempo para que as atrizes-*performers* conhecessem as fraquezas e limitações uma da outra. O filme é a realização de um jantar à espera de alguém.

Fraquezas, limitações, diferenças trazidas pelas atrizes e apropriadas pelo diretor, durante o tempo de convivência. Para além das questões impressas no corpo, as histórias pessoais das duas atrizes, as preferências musicais, foram o substrato para o desenvolvimento das cenas e dos procedimentos de direção. Assim, *Convite para Jantar com camarada Stalin*, nos faz refletir como apenas um corpo no quadro consegue construir uma narrativa cinematográfica.

No entanto, ao propor como procedimento a convivência e gerar em sua direção a *falsa ilusão de uma não interferência*, as obras de Ricardo Alves Jr, aproxima-se do que nomeio como uma busca estética pela espontaneidade. Uma estética que traz como ênfase o rompimento com a representação e a valorização da experiência e da "apresentação."

Por uma Estética da Espontaneidade

Ao propor uma estética que valorize mais a presença do que a representação, o cinema de Ricardo Alves Jr. prima por uma ideia de tempo presente, de um acontecimento que se desenrola no aqui e agora da ação, gerando uma ilusão de que aquelas ações, emoções, sentimentos etc, pertencem ao cotidiano dos atores, ou seja, que a câmera apenas captura aquilo que está acontecendo, como se documentasse uma ação cotidiana. Contudo esta *ilusão de não interferência*, proposta pelo diretor, busca não uma estética realista, mas sim uma estética da espontaneidade, da fluidez no processo criativo, gerando essa opacidade nas marcas da direção.

Mas, é na presença do ator, a partir da potencialização desses corpos, que a espontaneidade é construída, pois esta é fruto da ação de trazer algo à tona, ou seja, da *poiesis*.

No entanto, a espontaneidade traz consigo a singeleza e o frescor de algo que acontece no aqui e agora da ação, tornando-se, por um lado, uma característica estética, que está impressa na obra. Uma estética fruto de uma ética fundamentada na experiência investigativa e na relação de colaboração e convivência entre diretor e ator.

Referências

- Alves jr., Ricardo (2011) [Consult 2013-01-13]. Disponível em <URL: <http://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/16/entrevista-ricardo-alves-junior-realizador-de-permanencias-mg>.
- Alves jr., Ricardo. (2011) Comunicação pessoal.
- Cohen, Renato (2007) *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Convite para jantar com o camarada Stalin.
- Direção de Ricardo Alves Jr. Produção Universidad del cine. [Consult 2013-01-13]. Disponível em <URL Disponível em: <http://vimeo.com/25210949>
- Fischer-Lichte, Erika (2008) *The Transformative power of Performance: A New aesthetics*. London: Routledge.
- Material bruto* (2006) Direção de Ricardo Alves Jr. Brasil, Minas Gerais. Minidv, 17 minutos. [Consult 2013-01-13]. Disponível em <URL: <http://vimeo.com/25416534>

Contactar a autora:

walmeriribeiro@yahoo.com.br

Divergencias poéticas y reinención de lo cotidiano en el trabajo de José Eugenio Mañas

CLÁUDIO JOSÉ MAGALHÃES

Brasil, artista visual. Especialização em Arte Contemporânea, Mestre em Artes Visuais, Doutor em Belas Artes. Afiliação actual: departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Viçosa.

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

Resumen: Este artículo es un acercamiento a la obra de José Eugenio Mañas, artista español que vive y trabaja en Albacete (Castilla-La Mancha) y que se dedica a la fotografía, instalaciones y a trabajos conceptuales. Tiene como rasgo característico tratar temas existenciales y cotidianos a través de una vía cargada de ironía, mezclando la preocupación plástica con metáforas visuales.

Palabras clave: José Eugenio Mañas / fotografía / arte conceptual / metáforas / cotidiano.

Title: *Poetic divergencies and the reinvention of daily life in the work of José Eugenio Mañas*

Abstract: *This article is an approach to the work of José Eugenio Mañas, Spanish artist who lives and works in Albacete (Castilla-La Mancha) and that is dedicated to photography, installations and conceptual works. He works with a existential issues and the daily life through a way full of irony, mixing plastic concern with visual metaphors.*

Keywords: *José Eugenio Mañas / photography / conceptual art / metaphors / daily life.*

Introducción

Este artículo es un acercamiento a la obra de José Eugenio Mañas, artista español que vive y trabaja en Albacete (Castilla-La Mancha). El artista empezó trabajando en arte con pintura, y ahora se dedica a la fotografía, instalaciones y trabajos conceptuales.

Para la realización de sus trabajos, José Eugenio Mañas emplea recursos muy variados, entre ellos su propia imagen. Así, el artista actúa también como un artista performático y una especie de actor que escribe, dirige y actúa en sus



Figura 1. José Eugenio Mañas. *Todo lo que sé hacer con los patitos que me regaló Vádim Zhajárov*, 2011. Fotografía Lambda Print, 4 x 50 x 56 cm.

obras. Su cuerpo y su cara pueden sufrir alteraciones a la manera de disfraces o “maquillajes” empleando recursos muy amplios, como ropas y telas, pastas y vegetación, recursos digitales y manipulación de imágenes en el ordenador.

Eso es lo que podemos notar en la Figura 1, aquí presentada. El artista actúa en su propio trabajo, es autor y personaje, conjuga la actividad plástica con la teatral, donde la fotografía se convierte en una especie de “puesta en escena” con distintos “cuadros”, en una “película congelada”. No obstante, el artista emplea, también, una gran cantidad de objetos naturales o industrializados que pueden servir para comunicar una idea, expresar un sentimiento, proponer alguna reflexión crítica sobre la vida y la sociedad.

Así, empezaremos con las fotografías en las que el artista emplea su propia imagen dentro de un sistema de repetición, como medio de enfatizar una acción. Después, analizaremos una serie de fotografías en las que ya no emplea la repetición, pero sí utiliza su imagen con objetos que sufrieron algún tipo de desplazamiento, pérdida de sus funciones habituales o algún tipo de intervención.

2. La divergencia como recurso del lenguaje

En este apartado analizaremos los trabajos seleccionados que guardan relación con los temas e ideas sugeridos, todos ellos expresados a través de una imagen fotográfica que incluye al propio autor. Por ejemplo, si tomamos las Figuras 1 y 2, notamos la relación que estas imágenes guardan con el cine. Esta relación surge en función de la repetición de imágenes que presentan de forma gradual



Figura 2. José Eugenio Mañas. *Limpiando la vía del Ave Albacete-Cuenca*, 2012. Fotografía Lambda Print, 6 x 50 x 56 cm.

Figura 3. José Eugenio Mañas. *Acción-Transmutación*, 2009. Fotografía Lambda Print, 70 x 90 cm.



Figura 4. José Eugenio Mañas. *Acción-Transmutación*, 2009. Fotografía Lambda Print, 74 × 103 cm.

Figura 5. José Eugenio Mañas. *Andar con la casa a cuestas*, 2012. Fotografía Lambda Print, 74 × 103 cm.

los cambios en la acción. Sin embargo, se puede preguntar el por qué de haber elegido este tipo de simulación para comunicar una idea. Es decir, ¿por qué simular una acción gradual, dentro de un sistema de repetición? Decimos simular porque las imágenes y la acción están congeladas, de hecho ¿se trata de acciones?

La única acción es la de su pensamiento e la imagen congelada en el espacio, es el resultado poético de sus trabajos. Así, en "Todo lo que sé hacer con los patitos que me regaló Vádim Zhajárov" (Figura 1) notamos cómo el artista cambia su posición en el espacio que permanece inmóvil e idéntico. Es decir, la composición del espacio es la misma en todos los cuadros, pero el artista altera su acción en este mismo espacio que no sufre ningún tipo de alteración.

En la Figura 2, "Limpiando la vía del Ave Albacete-Cuenca", observamos que el artista emplea los mismos recursos para comunicar una idea. La acción tampoco posee cambios muy violentos o radicales de actitudes, más bien parece un acercamiento gradual de la misma imagen. Al igual que en la Figura 1, la composición general no cambia. El enmarcado de la vía de ferrocarril es el mismo en las cuatro fotografías. El paisaje, el encuadre y la posición en que se pone el artista guarda relación con imágenes surrealistas que trabajan con la idea de un espacio infinito en que una acción absurda e irreal se desarrolla.

3. Intervenciones en lo cotidiano: el lugar de la poesía y de la crítica

En este apartado mostraremos imágenes en las que el artista aparece solo, en lo que él mismo define como "pequeñas acciones". En la Figura 3 notamos como ciertos elementos se tienen en cuenta, una vez más, en el momento de realizar el trabajo: el espacio natural en lugar del estudio, la acción lenta, casi una "inacción" y el empleo de materiales industriales. En este caso también se puede notar las relaciones entre mundo natural y artificial. Su cuerpo está envuelto en una capa de plástico transparente como si fuera una especie de membrana.

Esta membrana ocupa la mitad inferior de la composición, mientras que en la parte superior, el césped oscuro contrasta con la suavidad y brillo de la materia artificial cubierta con flores. El artista está desnudo, en posición fetal y nos deja ver sus espaldas.

Este tipo de relación entre naturaleza y tecnología parece obsesionar a José Eugenio. La Figura 4 muestra otras de sus "Acciones-transmutaciones"; una vez más la "acción" no tiene movimiento, más bien parece algo que surge, como una revelación. En este caso tampoco vemos su cara, solamente vemos una persona vestida de negro sobre un grupo de ordenadores. Podría ser cualquiera, una persona anónima, un ser indiferente, que no es nadie pero puede ser cualquiera de nosotros. De los contrastes visuales, surgen los contrastes conceptuales y simbólicos: las reglas establecidas por una sociedad esclava de



Figura 6. José Eugenio Mañas. Vomitar serpentina una vez al año 2012. Fotografía Lambda Print, 74 x 103 cm.
Figura 7. José Eugenio Mañas. *Trasvase Tajo-Segura*, 2012. Fotografía Lambda Print, 74 x 103 cm.

la tecnología y del trabajo como fuente y medio de supervivencia en relación a la vida natural que se desarrolla de forma paralela a nuestra cultura y el sentido que se confiere al trabajo mecánico, repetitivo, alienante en oposición al trabajo creativo.

4. Inversiones de sentido y significado: ¿Sueño o realidad?

En este grupo de fotografías vemos cómo el artista sigue con el mismo grupo de elementos: el mundo natural, objetos industriales y una actividad que se desarrolla lentamente en el espacio. Así, se nota que la obra de José Eugenio parece establecer conexiones con estos movimientos de mercado que afecta a todos los objetos e insistir en el absurdo universo de artefactos que el mundo de la industria de consumo arroja al mercado. Así es como, por un lado, la obra de arte perdió su aura sacra, y el artista, por otro lado, la reencontró en los objetos que la industria busca sacralizar con su discurso. En este sentido, la industria proporciona al artista un gran número de "materiales sacros" y el artista usa su ironía para una nueva desmitificación: los patitos, las serpentinas, la regadera, son ejemplo de ello.

El paisaje que encontramos en sus trabajos suele tener una relación, igualmente curiosa, con la acción que se desarrolla. En todos ellos, el escenario natural genera un efecto de aislamiento, como si el personaje no estuviera plenamente integrado, o consciente de dónde está.

En este sentido, notamos como el tema del mal, presente en la civilización, vuelve a surgir en la Figura 2 y 6. Comer y vomitar, tragar y arrojar, son los movimientos y modos de relacionarse que el hombre encuentra con este gran número de cuestiones que tiene que tratar en su vida cotidiana. Al final, el vómito como rechazo a tantas obligaciones, entre ellas a la necesidad de dar sentido y significado a un mundo caótico donde el mercado amplía el caos; es la consecuencia inmediata que da expresión a lo que de forma más íntima nos afecta. La serpentina es la propia contradicción y demostración de este sistema: propone una liberación de ataduras, alegría, libertad, pero su otra cara es más oscura. En sus momentos de descanso, como en la Figura 3 "Acción-Transmutación-2009", vemos que, a pesar de que el artista se presente bajo los dominios de la naturaleza-madre, una membrana artificial ofrece el tono poético. Por lo tanto, si por un lado, el artista parece seducido por la experiencia que nos ofrece la vida moderna con sus avances tecnológicos, por otro lado, parece señalar la necesidad de recuperar la conexión con una vida natural. ¿Estaría el artista transmitiendo con esto otra de sus comparaciones irónicas: "más salvaje que la naturaleza es el mercado que todo corrompe"?

Es difícil imaginar al artista José Eugenio Mañas como una persona indiferente a las consecuencias que estas escenas bien parecen representar o

encarnar. Quizá, igual que la mayoría la humanidad, asiste de forma deslumbrada y a la vez aterrorizada, a los cambios incoherentes que proporciona el desarrollo de la civilización.

