

Revista : ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
Volume 12, número 35, julho–setembro 2021 | trimestral
ISSN 1647-6158 | e-ISSN 1647-7316
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

ESTÚDIO 35



Entre a pele da pintura e a pele do pintor, existe uma continuidade interrompida pelo encerramento da peça, em que o autor se despede e abre caminho aos novos participantes. Estes são seres políticos, pois são público, são relação. As quinze propostas de abordagem à obra de outros tantos artistas que aqui são apresentadas, neste número 35 da Revista Estúdio, transportam um desejo interior de uma expansão para os vivos, para novas relações, novos trânsitos, no círculo aberto das artes.

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 12, número 35, julho–setembro 2021
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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

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

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 12, número 33, julho–setembro 2021
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
Ver arquivo em
> <http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/arquivo.htm>

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

Revista indexada nas seguintes

plataformas científicas:

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index >
<http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: A2 (artes/música) >
<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal >
<http://www.scielo.org>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University Library of Regensburg >
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

Periodicidade: trimestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Ana Gallardo, Casa rodante (2007).

Captura de imagem de vídeo de performance urbana. Buenos Aires, Argentina. Cortesia da artista.

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Mail: estudio@belasartes.ulisboa.pt



Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

ANTÓNIO CANAU ESPADINHA
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitetura, Centro
de Investigação em Arquitetura, Urbanismo
e Design — CIAUD)

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

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

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

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

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

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

MARGARIDA P. PRIETO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

Pares académicos externos:

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

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

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA
(Espanha, Facultad de Bellas Artes
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

ÁLVARO BARBOSA
(China, Macau, Universidade de
São José, Faculdade de Indústrias Criativas)

ANGELA GRANDO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória)

ANTÓNIO COSTA VALENTE
(Portugal, Universidade do Algarve,
Departamento de Artes e Humanidades
da Faculdade de Ciências Humanas
e Sociais)

ANTÓNIO DELGADO
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design, Caldas
da Rainha