Conclusión

En este artículo hemos mostrado un grupo de imágenes que ofrecen una idea de los intereses estéticos del artista José Eugenio Mañas. La fotografía (o la auto-fotografía) es el medio elegido para demostrar este proceso e instaurar una cosmovisión atravesada por tantos elementos dispares: en la mentira y en el disfraz el artista comunica y concreta su lenguaje plástico, sus grupos de metáforas y su poética.

La acción externa, eso que se llama “realidad” es la que, también, termina desplegándose en sus innumerables fotografías. Se trata, sin lugar a dudas, de una nueva “realidad”, ya que viene afectada por su mundo interior: sus propias ideas acerca del arte y de la vida. El cruce de estos factores duales (arte y vida, cultura y naturaleza, mecanización y espontaneidad, civilización y estado salvaje, compromiso y alienación, crítica y aceptación) se mezclan en sus trabajos de forma tan libre como calculada, para invitarnos a posicionarnos y a reflexionar sobre este grupo de situaciones, igualmente dudosas y contradictorias, que la vida contemporánea irremediabilmente obliga a enfrentarnos.

Quando a arte não cala

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

Brasil. Cineasta, documentarista e atriz. Mestrado em Artes, Universidade Federal do Pará (UFPA). Curso Técnico Profissionalizante em Teatro, Escola Profissionalizante Leonardo Alves, Rio de Janeiro. Curso Técnico em Direção para Cinema e Audiovisual (Escola Internacional de Cinema (AIC), São Paulo. Afiliação actual: UFPA e Instituto de Ciências da Arte.

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

Resumo: Este artigo objetiva abordar as obras ativistas da artista visual, plástica e performática Lúcia Gomes que atua na região Norte do Brasil. O universo artístico de suas obras está ora posicionado firmemente em questões sociais e engajado politicamente; outrora, crível e sensível, quando reflete a carga emocional, crítica e moral de diversos problemas sociais enfrentados pelo ser humano local e universal.

Palavras chave: Arte Contemporânea / Performance / Ativismo / Amazônia.

Title: *When art does not remain in silence*

Abstract: *This article aims to approach the works activists of Lúcia Gomes, artist visual, plastic and performative which operates in northern Brazil. The artistic universe of his works is firmly positioned in social and politically engaged; once, credible and sensitive, when they reflect the emotional charge, critique and moral of various social problems faced by the local and universal human being.*

Keywords: *Contemporary Art / Performance / Activism / Amazon.*

Introdução

A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma.
— Mário Pedrosa, crítico brasileiro, 1933.

De uma arte singular, local e universal, de militância artística-social e de atitude política não partidária e panfletária. Munida de uma capacidade emancipadora, nada contra-a-corrente, lança-se na teimosia da arte do protesto, exercita-se na liberdade do pensamento crítico, alimenta-se da energia propulsora de fé e calor, sol e luta. Sua arte está destinada ao outro: causa primária de todas as suas ações artísticas. Esta é Lúcia Gomes (1966), artista paraense e seu trabalho faz parte da arte social, arte ativista, arte de denúncia.

Lúcia Gomes objetiva chamar a atenção da sociedade para os problemas sociais ainda vigentes na sociedade contemporânea e, conseqüentemente, sensibilizá-la. Politicamente correta e ativa, a artista usa as práticas artísticas para expressar seu mal-estar e chamar a atenção para abusos, violações, permanências das mazelas sociais. Uma sociedade que, se por um lado, é evoluída para as novidades da tecnologia, ávida por prazer, sagaz consumista; por outro, é ainda arcaica e cruel em seus costumes humanos, vivendo na linha tênue triádica entre o humano, o desumano e o subumano.

O pesquisador e curador de arte Moacir dos Anjos justifica o efeito político de os questionamentos artísticos sobre arte e política da seguinte maneira:

Nosso entendimento do que seja o efeito político da arte ultrapassa a mera conscientização sobre conflitos. Seja qual for a natureza desses conflitos, o fundamental é que a arte seja capaz de, por meio do impacto que possui sobre nossos sentidos, alterar o modo como nos relacionamos com o entorno físico e afetivo (Anjos apud Costa, 2007: 8).

A subjetividade política de Lúcia Gomes escolheu a arte para lhe ser a forma ideal de conscientização, sendo assim, pode unir harmonicamente o sensível, o político, a estética e a ideia-conceito na arte. Logo, une duas formas de luta: a verdadeira política e a necessária poesia. Gomes produz a sua arte imersa em um ‘extravasamento crítico estético-social’ (Arantes, 2005: 21), está inserida na arte nacional engajada, a qual exige responsabilidade social — nomeação lançada pelo poeta brasileiro Ferreira Gullar na década de 60. A prática artística militante da artista é uma prática do comprometimento.

Por este motivo, as deserções, dicotomias e atonalidades do meio ambiente rural e urbano são temáticas constantes de suas obras, como: violência contra mulheres e crianças, valores e degradação humana, exploração e cultura amazônica, identidade e gênero feminino. Algumas das obras escolhidas para compor este trabalho, abordam essas temáticas supracitadas.

1. Protestos a favor da vida

Os crimes — diretos ou indiretos — cometidos contra tantas mulheres durante as décadas de ditadura militar no Brasil, foram lembrados pela interferência 1964DITADURA1985, que faz parte do projeto *aBRa*. Sendo realizada primeiramente no projeto 48H Ditadura Nunca Mais (2001), e posteriormente, em banheiros públicos (2008) e no Museu Casa das Onze Janelas (2009) no Estado do Pará. A interferência era constituída por fotos com o rosto da artista de olhos fechados deixadas em supostos lugares de torturas, uma referência às mulheres que sofreram todos os tipos de crimes durante o período da ditadura; e ainda,



Figuras 1 e 2. Ação-intervenção performática de Lúcia Gomes, *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda*, 2006. Fonte: Lúcia Gomes (s.d).

em pleno século XXI, a sociedade brasileira desconhece a totalidade das mulheres que foram assassinadas, presas e sofreram todos os tipos de atrocidades autorizadas pela ditadura militar. Os acusados de tais crimes não foram punidos.

O protesto artístico ligado aos elementos simbólicos femininos, *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda* (Figuras 1 e 2), aconteceu com uma ação-intervenção performática em homenagem à missionária americana Dorothy Stang, assassinada em 2005 no Estado do Pará, a qual lutava no campo contra questões de exploração humana, fundiária e ecológica. A ação foi realizada em um bairro da cidade de Belém, no Dia Internacional da Mulher (oito de maio de 2006) — data ideal para se levantar política e artisticamente questões milenares referentes à situação das mulheres na sociedade —, a artista com roupa preta, cor de luto, despeja tinta vermelha em um canal de dejetos, a qual se mistura ao esgoto formando um rio de sangue (Figura 2) para lembrar a perda da vida de milhares de mulheres e da realidade violenta vivida por elas. A artista simbolicamente despeja o mesmo sangue que somente a mulher é capaz de oferecer a outrem no período de gestação de mais uma vida. Gomes enfoca os conflitos e injustiças rurais, fazendo-os ecoar no centro urbano. Assim, incomoda a imparcialidade e a frieza da urbe.

Artista, mas militante; protesta, mas com arte; libertária, mas com responsabilidade; crítica, mas consciente; engajada na luta social, mas contrária a qualquer tipo de violência e ódio. Mulher sim, mas não ingênua. Por tudo isso, Lúcia Gomes usa a arte de contestação como forma de protesto político e poético ao chamar a atenção para os crimes contra a vida. Propõe um olhar crítico-social para as aflições sociais em que vivemos, sobretudo, ao revelar a



Figuras 3, 4, 5 e 6. Intervenção urbana de Lúcia Gomes, *Sanitário ou Santuário? Salão das Águas, Pororoca, Ananindeua, Pará, Brasil* (2003). Base de captura: digital colorida. Fonte: *Amazônia, Lugar da experiência*.

condição humana, por conseguinte, segue por meio de seu ativismo e arte provocando um impacto no estado anestesiado e cúmplice que vive atualmente a sociedade contemporânea.

Na assertiva de Gregory Battcock (apud Cohen, 2011), “antes de o homem estar consciente da arte, ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte”. Gomes é uma artista que possui esta autoconsciência com vigor político e social, que resgata os primórdios das propostas subversivas da arte da performance e da intervenção urbana. Mantém as suas propostas artísticas tomadas por radicalidade, transgressão, protesto, subversão, choque de sentidos e liberdade artística. É por isso que em sua arte podemos ver um ‘exercício experimental da liberdade’ — expressão lançada pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981), conseqüentemente, o protesto é seu estilo de vida, é sua liberdade, é tudo que a move.

2. Lixo universal

Na intervenção urbana intitulada de *Sanitário ou Santuário? Salão das Águas* (2003) — também chamada por *Pororoca*. A artista coloca um barco, tipicamente regional, no depósito de lixo Aurá, localizado no município Ananindeua — região circunvizinha da capital paraense.

Desta intervenção urbana surgem imagens apocalípticas, assustadoras, incômodas: um barco em um mar de lixo. Uma onda da Pororoca, que se forma no encontro dos rios amazônicos com o Oceano Atlântico, ameaça engolir tudo e a todos no santuário da decomposição. Com efeito, o protesto da artista não apenas atinge o local da ação, mas o mundo inteiro que produz freneticamente lixo, fome e destruição. No humano ato irresponsável e insano de poluir o planeta sem piedade, sem culpa por consumir e desperdiçar ilimitadamente, enquanto outros morrem de fome e a pobreza impera em grande parte do globo. Pode-se intuir o fim inevitável da vida humana, talvez a vinda definitiva da conscientização ou destruição total, visto que, somente a impossibilidade de viver no planeta há de cessar a liberdade desse prazer de destruição incessante de tudo o que respira:

Isso limparia, lavando e queimando, a Vida humana de seus Vícios públicos e privados. E assim entendo que as metáforas, como Dilúvio & Apocalipse, são, especificamente, essa Fugacidade que possa vir nos libertadas das cadeias. No duplo sentido, de elos e prisões (Cecim, 2009: 2-3).

As obras questionadoras e sem pretensões mercadológicas da artista dialogam com todas as classes sociais e intelectuais nas ruas, cidades, campos e

espaços da arte. Seu trabalho é imaterial, está contra o poder dominante do mundo das ideias fáceis, diverge do esteticismo gratuito, desfaz-se do mero objeto artístico de decoração, toma-o de conceito-ideia de protesto na arte, colocando-o responsável e verdadeiro. Quando a arte não cala, protesta com atitude política e luta social para manter a arte iluminada por energia vital. Por fim, Lúcia Gomes tem corações fora do peito.

Enfim

Lúcia Gomes não pretende uma revolução social ou política. Pois sabe que elas estão em seu dever. Utópico? Talvez. Irrealizável? Nas mãos de muitos, sim. Sua revolução mora no despertar da sensibilidade, esta deverá ser incentivada, conquistada em luta incansável. A função da arte, a meu ver, é tornar o ser humano sensível à situação de si mesmo, do outro e do planeta. Para, a partir daí, reconhecer a plenitude da alma humana, compreendê-la, elevá-la e, finalmente, modificá-la.

Portanto, para o nosso bem devemos atender aos pedidos otimistas de quem nos clama para acreditar na tão benéfica reviravolta do planeta; mas, por ora, depois da justa expulsão do paraíso, “[...] compre o jornal e vem ver o sol. Ele continua a brilhar, apesar de tanta barbaridade” – música ‘O poeta não morreu’, banda *Barão Vermelho*. Afinal, não podemos parar de evoluir se o sol continua a brilhar.

Referências

- Amazônia, Lugar da Experiência (2013) *Lúcia Gomes* [Consult. 2013-01-13] Disponível em: <URL: <http://experienciamazonia.org/site/lucia-gomes.php>>
- Cecim, Vicente Franz (1983) *Manifestos Curau/Parte I: Palavras de abertura. Dom Fugaz*. [Consult. 2012-12-26] Texto. Disponível em <URL: http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf>
- Cohen, Renato (2011) *Performance como Linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0009-4.
- Costa, Carlos (2007). *Uma arte política*. [Consult. 2013-01-08]. Texto. Disponível em <URL: <http://www.itaucultural.com.br/bcodemidias/001773.pdf>>
- Lucia Gomes Zinggeler* (s.d) Blog. [Consult. 2013-01-13] Disponível em: <URL: <http://luciagomeszinggeler.blogspot.com/>>
- Pedrosa, Mário (1933) “*As tendências sociais da arte e Käte Kollwitz*” In: Arantes, Otília (org.). *Política das Artes*. São Paulo: USP. ISBN: 85-314-0323-5.

Contactar a autora:

sissadeassis@yahoo.com.br

O texto imaginado – observações sobre escritos de Jorge Menna Barreto

KATIA MARIA KARIYA PRATES

Brasil, artista visual. Doutora em Poéticas Visuais. Afiliação: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes / Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

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

Resumo: Esse artigo trata de aspectos do trabalho escrito por Jorge Menna Barreto em sua dissertação de mestrado, onde aborda tem como tema o “site-specific” nas artes visuais. A conformação com a qual aplica sinais gráficos e elabora seu texto instaura um ambiente específico que contribui para a compreensão crítica e teórica do assunto.

Palavras chave:

site-specific / texto de artista / imaginação.

Title: *The imagined text — remarks on the writings of Jorge Menna Barreto*

Abstract: *This article discusses aspects of the Master degree dissertation written by Jorge Menna Barreto, which addresses the theme of “site-specific” in the visual arts. The use of graphic signs and the way the text is developed establish an specific environment that contributes to the critical and theoretical understanding of the subject.*

Keywords:

site-specific / artist’s text / imagination.

Imaginar a imagem

A arte visual pressupõe um imaginar: imaginar a imagem. O que vemos não nos impressiona simplesmente como visível, mas, se nos afeta, é como uma complexidade de sentidos e sensações. E, para o que nos afeta, um mundo é erigido: um mundo imaginado que pertence ao indivíduo afetado, porque é somente no observador que funcionará algum delicado detalhe que poderá fazer uma obra se distinguir e ter importância. Assim, para cada aspecto das artes visuais ou de um trabalho em particular que nos impacta, corresponderá uma constelação de elementos que não são o que vimos, mas que resultam de nossa sensibilidade particular.

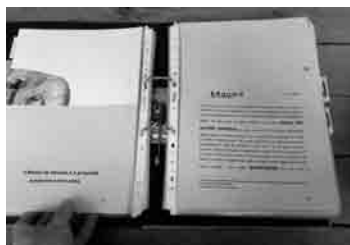
Quando se escreve sobre artes visuais, é gerada uma outra etapa para esse mundo imaginado. Aquele universo sensível se transforma em algo diferente porque adaptado para as palavras — com a intenção de comunicar constelações particulares a outros olhos. Ocorre, dessa forma, uma dupla imaginação, aquela que a imagem gerou e uma outra que dela decorre — interpretação escrita da primeira. Só um extenso desejo de compartilhamento pode fazer com que esse delicado trajeto ocorra. Em um texto, quando falo sobre um aspecto que me mobiliza, não falo sobre algo que talvez seja mais importante para outro observador. E mais, se discorremos sobre algo que o leitor não viu, estamos daí tornando o texto mais relevante que o próprio trabalho. Como artistas, como enfrentar a redução daquilo mesmo que fazemos? Como escrever sobre arte visual de modo relevante, não se deixando levar por uma busca de verdades inalcançáveis?

Atualmente a produção de artes visuais encontra-se extensamente vinculada à atividade da escrita como resultado de uma elaboração intelectual do artista sobre o próprio trabalho, especialmente dentro dos meios acadêmicos. Dentro dos contextos textuais abarcados pelas artes visuais, essa atividade pode carregar um “imaginário” que possibilite que sua produção esteja imbricada ao trabalho artístico, ou melhor, ao modo de pensar do artista podendo constituir uma face menos estereotipada, mas não menos relevante à abordagem intelectual do tema a que se refere.

Imaginar o texto

A prática da escrita, como a realizada na pesquisa de dissertação de mestrado “Lugares Moles” apresentada pelo artista brasileiro Jorge Menna Barreto à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 2007, demonstra que é possível desenvolver um projeto rigoroso que oferece uma linha de trabalho que, além de conduzir o leitor dentro do tema proposto, se expande em busca de aproximar-se de questões que se apresentam como essenciais.

O assunto de sua pesquisa é a situação “site-specific”, termo que, nas artes visuais, indica trabalhos cuja natureza principal é serem elaborados para um evento e/ou local específico. Para desenvolver seus estudos, o artista trata de algumas de suas obras por meio do que ele denomina “método negativo” — que consiste em escrever o título de seus trabalhos visuais já realizados com um risco sobre as palavras (que pode também incluir o corte da página), fato que os colocaria não mais como os trabalhos em seu momento de acontecimento, mas como os trabalhos ao serem analisados. Retira sua obra do “site-specific” para o qual foi criada para recolocá-la nesse novo local que é o ambiente crítico de uma avaliação escrita. Os trabalhos passam a ser, por esse desdobramento



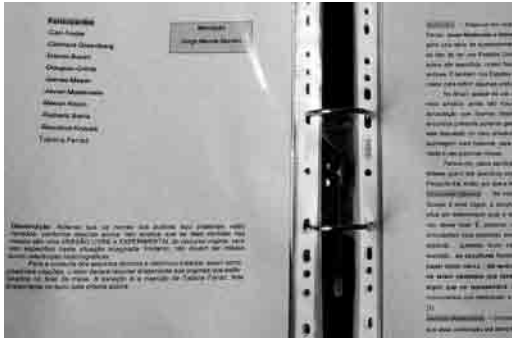
Figuras 1 e 2. Jorge Menna Barreto. "Lugares Moles", dissertação de mestrado, ECA/Universidade de São Paulo, detalhe da análise do trabalho "Mesa", p. 50-54, 2007 (Foto: Jorge Menna Barreto, 2012.)

intelectual e semântico, novamente específicos — imaginados através do texto e de sua documentação fotográfica. Em sua dinâmica recém adquirida, o trabalho se diferencia de seu evento original e migra para o universo do papel impresso, recriando-se como ainda outro objeto com finalidade específica, agora como assunto de análise. O objeto impresso engendra uma relação que afirma a diferença entre a situação do trabalho quando foi mostrado e a sua análise posterior — que o leitor tem em mãos.

A sequência dessa pesquisa acadêmica leva Jorge Menna Barreto a considerar que o próprio espaço do texto que elabora contém especificidade particular, é um "site-specific" em múltiplas instâncias. Esse pensamento mina também a colocação de citações bibliográficas, já que ele considera que cada texto de outro autor possui seu próprio lugar específico, isto é, o livro do qual se origina, e retirá-lo de lá seria corromper sua integridade. Como consequência, o artista elabora três "Mesas" de debate, ambientes ficcionais de discussão onde se encontram teóricos, artistas e escritores. Aplicado sobre o nome dos autores citados, é utilizado o mesmo recurso da palavra riscada. As mesas são compostas por:

Mesa 1: Clement Greenberg, Carl Andre, Daniel Buren, Douglas Crimp, James Meyer, Javier Maderuelo, Miwon Kwon, Richard Serra, Rosalind Krauss; **Mesa 2:** Andrea Fraser, Cildo Meireles, Kim Levin, Lawrence Weiner, Robert Smithson; **Mesa 3:** Julio Plaza, Martin Grossman, Sarat Maharaj, Sérgio Buarque de Holanda, Suzana K. Lajes, Sherry Simon e Paul St-Pierre. Todas com mediação do próprio artista.

Os participantes das "Mesas" são dotados de capacidade de diálogo e resposta em sua interação. Assim, mesmo com o cerne de suas afirmações sendo fiéis ao texto original do livro de onde foram retiradas, há uma modificação sutil



Figuras 3 e 4. Jorge Menna Barreto. “Lugares Moles”, dissertação de mestrado, ECA/Universidade de São Paulo, detalhe de “Mesa 1”, p. 1-4, capítulo “Inacontecido”, 2007. (Foto: Jorge Menna Barreto, 2012.)

que corresponde à necessidade de relacionamento entre as falas. E é a partir desse espaço de discussão que se instaura a dúvida entre o que é teoria e o que é ficção. O encontro é ficção; as ideias expostas são teorias. Mas floresce aqui a oportunidade de ver as teorias em um contexto ficcional que as coloca como objetos originários da imaginação destes esforçados observadores da arte que imaginam ideias a partir de imagens e as tornam teorias. É certo que os diálogos que Jorge narra não aconteceram entre os teóricos e os artistas participantes, mas não podemos negar que ocorreram no espaço mental que se forma no interior da dissertação de “Lugares Moles.”

Esse exercício textual nos demonstra com clareza radical o tema de seu trabalho de análise e crítica. O artista, impulsionado pela necessidade de coerência com o tema tratado, traz ao universo da crítica e da teoria um alargamento que contribui na percepção primeira da questão investigada. A questão da especificidade de um lugar é corporificada e expandida para o leitor em evidência exemplar.

Assim como um trabalho de arte, esse desdobramento escrito vibra em latência, disponível para gerar um novo campo em extensão e intensidade onde é possível elaborar o pensamento sobre artes visuais de forma produtiva e reverberante — sem cristalizá-lo em favor de alguma teoria que se deseja definidora.

Referências

Barreto, Jorge Menna (2007) *Lugares moles*, São Paulo: ECA/USP. [Consult. 2012-12-12] Dissertação de mestrado. Disponível em: <URL: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-204120/publico/4970000.pdf>>

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, entidade do Governo Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos.

Contactar a autora: prateskatia@yahoo.com

De homens e bichos na série “Catadores do Jangurussu” de Descartes Gadelha

ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR

Brasil, artista visual e performer. Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará. Professor Adjunto do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará — UFC e líder do Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte da Universidade Federal do Ceará — LICCA-UFC.

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

Resumo: O presente ensaio investiga, o modo como, na série composta de oitenta telas a óleo intitulada “Catadores do Jangurussu”, Descartes Gadelha sondou os limites tensos e imprecisos, os trânsitos, contágios e desterritorializações entre natureza e cultura; selvageria e civilização; e, sim, inescamoteavelmente, o tema frequente nas culturas e incontornável aqui: a amizade entre homens e bichos.

Palavras chave: Descartes Gadelha / Pintura / Natureza / Cultura.

Title: *About men and animals, in the series “Catadores do Jangurussu” by Descartes Gadelha*

Abstract: *This paper investigates how, in the series of eighty oil paintings titled “Collectors of Jangurussu”, Descartes Gadelha probed the transits, contagions and deterritorializations, by the way, the tense and inaccurate limits, between nature and culture, civilization and savagery, and, undeniably, the frequent theme in cultures and inescapable here: the friendship between men and animals.*

Keywords: *Descartes Gadelha / Peinture / Nature / Culture.*

Homens e feras

Urubus, uma coruja, ratos, cães e mais cães, urubus, e gatos, porcos, e urubus, urubus, urubus... Eles, os bichos estão lá, sós, absolutos, às vezes; noutras, majoritariamente, em revoadas, matilhas, varas, cambadas...

Subvertem a ordem dos planos: desgrudam da rotunda e invadem o pros-cênio, confundindo os lugares de protagonista e antagonista do drama em cena. Os bichos, em “Catadores do Jangurussu”, embora não se possa negar a

cronicidade da série, renunciam à função referencial que a figura pode remeter de imediato — e quem se ativer a esse aspecto somente da pintura de Descartes (proporção, simetria, homogeneidade técnica, perspectiva, e tantos outros cânones da arte ocidental de antes e depois das vanguardas vintistas) há de achá-la falha e incoerente, imprecisa e imatura; engana-se! — para sondar os limites sempre imprecisos entre natureza e cultura (...ou para deixar ainda mais clara a fronteira entre civilização e barbárie?).

[Allulu, Anubis, Thot, Pã, Minotauro, Medusa, Cernunos, Morrígan, Ganesha, Hanuman, Xuan Nu, Iara; Drácula, o lobisomem, o boto; Gregor Samsa; Mulher-Gato (Batman, não! Apenas um homem fantasiado de morcego: sem contaminações, sem hibridações, sem mutações!), Spiderman; X-Men: no mito, na religião, nas lendas, na arte... nas culturas, em todas elas (na pop também!), esses seres de borda são uma constante antropológica, uma permanência do espírito humano. Talvez porque reflitam a angústia ancestral, nunca absolutamente resolvida, do pretense e falso descolamento entre natureza e cultura, nostalgia do Éden, da era quando os bichos falavam; porque dizem da besta indômita em nós; porque sua potência (erótica e política!) não reside na mera soma dos valores dos termos da função, nem ampliação de campo semântico pura e simplesmente, o que vem daí, dessas desterritorializações, dessas cópulas, é tão imprevisível, incontrolável e indefinível, como o que produz em mim os seres-coisas de Bosch, as taxidermias de Molina, os sátiros de Matthews Barney, o homem-cão de Rodrigo Braga... Imagino o que pode nascer daí como imagino o que pode nascer da cópula entre a bela e a fera de Henri Rousseau.]

Cães

A ciranda macabra em torno do aborto num saco plástico em nada lembra o convescote prosopopeico de Coolidge, no qual a maior contravenção é a jogatina. Nem seus participantes carregam nada da atitude domesticada dos de Lucien Freud, quase-aias, sempre aos pés ou aninhados nos colos de seus senhores; não têm a lealdade — até a morte — de Argos e, dos de Goya, longe das alegorias românticas da cabeça que quase se afoga numa vastidão de nada, achegam-se mais aos da Tauromaquia (há ainda alegoria aí, bastante, sei, mas a crônica é também inegável!), cheios de fúria e voracidade tantas quantas as dos que Balboa lançou sobre os autóctones sodomitas do novo mundo; parecem-me, sim, os de Tamayo: essas presas brancas, agudas e sempre à mostra, a língua encarnada; essa atitude selvagem, enfim. No lixão, os cães nem sempre são os melhores amigos do homem.

Agora — digo, na tela! Na verdade, em duas: penso no terror que fez Descartes pintar a cena de novo: “Não deve ter sido fácil para o artista esta convivência

com situações limites para o ser humano” (Carvalho, 2010) —, eles se refastelam, nem primeira nem última vez, com um feto, num banquete antropofágico. E, ao comerem-no, tornaram-se ele, porque não há modo mais eficiente de se tornar o outro que o comendo: óbvio princípio antropofágico.

Urubu

[Fastio da escrita e televisão. Na Sessão da Tarde, o filme série ‘C’, *Princess (Em busca da princesa dos mitos)*, equaciona tudo o que me tem dado tratos à bola, por uma dúzia de dias, num encantamento. Na fantasia (melo)romântica, *kitsch e teenager*, Ithaca, princesa encantada (uma bruxa, uma *wicca?*), com dom de falar e curar (um xamã, um pajé?) elementais (unicórnios, fadas, gnomos, etc.) luta, ao mesmo tempo, para encontrar, nas ruas da Nova Iorque atual, o amor verdadeiro, também encantado e predestinado, e uma sucessora que garanta, por mais um ciclo, o perfeito e frágil equilíbrio entre os dois reinos, o real — a urbe, a civilização, a cultura — e o encantado, ‘era uma vez’, lugar da não-disjunção entre homens e bestas. Não há tensões, contaminações, desterritorializações, linhas de fuga ou devires. Há, sim, uma ordem preestabelecida, *in illo tempore*, por uma energia erótica mágica que deve ser mantida também por essa força charmosa sob pena de comprometer o equilíbrio eco-cósmico. Sem subverter em nada o folhetim, o beijo apaixonado que precede a cartela do ‘*the end*’ anuncia o final feliz da fábula cuja moral é: a magia do amor tudo pode (até refundir natureza e cultura)!]

[Acordo, fumo enquanto o vídeo sugerido em destaque na página inicial do meu provedor descarrega. Nele, a pequena Tiny Tansy, dezoito meses, brinca com gorilas da planície: desce com eles no escorregador, dá-lhes frutas, cobre-os e a si mesma com palha, deixa-se carregar por eles. A menina não demonstra medo ou desconforto, muito menos que dimensiona os riscos (eles existem?). A situação é de absoluto controle; quase. Tudo se passa nas dependências do Howletts Wild Animal Park (Bekesbourne, Inglaterra), numa jaula, com gorilas domesticados, sob o olhar da câmera, há indícios de outras pessoas e do próprio pai de Tansy, Damian Aspinall, dono de cassino e conservacionista inglês, ali. Nem isso, nem a trilha apaziguadora, nem o testemunhal em voz *over* sobre amizade e confiança entre homens e animais, nem mesmo o fato de saber que as imagens são do início dos noventa, e que hoje, aos 23 anos, Tansy passa bem e apoia a atitude de Damian: nada elimina o pixé de selvageria que impregna cada frame do viral feito para arrecadar fundos em favor da Aspinall Foundation.

Nos comentários, que se dividem entre odes à beleza da pura natureza e *posts* indignados com o pretensão risco iminente imposto à criança pelo próprio pai, alguém pergunta:

WTF?!! TARZAN????

TheAaronn007 há 23 horas

(http://www.youtube.com/watch?v=XHQMbQkxh1Q&feature=player_embedded)

Tiny Tansy é Tarzan, Mogli, Amala e Kalama (Maturana e Varela, 1995: 159). Talvez só uma diferença entre ela e os outros exemplos deva ser levada em conta: Tiny não se perdeu na selva, não foi sequestrada ou adotada por chimpanzés ou lobos, não teve que se tornar um daqueles animais, bestializar-se, e, depois, submeter-se a violenta ressocialização, 'ter que' re-humanizar-se: Tarzan voltou à selva, Mogli, aos lobos, e as duas irmãs indianas morreram. Nem a chance 'doc' das imagens que vejo — e a pretensa oposição entre ficção e não-ficção, perde consistência aqui — serve de possível fator distintivo: o *mise-en-scène* evidente, a edição, a deliberada ausência de adultos no enquadramento, a situação completamente controlada, selva de laboratório (assim como os mistérios e dados inconsistentes ou inexistentes das narrativas proto-etnográficas que envolvem os meninos-lobos, como Amala e Kamala), apenas evidenciam o alto nível de ficcionalização ali; e o que Tiny Tansy ficcionaliza, tanto quanto as personagens de Kipling ou de Burroughs, são os limites tensos e imprecisos, os trânsitos, contágios e desterritorializações entre natureza e cultura; selvageria e civilização; e, sim, inescamoteavelmente, o tema frequente nas culturas e incontornável aqui: a amizade entre homens e bichos.]

No quadro de Descartes, Chico Neném encara o urubu, como Paulo e Pedro no de Serodine que impressionou Agamben:

tão próximos, com as frentes quase coladas uma na outra, que estes absolutamente não podem se ver: na estrada do martírio, estes se olham sem se reconhecerem. Essa impressão de uma proximidade por assim dizer excessiva é ainda acrescida do gesto silencioso das mãos que se apertam embaixo, dificilmente visíveis. Sempre me pareceu que esse quadro contenha uma perfeita alegoria da amizade. O que é, de fato, a amizade senão uma proximidade tal que dela não é possível fazer nem uma representação nem um conceito? (Agamben, 2009: 19).

Digo que o urubu estende a garra-mão para Chico Neném que, num ato reflexo, reciprocamente, lhe estende, não a mão inteira, ocupada com um cajado (seria mesmo um cajado, ou apenas o indicador e o médio. O gesto está em suspenso e inacabado, o que confere, à cena, certo temor, implícito no distanciamento ainda respeitado pelas partes; porém não há terror, agressividade,

medo. Não é violento. Embora as principais linhas da composição indiquem o movimento de aproximação entre os dois, isso não se perfaz na tela. Sua possibilidade, todavia, não está excluída.

Neném olha e escuta atentamente: delata-o a orelha direita descoberta por um, parece-me, sopro, talvez o bafó estafeta do que lhe secreta o bico semiaberto da ave. E entende tudo, porque ‘presta atenção.’ Qual a natureza desse encontro?

Certamente não tem a ver com encantos, ficções românticas, publicitárias ou hagiográficas, e não é um retorno à animalidade que está em jogo. Chico Neném não fala com os bichos como Francisco, por milagre, ou como o xamã, porque um silvo mágico enfiou-se lhe no ouvido e, simplesmente não pode evitar. Ele não domestica os bichos, como Robinson Crusóe, o cabrito. O urubu não é para ele nem reserva de alimento, nem reserva de afeto: um comensal ‘substituto’ do homem, um criado [presença humilde, não agressiva. = Função atual de ‘domesticação nas cidades’ (Barthes, 2003: 51)]; não é criar afeto com o poder, criar um poder-afeto, usar o poder para receber afeto (Barthes: 51). O urubu cartesiano, seus bichos todos, arrisco, não têm propensões antropofílicas, não têm capacidade de 1. ‘imprinting’ [“O jovem animal selvagem, no decorrer de uma experiência única, se apega ao homem: relação de subordinação-dominação rapidamente fixada” (Barthes: 52), 2. Capacidade de adestramento, 3. Capacidade afetiva (não como os homens!), 4. Capacidade biológica de suportar a vida em cativeiro (Barthes: 52-53).

Em Catadores do Jangurussu, o comércio entre homens e bichos é outro. É outra política que a da subordinação de um reino ao outro. Neném e o urubu acareiam-se em pé de igualdade. “É assim mesmo, cada dia é a mesma coisa. Aqui tudo é igual porque todos estão com fome. Tanto faz ser urubu, rato, tapuru, cachorro, coruja e gente é tudo igual na catação. É o cotidiano” disse dona Isolda, habitante do lixão, ao pintor.

Referências

- Agamben, Giorgio. (2009) *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Barthes, Roland. (2003) *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes.
- Maturana, Humberto e Varela, Francisco. (1995) *A Árvore do Conhecimento*.

- Editora Psy: Campinas.
- Carvalho, Gilmar de (2010) “Arte e restos humanos: o Jangurussu de Descartes Gadelha.” In: MAUC. *Catadores do Jangurussu: retrospectiva*. [Consult 2013-01-10]. Disponível em <URL: Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/expo/2010/08/index1.htm>

O confronto diário proposto na série '300 mentiras' de Pilar Albarracín

CLÁUDIA FAZZOLARI

Brasil, artista visual. Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), mestrado em Artes, UNESP e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Curso de Especialização em Gestão de Projetos Culturais do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, CELACC, ECA/USP. É Secretária Geral da ABCA, Associação Brasileira de Críticos de Arte e membro da AICA, Associação Internacional de Críticos de Arte.

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

Resumo: A série *300 mentiras*. Un proyecto de Pilar Albarracín cuestiona a ténue margem de uma horizontal realidade que cerca a obra de criadoras na contemporaneidade. O texto, em síntese, dá vazão a ficções construídas como ações performáticas em que sempre a artista é pseudoprotagonista do fato narrado e como incansável agente dos transtornos da sociedade, insiste na incômoda percepção de toda virtual consistência do real.

Palavras chave:

mentira / ficção / real / fotografia.

Title: *The daily confrontation in the series '300 lies' by Pilar Albarracín*

Abstract: *The ensemble of the series 300 lies. A project by Pilar Albarracín questions the tenuous edges of the allegedly horizontal reality that surrounds the work of female artists in contemporaneity. The text, in short, deals with fictional situations in which the artist is always the pseudo protagonist of the fact narrated and, as a diligent agent of society's disorders, insists on the uncomfortable perception of the virtual consistency of the real.*

Keywords: *lie / fiction / real / photography.*

Introdução

Quando somos expostos ao ambiente de conflito armado, diante da produção de Pilar Albarracín, reconhecemos que invariavelmente existe quase nenhum resíduo do que se convencionou tratar como real no entorno que nos cerca, e sabemos que seja em uma galeria, em uma sala de museu ou em espaço aberto

seremos confrontados pela densidade de seus projetos. Entre suas obras conhecemos as marcas de um itinerário crítico pronunciado pela lucidez da denúncia e pelo rigor de séries comprometidas com o debate sobre gênero, que se alarga na contemporaneidade.

Pilar Albarracín, artista multimídia nascida em Sevilla, é uma mulher que insiste em propor rumos alterados para a percepção conjuntural que associa o *outro* à invisibilidade cotidiana. Esse *outro* — especialmente a mulher em suas obras e performances — permanece como um ativo interlocutor, responsável pelo eixo ficcional de uma potência quase inenarrável, quando situa o lugar da condição subalterna. De acordo com a insistente tônica de sua combativa ação performática, se delimita sua zona de conflito:

Em todas as mulheres e em cada uma delas insiste em manifestar-se a inquietação de Pilar Albarracín. Cada ação, em sua marca encarnada, incorpora uma insistente chamada ao corpo, compreendido como construção cultural e requer de sua criadora um olhar que reverte o discurso da condição subalterna e questiona os lugares sociais destinados à invisibilidade (Fazzolari, 2009: 21).

Diante de suas séries fotográficas, de grande formato, somos tomados de assalto. Quando nos damos conta, somos conduzidos pela estratégia de uma narrativa de face esquizofrênica. Em uma cena ampliada, no conjunto de uma mostra individual da artista, somos confrontados pela estranheza dos fatos narrados.

1. A série 300 mentiras. Un proyecto de Pilar Albarracín

De sua produção recente, na *série 300 mentiras. Un proyecto de Pilar Albarracín* a artista estabelece um eixo paradigmático sobre a tênue margem da suposta horizontal realidade:

Me interesa contar historias que sean mentiras pero que se puedan registrar como posibles. Es un proyecto en el que voy a ilustrar 300 mentiras o menos con fotografías, videos y objetos que rememoran tradiciones e historias que nunca han existido pero que tanto formal como conceptualmente podrían resultar perfectamente creíbles. [...] Haré un recorrido de las mentiras históricas desde los aspectos más universales hasta los detalles casi imperceptibles (Albarracín, 2009: 2).

O projeto *300 mentiras*, em síntese, dá vazão a ficções em que sempre Pilar Albarracín é uma das pseudoprotagonistas do fato narrado e como incansável agente de nossos transtornos, insiste para que tenhamos a incômoda sensação de uma virtual consistência da realidade.



Diante de um projeto de alternância de parcas 'certezas' ou de acúmulos de dúvidas está elaborada a base constitutiva da série *300 mentiras*, de Pilar Albarracín.

2. Mentira nº 3

Para uma aproximação inaugural com o ambiente da série propomos o contato com a obra *Mentira nº 3* (Figura 1) apresentada na mostra coletiva *Corpos Estranhos*, realizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP em itinerância entre o Memorial da América Latina e a sede do Museu de Arte Contemporânea, no período entre junho a outubro de 2009.



Figura 1. Pilar Albarracín, série 300
Mentiras, Mentira n.º 3, 2009, fotografia a cor,
Ed. 4/5 + 1 + P. A, 125 x 187 cm. Fonte:
Galeria Filomena Soares.

Diante da imagem fotográfica nos deparamos com a incerteza da cena: entre quatro supostas mulheres supostas porque o traje as identifica pela pseudosugestão do sexo, ou seja, pelo acento que a vestimenta carrega como sinalizadora de um espaço de gênero determinado apoiadas em um gradil de ferro, observando o que se passa em outro plano, de costas para o olhar que acompanha o ensaio fotográfico em suas intenções, três delas são alvos móveis, estão marcadas nas costas com um evidente ‘x’ que novamente identifica e singulariza para a ocasião e, sinaliza sobre a condição predestinada que lhes cabe cumprir na sociedade, marcadamente tomada pela conduta estabelecida desde a extensa série de representações culturais admitidas como corretas. Caberá ao teor das obras de Pilar Albarracín rever o estatuto de invisibilidade de corpos e de ações contaminadas pelo convencionalismo

de posturas estratificadas, de representações culturais consolidadas pelo tempo de exposição de suas trajetórias de vida ao drama da existência cotidiana.

3. Mentira n.º 22

Somos os seus interlocutores em um diálogo que nos emancipa momentaneamente como vítimas conscientes de um itinerário ficcional. Em outra obra da mesma série intitulada *Mentira n.º 22* (Figura 2), como exemplo, que pode ser apreciada na página da Galeria Filomena Soares, em seu endereço eletrônico, www.gfilomenasoares.pt, a artista nos aproxima de um universo situado pelo estereótipo — conjuntura especialmente selecionada pela sua poética visual — de

uma imagem que inicialmente potencializa a cena de *glamour* dos certames de uma pseudobeza feminina, com as medidas ideais e a corporificação do padrão estabelecido pela mídia, ou seja, o sorriso milimetrado, o vazio de olhares construídos pela marca institucional do modelo de evento consagrado, o aceno delicado que denuncia a constituição de uma artificial convivência padronizada.

Em todas e em cada uma das candidatas do certame, temos a protagonista da cena, a mentira encenada, incorporada ao discurso da imagem que se presta ao elogio da farsa.

Nunca estamos confortáveis quando Pilar Albarracín nos aciona como cúmplices de suas ações performáticas. De fato, somos movidos pela insistência de nossa percepção cotidiana, diante dos fatos narrados, o que torna muito nebulosa nossa compreensão. Pela via da cumplicidade seremos levados adiante, a investigar melhor os rumos de uma estratégia de reinvenção de realidades construídas pelo criterioso processo de emancipação de muitas invisibilidades acumuladas.

Em *Mentira nº 22* a artista inverte o registro de nossas expectativas habituais e passo a passo, ou melhor, pose a pose nos conduz por uma via de revelações algo desconcertantes. Em meio ao planejado espaço de sedução, pensado desde a imagem, encontramos outros depoimentos sobre os lugares da condição subalterna: não se sustenta o padrão ou a projeção homogênea de tipos midiáticos, não se mantém o rigor de um campo único de interpretação do humano. Percebemos a diversidade que se manifesta pelo olhar desconfiado proposto pela obra, que nos interroga e questiona o estatuto sexual da imagem. Pouco a pouco nos percebemos conduzidos pela dinâmica de uma suposta permanência sexual — vemos mulheres inclusive onde não estão presentes — ainda que o grupo admita a dúvida, mesmo quando a incerteza se estabelece na construção de uma outra chave narrativa. Desconfiada e insinuante, a leitura ficcional de Pilar Albarracín promove outra forma de compreensão do entorno cultural contemporâneo. Sua mentira interrompe coordenadas de nossa percepção e instaura o embaralhamento de nossa compreensão, emancipando um registro questionável.

4. Mentira nº 68

Quando pensamos no conjunto de sua produção, ou em uma parcela de sua *performance* documentada em vídeo ou ainda em uma imagem específica de sua trajetória como em sua obra *Mentira nº 68* (Figura 3) somos, de alguma forma, cúmplices de um ato de resistência?

Mentira nº 68 explicita em via pública o ambiente caracterizado pelo abuso de poder, pelo excesso de força física, pela marca institucional de tramas



Figura 2. Pilar Albarracín, série 300 Mentiras, *Mentira* n° 22, 2009, fotografia a cor, Ed.1/5 + 1 + P. A.; 190 x 125 cm. Fonte: Galeria Filomena Soares.

Figura 3. Pilar Albarracín, série 300 Mentiras, *Mentira* n° 68, 2009, fotografia a cor, Ed.5; 125 x 187 cm. Fonte: Galeria Filomena Soares.

coercitivas aceitas e justificadas pela natureza dos fatos. Diante do excessivo de força da cena e da somatória de violência e submissão nos sentimentos também subjugados? Pode ser completa a ficção de nossa realidade quando insistentemente nos cerca o seu testemunho mais abjeto sem que tenhamos consciência de tais níveis de exposição? O uso da força e a sujeição feminina são constantes na cena narrada. Pilar Albarracín questiona, uma vez mais, por meio de estratégias contundentes em sua poética visual e, pela via da denúncia anunciada, os modos de atuação de uma sociedade transtornada.

Considerações finais

Esteve ou não esteve presente Pilar Albarracín nas ruas, submetida em meio ao tumulto criado pela manifestação em que a polícia usou a violência para conter participantes? Houve em Madrid, no mês de janeiro de 2009, um protesto coletivo reunindo vozes discrepantes em meio ao cotidiano da metrópole? Participou ou não participou Pilar Albarracín de um concurso de beleza feminina, convulsionada pela dinâmica esmagadora dos modelos de corpos idealizados? Teria havido a presença de força policial não identificada — sem qualquer constituição ou indício da coisa pública — em meio ao tumulto registrado pela artista? Todas as participantes do modelo institucionalizado de exposição de tipos “femininos” eram mulheres? Como formular todas as nossas incertezas diante do caos da horizontal realidade?

É certo que, de alguma forma, temos respostas às questões lançadas ao debate. Somos capazes de reivindicar com relativa clareza o caráter reflexivo de nossa apreciação diante do contexto proposto, contudo ainda que estejamos em meio à tamanha potência do real nunca o conhecemos, assim como pouco sabemos de toda institucionalizada ficção aberta pelo engano contemporâneo.

Referências

Fazzolari, Cláudia (2009) "Corpos estranhos ou a anatomia da queda." In: *Corpos estranhos*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, MAC/USP.

Galeria Filomena Soares (2013) [Consult. 2013-01-13] Disponível em: <URL: www.filomenasoares.pt>

Contactar a autora: cfazzolari@gmail.com

Cláudio Assis e a produção do trágico: pensando a causalidade no cinema

FÁBIO DE GODOY DEL PICCHIA ZANONI

Brasil, dramaturgo e encenador. Mestre em Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa. Estudante de doutoramento na Universidade de Lisboa.

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

Resumo: Este artigo tem por objetivo investigar o modo pelo qual o diretor de cinema brasileiro Cláudio Assis, especialmente no filmes *Baixio de Bestas*, propõe-nos, por intermédio da construção de conexões insuspeitas entre os acontecimentos ali dramatizados, uma nova maneira de pensar o problema da relação entre causalidade e tragicidade na escrita cinematográfica.

Palavras chave: causalidade / tragicidade / cinema / ética.

Title: *Cláudio Assis and the production of tragic: considering causality in cinema*

Abstract: *This paper aims to investigate the way in which the Brazilian film director Claudio Assis, especially in *Bog of Beasts* film, offers us, through the construction of unsuspected connections between the events dramatized there, a new way of thinking about the problem of the relationship between causality and tragedy in the film writing.*

Keywords: *causality / tragedy / cinema / ethics.*

Introdução

Dado o título, esclareço que não se tratará de falar, aqui, da noção de causalidade, tal como formulada pela história da filosofia. Não se tratará, por exemplo, de tomar a noção de causalidade em Kant e aplicá-la ao domínio do cinema, a fim de definir quais os cineastas que, mesmo de maneira inconsciente, estariam de acordo, ou não, com o gabarito filosófico. Meu propósito é outro. Antes, pergunto-me quais as noções de causalidade de fato empregadas pelos cineastas, especialmente por aqueles dedicados a temas claramente políticos, à moda de Cláudio Assis, e como tal emprego não é secundário em relação à mensagem veiculada, mas sua condição de possibilidade.

Não é preciso consultar os filósofos para descobrir que não é o mesmo dizer

que uma coisa acontece por causa de outra ou depois de outra. É uma simplificação da noção de causalidade supor que a causa seja simplesmente o que emerge imediatamente antes desta ou daquela cena em questão. Chaplin sabia-o muito bem. No filme *O Garoto* (Chaplin, 1921), após recuperar seu filho adotado das mãos da carrocinha do orfanato, Chaplin refugia-se numa pensão. Na entrada, acompanhamos Chaplin a vasculhar seus bolsos, sem encontrar nenhum vintém. Quase nenhum. De costas para o dono da pensão, à beira da saída, o vagabundo apanha uma moeda, salvando o descanso noturno. Preparando-se para deitar-se ao lado do garoto, o vagabundo é surpreendido por uma mão a tatear sua calça. Ele apenas sorri, pois, há pouco, havia verificado o nada a po voar o próprio bolso. Para seu espanto, entretanto, o dedo do ladrão pesca uma pequenina moeda. Num primeiro momento, o vagabundo apenas recupera-a. É quando advém o cômico: o vagabundo decide reintroduzir a mão intrusa no próprio bolso da calça, como se aquela tivesse sido a produtora do dinheiro.

Tudo se passa como se Chaplin encenasse uma forma de simplificação da noção de causalidade, ensinando-nos, mesmo que às avessas, acerca da complexidade dessa noção. O objetivo do presente artigo consiste precisamente em verificar, por meio da análise do filme *Baixio das Bestas* (Assis, 2006) uma hipótese pouco habitual sobre a noção de causalidade: sucessivas encenações de causas e efeitos não conduzem, necessariamente, a um novo estado de coisas, podendo desembocar na situação desenhada no início da trama.

1. *Baixio das Bestas*

O filme *Baixio das Bestas* começa com uma menina a ser despida por um velho. Em pouco tempo, descobrimos que Heitor, o tal velho, um sujeito moralista, que está sempre a denunciar as mazelas do mundo, é seu pai e também seu avô. A exploração não se limitará ao campo sexual: à menina Auxiliadora não será facultada nem mesmo os lazeres mais vulgares, como ver televisão ou flertar com Maninho, o jovem dedicado a cavar o poço de água à frente de sua casa, visto que ela é obrigada a cumprir as tarefas domésticas ditadas pelo seu pai/avô.

É noite. Bêbados, o grupo de meninos ricos diverte-se no prostíbulo. Everaldo, interpretado por Matheus Nachtergaele, capitaneia a farra. Entre todas as prostitutas, o líder do grupo elege, justamente, a mulher que havia declarado seu desgosto em relação à vida de prostituta, desgosto que, segunda ela, é tanto mais insuportável quanto mais se vê forçada a lidar com criaturas como Everaldo. Apesar das investidas deste, a prostituta recusa-se a participar da festa. Por isso, é brutalmente espancada e estuprada. Do mesmo modo, mais a frente, Dora, a prostituta que se alegrara com o espancamento da colega, é, por sua vez, violentada no velho cinema abandonado, após ser expulsa do bordel no qual trabalhava.

Não queremos, aqui, levar a cabo uma descrição exaustiva do filme em questão, queremos apenas destacar como a reposição final do mesmo, a despeito dos diferentes vetores causais, é obrada a partir do espelhamento entre as quatro personagens acima nomeadas, Heitor e Maninho, Dora e Auxiliadora.

2. O jogo de espelho

O espelhamento nem sempre albergou o trágico. Considere-se o exemplo do filme *Um Amor de Verão* (Bergman, 1951). Ali, o cineasta sueco já se valia desse dispositivo para dar espessura dramática à trajetória amorosa precocemente interrompida, entre um jovem estudante, Henrik, e uma jovem bailarina, Marie. Tal como ela, também seu tio sofreu, e ainda sofre, em decorrência da morte prematura de seu grande amor de juventude. Assim, na cena em que Marie fita o tio, sentado ao piano, bêbado, palestrando sobre a morte de seu antigo amor, é como se a jovem bailarina, bem como nós, espectadores, antevíssemos o destino sofrido que lhe aguarda. Projeção que é frustrada, entretanto. Por meio da visão de seu futuro pouco promissor, materializado na figura do tio, Marie muda radicalmente de atitude, reconcilia-se com seu passado, podendo, dessa feita, entregar-se, com entusiasmo, ao amor presente.

Ao deparar-se com o espelho, a personagem mais nova muda a própria conduta, em relação a si e em relação aos outros, em nome de outro provir: a astúcia do espelho, nesse caso, consiste em fazer com que o fato consumado passado da personagem mais velha seja revivido na contingência do presente da mais nova, a quem ainda os caminhos da vida estão em aberto. Portanto, nesse filme de Bergman, a fórmula trágica por excelência — *já é tarde demais* — restringe-se ao polo mais velho do espelho. Pensemos, por exemplo, na cena em que o tio de Marie, novamente bêbado, força a entrada do quarto da sobrinha e veremos como as personagens velhas, por mais que insistam, encontrarão a porta do passado fechada.

Na melhor das hipóteses, à personagem velha é dada a possibilidade de imputar outro sentido à vida pregressa. É o que faz o protagonista de *Morango Silvestre* (Bergman, 1957). No confronto com outras personagens mais jovens, nomeadamente o filho e a cunhada, diferentemente do tio de Marie, o velho médico não tenta reviver no presente as experiências passadas, pergunta-se apenas o que elas foram, esforçando-se por ajuizar e avaliar, de modo favorável ou não, sobre a própria trajetória de vida.

Se é verdade que o espelhamento pode dar lugar ao famigerado *happy end*, não é menos verdade que tal recurso pode servir para introduzir certa dimensão trágica. Isso porque, nas mãos do diretor brasileiro, a fórmula *já é tarde demais* é igualmente aplicada ao universo da juventude. Isto é, o caráter antecipatório e

preventivo inscrito na figura da personagem mais velha é esvaziado de sua potência performativa: para os que vivem na miséria e da miséria, não há previsão forte o suficiente capaz de alterar os rumos da vida. Com exceção dos meninos ricos, o sertão definiu, previamente, as veredas da vida dessas personagens.

Por isso, não obstante a enorme repulsa que Auxiliadora manifesta nas exposições de nudez pública à qual é submetida, ela acaba tomando o lugar de Dora, entrando para o mundo da prostituição, ao passo que, mesmo sem encenar diretamente o futuro de Maninho, o espectador é levado a concluir que este é um proto-Heitor, terminando como o pai/avô de Auxiliadora havia iniciado o filme, sentado num banco, denunciando as mazelas da sociedade.

Quando trasladado para o sertão brasileiro, o jogo de espelho converte-se em arma trágica, ainda mais impiedosa. Pouco a pouco, é-nos dito que, sob o comando da miséria, o itinerário final das personagens será, inapelavelmente, o mesmo, a despeito das variações causais: pouco importa o nome próprio das personagens femininas, é insignificante que uma delas tenha um pai-avô agressivo e explorador, e a outra não, que Dora se diga afeita à vida de prostituta e que Auxiliadora mostre uma enorme repulsa ao sexo, ao fim e ao cabo, sob o sol do sertão, todas essas determinações divergentes que compunham o perfil das respectivas personagens conduzem, rigorosamente, ao mesmo destino.

Conclusão

Quando se trata de pensar as relações entre política e arte, costuma-se atribuir à arte finalidades sociais supostamente superiores às especificidades da montagem estética. Por isso, a quem defenda que todo o fazer estético deva ser submetido ao crivo dos temas considerados politicamente relevantes, como se o fundamental da arte estivesse tão somente ao lado do conteúdo da mensagem veiculada, sendo a superfície do tecido narrativo tão-somente uma espécie de luxo que ainda vigoraria nas dramaturgias ditas burguesas: o tema da arte pela arte é, aqui, combatido com um remédio ainda mais maléfico do que a doença. E se o remédio não faz mais do que agravar o estado do moribundo, isso se dá porque o resultado desse tipo de perspectivação é menos o desabrochar de uma consciência política emancipada e mais o empobrecimento dos nossos instrumentos políticos de análise dos fenômenos estéticos e sociais: a arte não é apenas política quando engajada, militante ou filiada a causas sociais; ela é, indelevelmente, política na medida em que, como outras atividades, ela pensa e faz pensar.

A título de conclusão podemos asseverar que o estudo do aspecto formal, por assim dizer, das narrativas cinematográficas, nomeadamente das relações entre causalidade e tragicidade, está longe de ser uma questão de menor

importância política, já que, como tentamos argumentar acima, por intermédio da apresentação de narrativas desencontradas no tempo e no espaço, o filme de Assis, a fim de guerrear a contento contra os modos de socialização vigentes, dialoga com filmes que não ambicionavam o epíteto de políticos, mas que figuram como pasto no qual o diretor brasileiro, entre outros, busca parte substancial de suas ferramentas discursivas.

Referências

Assis, Cláudio (2006) *Baixio das bestas*.
Bergman, Ingmar (1951) *Um amor de verão*.

Bergman, Ingmar (1957) *Morangos silvestres*.
Chaplin, Charles (1921) *O garoto*.

Dibuixar el temps en l'arbre: Àlex Nogué

ÀNGELS VILADOMIU CANELA

Espanha, artista visual. Doctora en Belles Arts. Professora Departament d'Escultura, Facultat Belles Arts, Universitat de Barcelona.

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

Resum: L'article presenta la darrera sèrie de treballs de l'artista Àlex Nogué (1953) entorn a l'element arbre i analitza la importància del dibuix com a estratègia processual, instrumental i experiencial.

Paraules clau:

dibuix / arbre / espai-temps / Art Arbori.

Title: *Drawing time on a tree: Àlex Nogué*

Abstract: *The paper presents the latest series of works by the artist Alex Nogué (1953) about the element tree and examines the importance of drawing as a procedural, instrumental and experiential strategy.*

Keywords: *drawing / tree / space-time / Tree Art.*

Introducció

En els darrers anys l'artista Àlex Nogué (Hostalets d'en Bas, Girona 1953) ha centrat la seva recerca artística al voltant de la figura de l'arbre. Una desena de treballs artístics d'indole molt diversa però sempre amb l'arbre com a protagonista i amb el dibuix com a fil conductor són el resultat recopilat dins del projecte editorial "Dibuixar un arbre".

Xiprer (2008-09), *Pomera morint-se* (2009), *Codi de subsistència* (2010-11), *Upon the tree* (2008) son alguns dels treballs analitzats en l'article que ens permetran fer un recorregut a través dels arbres i endinsar-nos en el temps experiencial de l'artista.

'Dibuixar un arbre'

Per Nogué, el dibuix d'un arbre comença molt abans que el llapis solqui el paper. De la mateixa manera que en el dibuix botànic existeix una observació empírica prèvia adreçada a l'estudi de les formes vegetals, en aquest cas l'artista coneix a fons els protagonistes arboris de les seves obres. De fet, els arbres

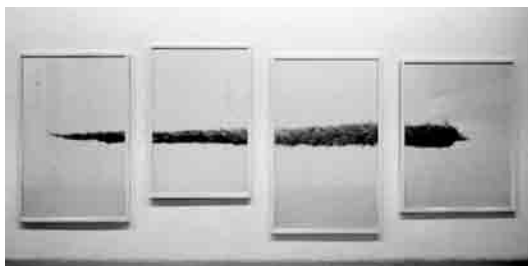


Figura 1. Àlex Nogué (2008-09). *Xiprer* dins l'exposició *42° nord. 2° est*. Llapis sobre paper, 4 peces. 229 x 648 cm. Galeria Esther Montoriol, Barcelona (imatge cedida per l'artista).

han estat els seus fidels acompanyants en la seva trajectòria artística i vital, pertanyen al seu habitat, al seu entorn, al seu paisatge. Existeix una mena de complicitat, una familiaritat palpable en l'ús artístic que Nogué en fa. Dibuixar un arbre és sens dubte un signe d'arrelament, però a més a més és una acció que s'expandeix. "El dibuix d'un arbre no mostra un arbre sense més, sinó un arbre que està sent contemplat. (...) En l'instant de la visió de l'arbre queda provada tota una experiència vital" (Berger, 2011: 56-57).

Els dibuixos arboris de l'Àlex Nogué, tot i que difereixen molt d'aquells dibuixos botànics realitzats principalment amb finalitats de categorització i d'estudi científic comparteixen la lentitud dilatada de la feina que requereix un temps d'observació minuciosos. Dibuixar un xiprer, un roure, un vern, un cirerer, una pomera, un pi -lluny del pragmatisme dels dibuixos científics- ens transmet diferents estats personals. Les diferències entre els arbres s'estableixen a partir de les seves característiques formals i materials, ja que desencadenen percepcions, sensacions i sentiments diversos. Però també s'estableixen diferències a partir del lloc que ocupen en el nostre imaginari cultural.

L'obra *Xiprer* (2008-09) (Figura 1) presenta un xiprer en posició de repòs i es conforma d'un dibuix de grans dimensions fragmentat en quatre parts. Les dades cartogràfiques que acompanyen el dibuix aporten informació de la situació exacta des d'on s'ha fet el dibuix. Aquest dibuix de sis metres de llargària és el resultat d'un treball laboriós al llarg de mesos d'observació d'un arbre que a la realitat en fa 26 metres. Estem davant d'allò que l'artista descriu com la il·lusió d'explicar una cosa invisible:

És hivern. Sóc davant d'un arbre, fa fred, tot està adormit i quiet. Dibuixo l'arbre. Unes setmanes més tard: És hivern, encara. S'ha escalfat una mica l'ambient i el dia ha guanyat uns minuts de llum; tot segueix adormit i quiet, però la saba ja és activa dintre de l'arbre. Dibuixo l'arbre (Nogué, 2009: 67).

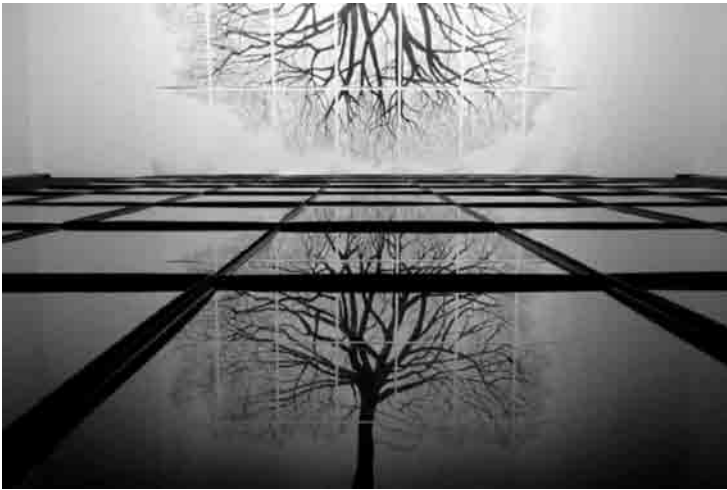
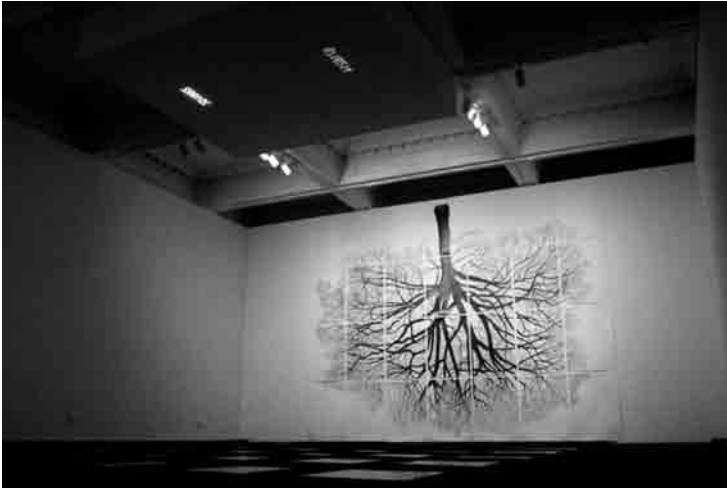


Figura 2. Àlex Nogué (2008). *Upon The Tree*. Vall d'en Bas.

La fragmentació del cos de l'arbre mitjançant el dibuix esdevé un dels trets rellevants en l'emfatització del temps en el treball de Nogué. Així mateix, l'ús de retícules i el recurs de la fragmentació, més enllà de respondre a raons resolütives, transpira el temps dilatat de les diverses fases, dels estadis successius, del procés i de la germinació del projecte artístic. Ens remet a aquella predisposició processual de l'apunt del natural, de l'esbós fruit d'allò que l'artista anomena exercici de concentració i observació: "el dibuix et permet accelerar la concentració i d'aquesta manera arribar al nucli del problema". A l'estudi de l'artista els dibuixos d'arbres s'acumulen per centenars, dia rere dia, durant setmanes, mesos, i és en aquestes capes de paper dibuixat on es diposita el temps de l'artista i el temps dels arbres.

El sentiment expressat mitjançant els arbres ha estat territori ampli per a molts escriptors, poetes i artistes. El poemari *Arbres* de Josep Carner parla de les persones per mitjà dels arbres. L'artista Sam Taylor Wood a *Self Portrait as a Tree* (2000), explica com en retrobar per atzar la fotografia realitzada temps enrere, d'un arbre dins d'un paisatge tempestuós, va pensar que aquesta sola imatge condensava i expressava tot el que estava sentint en aquell precís moment, i per tant, esdevenia un lliscament identificatiu absolut. A *Pomera morint-se* (2009) de Nogué també reconeixem aquest emmirallament amb la nostra existència.

L'actuació artística *Upon The Tree* (2008) (Figura 2) es va realitzar a la mateixa Vall d'en Bas, paisatge natal de Nogué. En una màgica acció la senzilla cabana rústica levita a la capçada d'un arbre. L'artista, prenent l'aptitud manual de l'il·lusionista aconsegueix fusionar el món del somnis i el real: "treballar sobre la realitat o treballar sobre la ficció són dos sistemes retòrics de l'art contemporani que acaben portant al mateix port."



Figuras 3 i 4. Àlex Nogué (2011-12). *Codi de subsistència* dins l'exposició *Futur variable*. Bòlit, Centre d'Art Contemporani, Girona (Imatges cedides per l'artista).



Figura 5. Àlex Nogué (2011-12). L'artista en el muntatge de *Codi de subsistència* dins l'exposició *Futur variable*. Bòlit, Centre d'Art Contemporani, Girona.

Figura 6. Roure natural, Vall d'en Bas, Girona (imatges cedides per l'artista).

La instal·lació *Codi de subsistència* (Figuras 3 i 4) presentada a l'exposició "Futur Variable" (Bòlit, Centre d'art contemporani, Girona, 2011) es desplega tant en l'espai com en el temps i en la seva multiplicitat d'elements ressona amb gran complexitat. L'espectacular posada en escena d'aquest impressionant roure invertit ens permet endinsar-nos en una mena de càpsula del temps.

El dibuix de grans dimensions que presideix la instal·lació està format per 28 papers presentant un arbre invertit. La geomètrica disposició reticular dels dibuixos a la paret és duplicada per una altra d'identiques dimensions. En aquest cas 28 safates metàl·liques conformen una superfície reflectant d'aigua, una retícula negra que ocupa la totalitat del sòl de la sala i, en conseqüència, limita el moviment del visitant. Sobre aquesta retícula es disposa el reflex de la forma arbòria, l'escena s'expandeix i com un gran mapa del territori ens suggereix unes coordenades topogràfiques.

L'estructura fractal de l'arbre queda emmirallada com una emmudida xarxa vial, tan sols interpel·lada per la presència del temps: el monòton decurs bidireccional de dos rellotges digitals. Dins la instal·lació coexisteixen dos temps simultanis: el primer -l'aparent temps estàtic de l'arbre- és el temps experiencial de l'artista, allò invisible, amagat, que correspon al procés de descobriment, d'observació minuciosa per assolir el coneixement de l'esser vegetal. En aquest primer estadi habitualment llarg que es pot estendre dies, setmanes, mesos -tal com ens puntualitza l'artista- és on acostuma a fer uns primers esbossos *in situ* de gran format, a prendre anotacions del natural, a mesurar l'arbre, a fer moltes fotografies. El segon, el temps real de l'exposició, dos mesures numèriques del temps avancen en direccions oposades cap a la cursa d'allò finit i ens recorden que el present és aquest precís instant, que forma part tant del passat com del futur.

Segons Karl Schlögel (2007) llegir mapes pressuposa llegir el temps que aquests contenen. Els mapes no només repliquen, construeixen i projecten espais sinó també mostren com d'entreteixits estan tots els aspectes de la vida amb les imatges cartogràfiques. En aquest sentit, la manera de cartografiar de Nogué “és també un mètode per ordenar visualment les coses i ens indica que posar la mirada a la natura pot ser un camí per trobar un mateix el propi mapa interior” (Horn, 2004: 12).

L'arbre invertit, d'arrels enfonsant-se en el cel, branques esteses sobre la terra i flors i fruits penjant com un do diví, és una imatge còsmica que trobem representada en diversos cultes arboris i tradicions populars. Tant el roure invertit de Nogué com la sèrie *Flanders Trees* (1989) de Rodney Graham prenen la potència i universalitat de la imatge d'un arbre invertit i ens desvetllen que aquest és el motiu paisatgístic per excel·lència.

Tal com apuntava la comissaria de l'exposició “Futur Variable”:

L'obra pretén ser una pregunta formulada a través del llenguatge visual, tot assajant codis per subsistir en la contingència, per sobreviure a la incertesa, per sobreviure a la vida mateixa. (...) El de Nogué, però, és un crit filosòfic, existencial. Silenciós. Perquè som invitats a presenciar i a ser participants, si acceptem el cos a cos que ens proposa, de la defunció de la icona de la natura a escala i temps reals, en un procés imparable (Pera, 2011).

Codi de subsistència fa referència a el que és necessari pel sosteniment de la vida humana envers l'efecte imminent de l'acció de sobreviure. El fet de subsistir o continuar existint també és fruit de l'acció de resistir, de defensar i de sostenir la pròpia existència mitjançant la veu dels arbres:

A poc a poc ens adonem que hem convertit en ofici una manera de ser en el món. Acuitats per insensats reptes als quals no sabem donar una sortida, hem fet de les preguntes una resposta; d'un voler entendre, una perversió i de l'art i la vida, una equació irresoluble (Nogué, 2010).

I és en aquesta equació irresoluble on l'artista persevera amb actitud optimista regant el seu art per tal de preservar el seu paisatge natal.

Conclusions

En efecte, l'arbre representa el moviment cíclic de la vida i de la mort que es regenera indefinidament; tot es transforma però l'arbre roman, i és en aquest caràcter de resistència que per molts estudiosos i artistes l'arbre ha esdevingut

la major icona global de supervivència del planeta. Segons Jeff Wall "en aquesta època, un arbre solitari, tímidament erigit a la ciutat, evocaria, millor que qualsevol altra monument o forma de propaganda, la tragèdia mediambiental que condemna la nostra economia, la nostra cultura urbana, el nostre ordre social" (Wall, 2004: 44-45). L'artista afronta i assumeix el repte de treballar amb aquests éssers vius i canviants que tenen una extensió en el temps. Pensar i descriure els arbres en termes espacials pressuposa fer-ho com una unitat d'acció-temps. L'artista dirigeix la seva mirada, concentra la seva recerca i troba un territori d'àmplia significació poètica en el fascinant món arbori.

L'Àlex Nogué en una màgica operació fusiona l'espai dels arbres i el temps de les persones i aconsegueix que els seus arbres transpirin estats anímics... com deia l'ecòleg Ramón Margalef, per a descriure apropiadament la complexitat d'un arbre cal un poeta.

Referències

- Alex Nogué (s.d) [Consult 2013-01-13].
Disponíbel em <URL: <http://www.alexnogue.com/>>
- Berger, John (2011). *Sobre el dibujo*.
Barcelona: Ed. G.G.
- Descarga, Joan; Nogué, Àlex (2007).
Trementina. Una metàfora de la pintura.
Barcelona: Edicions i publicacions de la
Universitat de Barcelona.
- Nogué, Àlex (2009). *Invisible Space*. Rev.
Outer Horizons, núm. 2, pàg 66-67.
- Nogué, Àlex (2010). *Algunes reflexions sobre*

- "Codi de subsistència". "Futur Variable",*
Girona: Bòlit, Centre d'Art contemporani.
- Pera, Rosa (2011). *On és el futur abans que*
l'atrapi el present?. Text de la comissaria
de l'exposició "Futur Variable", Girona:
Bòlit, Centre d'Art contemporani.
- Schlögel, Karl (2007). *En el espacio leemos el*
tiempo. Sobre Historia de la civilización y
Geopolítica. Barcelona: Ed.Siruela.
- Wall, Jeff (2004). *En el Bosque. Dos apuntes*
para un estudio sobre la obra de Rodney
Graham dins de *Paisaje & Memoria*.
Madrid: La Casa Encendida.

(In)Visibilidade do Desenho no Espaço

MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS

Brasil, artista visual. Mestre em Poéticas Visuais, USP. Professor de escultura, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

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

Resumo: Este artigo, objetiva apresentar o trabalho do jovem artista brasileiro, Sandro Novaes. A (des)construção de seus desenhos e pinturas, acabam transpondo o plano tridimensional e promovendo a interação entre arquitetura, público e obra. Como resultado, é gestada, em sua poética, a conclamação do público como fruidor de suas esculturas, instalações e intervenções urbanas nas cidades. **Palavras chave:** desenho / escultura / instalação / Invisibilidade / arte contemporânea.

Title: *Invisibility Drawing in Space*

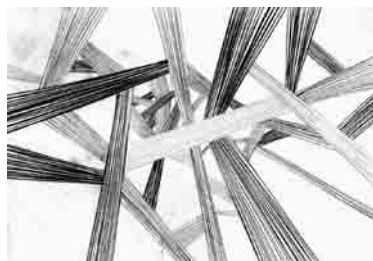
Abstract: *This article aims to present the work of Brazilian artist, Sandro Novaes. The deconstruction of his drawings and paintings, spanning the three-dimensional plane ends up promoting the interaction between architecture, public and works art. As a result, it is gestated in his poetic evocation the public as spectator of his sculptures, installations art and urban interventions in the cities.*

Keywords: *drawing / sculpture / installation / Invisibility / contemporary art.*

Introdução

A (In)Visibilidade evocada nesse texto, parte da observação no estudo do desenho, mas especificamente, das linhas e suas transposições para o espaço tridimensional da obra, abarcando a arquitetura e o público nos trabalhos do artista plástico Sandro Novaes, iniciada em 2008, e que teve como origem as reflexões e os estudos teórico-práticos desenvolvidos pelo mesmo, e que seu princípio n os trabalhos realizados com desenho.

Nesse processo, sua motivação primeira, ainda que inconsciente, fora o de desafiar a tradição bidimensional dos meios artísticos, pois ao realizar seus desenhos, o artista buscava encontrar ali a profundidade e a tessitura presente no plano real, numa busca incansável de transpor linguagens, planos e materialidades, inventando por vezes, espaços próprios e lugares dotados de vazios, mas cheios de identidades e memórias do plano real. Vivenciado pelo artista.



Figuras 1 e 2. Sandro Novaes, *Estudos de linhas* em grafite s/ papel, (2008).

Seu trabalho vem buscado desconstruir as linhas retas e duras do plano e desde o início já parecia simular certa profundidade de campo, por meio do emprego de variações e valores tonais, herdados da pintura e desenho. Apreendidos na academia e em outro nível, na prática secular como profissional web-designer e designer gráfico.

Sandro Novaes, nasceu em 1976, na cidade Vitória, estado do Espírito Santo, no sudeste brasileiro. Vive e trabalha em Vitória. É designer gráfico, graduado em artes plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e assistente do escultor José Carlos Vilar. É representado pela galeria OÁ, em Vitória. E tem exposições coletivas e individual em seu percurso artístico, que iniciou-se em 2008.

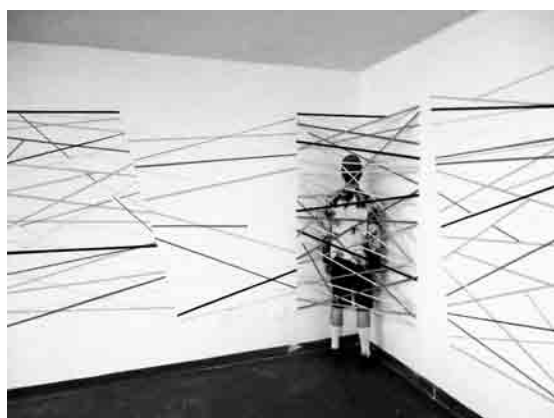
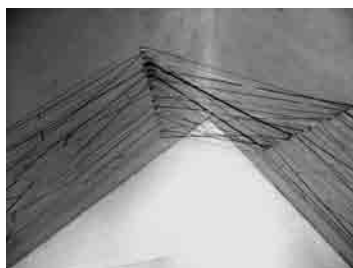
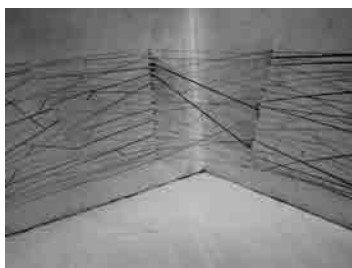
Tem-se dedicado aos estudos das espacialidades, onde busca, em suas pesquisas, os processos de transposições e rompimentos das linhas, evidenciado naquilo que o artista traduz como “Linhas Invisíveis” que é emfim, reforçada pela massa densa de linhas visíveis sinestesticamente pelos olhos. Para compreendermos o percurso a ser traçado nesse artigo, apresentaremos a estrutura. Com exceção da introdução e da conclusão, esse artigo trará três capítulos.

No primeiro capítulo, abordaremos os desenhos, croquis e estudos do artista. Mostraremos o momento em que Novaes percebe, emergindo do plano, suas linhas invisíveis, processos que estiveram ocultos aos seus olhos e agora perceptíveis em seus processos. Esse recorte remissivo implica em pontuar as transformações ocorridas no período ou trânsito em sua pesquisa, revelando a pertinência e a força tridimensional do seu desenho.

Dando sequência, abordaremos no segundo capítulo as imagens em processos de transposições. Apresentaremos as obras *Drawingspace #1e Drawingspace #2*, numa tentativa consciente e constante do diálogo do artista com o espaço, para transformá-lo em lugares ativos pela inserção de sua poética e pela presença do corpo público, fruidor de suas obras.

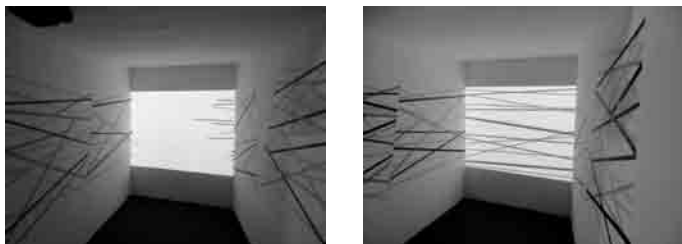


Figura 3. Sandro Novaes, *Estudos luz e sombra*, grafite sobre papel dobrado, (2009).



Figuras 4 e 5. Sandro Novaes. *Drawingspace #1*. Estudos de Tridimensionalidade, Maquete em grafite e linhas de costura sobre madeira - Exposição Base 02, (2009).

Figura 6. Sandro Novaes, *Drawingspace #1*. Instalação. Tinta PVA e barras metálicas s/ parede — Interação com a arquitetura Galeria Homero Massena, Vitória (ES) — Exposição Base 02, (2011).



Figuras 7 e 8. Sandro Novaes, *Drawingspace #2*. Instalação. Adesivo e projeção sobre parede. Materialidade, movimento e desmaterialização do desenho. Galeria de Arte e Pesquisa — GAP, Vitória (ES) — Exposição Ocupa 12.1: “Pra não forçar a síntese”, (2012).

No terceiro capítulo reservamos aos processos e experiências em andamento e que traremos à luz, para pontuarmos as reflexões críticas no trabalho do artista em questão.

1. Linhas no Plano Bidimensional — alguns estudos

Para compreendermos como se dera o constructo conceitual no trabalho de Novaes apresentaremos o percurso feito pelo artista, tendo como ponto de partida os desenhos desenvolvidos com linhas retas com variações tonais monocromáticas entre o cinza claro e o correspondente escuro.

Podemos observar que as linhas mais escuras ou densas se colocavam como linhas firmes, seguras, lentas. Quase estáticas, sem nenhuma intenção de motricidade ou simulacro de movimento. Essas linhas pareciam estar mais próximas do topo do suporte. Ou seja, as linhas pareciam se encontrar sempre fora do plano do papel, reservando a sua consistência material e sustância visual aos limites internos do papel.

O artista inicialmente optou por trabalhar com o papel em formato A3 e o grafite. Construindo espaços fictícios pelo controle tonal do grafite, pela força e densidade e pela aproximação ou distanciamento dessas linhas. Manifestando desde já uma vocação tridimensional nas mesmas, bem como a possibilidade de sua tradução para o espaço real, já que as linhas mais claras pareciam ter certa motricidade, sendo mais velozes, leves, embora fracas e distantes, locando-se no fundo do campo visual, conforme podemos observar nas Figuras 1e 2.

No início de seus estudos, os desenhos tinham apenas o enfoque na profundidade espacial e não havia direcionamento conceitual pré-concebido. Através da prática do desenho e da busca pela fuga para o espaço, para fora do plano do papel, as linhas juntaram-se e ganharam um aspecto de fita, como fachos de luzes. Nessas, as transparências deixaram de existir na sobreposição e percebeu-se um ganho de robustez causado por sua solidificação.

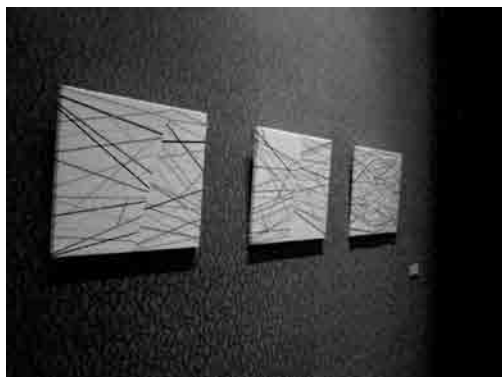


Figura 9. Sandro Novaes, *S/Título*. Pintura. Adesivo s/ suporte MDF (3 de 60 x 40 cm). Solar do jambeiro-UFF, Niterói (RJ) Exposição "Materia e Imagem", (2012).

Nesse momento, a ideia de espaço dimensional passou a ser explorada de forma exagerada e compulsiva pelo artista, com os valores tonais ainda mais agudos ganhando força e identidade. Surgiram assim, as quebras repentinas das linhas e sua continuidade conflituante (Figura 2).

O desenho aqui não se coloca como materialidade-fim, mas sim, como processo em desenvolvimento e constante mutação, seja no plano, seja no espaço. O trabalho de Novaes, tanto no desenho quanto na pintura quanto nas linguagens tridimensionais e em multimeios, é tratado desde seus aportes mais simplistas até a sua manifestação mais complexa. Para isso, entendemos que o desenho é a materialização dos desejos e inquietudes do artista e é, por excelência, uma ideia mental, e não somente uma aparição fortuita no mundo.

Porém, mesmo trabalhando com um tipo específico de desenho, é conveniente termos em mente o alcance maior do conceito e a potência do desenho no campo das artes, de forma que outros materiais e suportes possam agregar a eficácia simbólica do desenho, conforme observamos no trabalho de Novaes.

2. A transposição do desenho em *Drawingspace #1* e *Drawingspace #2*

Com a evolução do trabalho e a necessidade de romper com os limites do plano e do papel, Novaes buscou respostas no trabalho dos artistas Mel Bochner e Sol Lewitt. A escolha desses artistas lhe deram a oportunidade de encontrar pares que pudessem, através dos desenhos, forjar relações ainda mais relevantes entre a concepção e a percepção, a superfície e o volume. Essa tomada de decisão fora de signficativa para a mudança e transposições de fases, que se iniciara em suas buscas desde 2008.

Nesse momento, o gesto, do papel, fora extravasado para o espaço, e o desenho ganhara proporções corporais. Humanizadas. As linhas maiores fragmentaram-se diminuindo a área de risco, vácuos existentes nos estudos e já acima

apresentados. Logo, surgiram as linhas invisíveis e o conceito elaborado pelo artista da existência de “Linhas-ausentes-presentes” no espaço paradoxal, gerado, em parte, por meio das pesquisas filosóficas e matemáticas no trabalho do artista (Figura 3).

As linhas interrompidas bruscamente pela dobra do papel geraram as linhas invisíveis, extra racionais, o que acabou criando uma dicotomia entre as linhas reais e as empíricas que eram percebidas pelo artista, através da ideia de tridimensionalidade e da experiência em prática. Essas possibilidades foram possíveis pelo uso involuntário do papel dobrado e, consciente agora, nas maquetes de madeira para a construção de obras tridimensionais, na escultura, no campo ampliado (Figuras 4 e 5), e que foram constituídas juntamente com os desenhos.

As dobras acabaram por incorporar outras linhas, as ditas invisíveis e afirmadas pelo artista.

Foi no reconhecimento dos trabalhos de artistas como Ana Maria Tavares (2002) e Edit Derdyk que Novaes avançou suas buscas pelo espaço arquitetônico. A necessidade de sair do plano fictício dera-se com a percepção de que as linhas precisavam se “libertar,” expandindo suas tramas para as paredes, pisos e tetos.

Outro ponto relevante fora a percepção do esgotamento do desenho, que tenderia a esbarrar no limite técnico e material. Dessa forma, o desenho poderia ter sido algoz de seu processo, criando amarras difíceis de serem rompidas. Com o vencimento dessa etapa, a superação promoveu o trampolim para que a obra pudesse atuar no mundo real, na escala 1/1, no espaço ocupado por nós, seus destinatários.

Saindo da parede e do papel, Novaes se esmerou em interagir com o espaço e a arquitetura. A profundidade passou a ser real e as linhas e o plano invisível adquiriram o caráter de um (não) objeto (Figuras 6, 7 e 8).

Em *Drawingspace #2*, Novaes mantém as linhas em adesivo e variações tonais disintas e oscilantes entre o cinza mais claro ao mais escuro, mas também agrega a experiência do vídeo, conforme podemos ver nas Figuras 7 e 8.

O vídeo de (com duração 3’) é projetado ao fundo do ambiente da instalação e aos poucos, as linhas são libertadas e desenhadas partindo de uma das faces da parede. De forma a coincidir com as linhas interrompidas e existentes de adesivo. Nessa complementação, ruídos de linhas irrompem a expectativa do público que no “desenhar com os olhos” é reconectado ao espaço da arquitetura. Experiência que aproxima-se ao apagamento e recomeço do desenho em folhas de papel.

3. Novas paisagens

Outros projetos passaram a ser compostos e arrolados de forma paralela. A invisibilidade do seu desenho no espaço fora revelada em sua pesquisa.

Com o propósito de alimentar o olhar e a consciência do desenho, bem como a sua capacidade de materialização no mundo, é que o artista retoma o seu percurso. Primeiro, através de pintura, em suporte de MDF, sem contudo, se apegar as técnicas tradicionais, visto que as suas cores, vêm sendo são trabalhadas com fitas adesivas, que ao serem coladas no suporte, evocam a tridimensionalidade do plano (Figura 9).

Novaes, para alcançar um nível de desenvolvimento crítico, proporciona a resolução teórica de questões que possam surgir dentro de cada um desses novos estudos. É nas suas obras de caráter tridimensional que se constrói/fortalece sua identidade autoral. Aprimorando as técnicas e materiais, gerando caminhos, dúvidas e respostas, a fim de fazer perceber as tessituras existentes nesse processo de produção poética ao trabalhar com diferentes meios e materiais, Novaes busca certa uniformidade no conceito da pesquisa em questão, ou seja, a (in)visibilidade do desenho no espaço e a sua revelação e emancipação.

Conclusão

A característica fundante é o uso da perspectiva intuitiva que, unida à variação tonal, reforça a ideia de profundidade espacial, gerando uma relação contraditória com a planaridade do suporte, de maneira que o público fruidor da obra é levado a acreditar na tridimensionalidade do desenho.

O trabalho do artista tem-se dado de forma prático/teórica, numa pesquisa autoral que já se encontra em andamento desde 2008, e de forma conclusiva ampliou consideravelmente as suas possibilidades, ao estudar a fundo as questões conceituais do desenho e da pintura, para obter a capacidade de teorização.

Com isso, vê-se uma busca em desestruturar a dicotomia entre arte e vida, tornando a arte acessível ao cidadão em trânsito, uma vez que as ações propostas pelo projeto baseiam-se na criação de uma esfera discursiva crítica a respeito das problemáticas em torno da passagem do plano bidimensional para o plano tridimensional.

Referências

Tavares, Ana Maria (2002) "Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte." In: *A experiência do*

do espaço. ECA/USP, 2002, 127f. Tese (doutorado em Artes Visuais) — Universidade de São Paulo.

Contactar o autor:

marcosmartins.urbe@yahoo.com.br

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 participação 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 participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: _____
que apresento à revista *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 submetido a [dia] de [mês] de [ano]

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.*

[Itálico 11, alinhamento ajustado, máx. de 5 palavras chave]

Title: *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 [ou 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 início, os blocos citados, as legendas e a bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, parágrafo com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5, sem notas de rodapé]

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

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, ao 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 auto-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’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004). 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 Castelazo, *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León*, Guanajuato, Mexico (2009).

[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço; imagem sempre com a referência autor, data; altura da imagem: c. 7cm]

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 anular do avanço de parágrafos.



Figura 2. A estátua de Agassiz frente ao edifício de zoologia da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terremoto de 1906 (Mendenhall, 1906). **Figura 3.** Efeitos do teste ‘stokes’ sobre o dirigível ‘Blimp’ colocado em voo a 8 km do cogumelo atômico, em 7 de Agosto de 1957 (United States Department of Energy, 1957).

[Times 10, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

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 carro/A grade/O ar*, de Raul Mourão, no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Fraipont, 2001).

A Figura também pode reproduzir uma obra bidimensional (Figura 5).



Figura 5. Josefa de Óbidos (c. 1660), *O cordeiro pascal*. Óleo sobre tela, 88x116cm. Museu de Évora, Portugal.

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Cita-se agora, como exemplo suplementar, o conhecido espremedor de citrinos de forma aracnóide (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 Morberg (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 ombreira do portal da Sé de 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 [Este título: Times 12, negrito; toda lista seguinte: Times 11, alinhado à esquerda, avanço 1 cm]

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel 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, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama 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>>
- Mendenhall, 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_Mwc00715.jpg >
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg>
- Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal*. [Consult. 2009-05-26] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg>
- Starck, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crusinallo: Alessi. 1 espremedor 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 referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 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, estudios artísticos

Gama, artistic studies

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editorial board & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Alमुdena 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). Em 2011 publica “Lo que la pintura no es” (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009).



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 reconstituição.



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 ALVELOS (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 23° 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-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património,

da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



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

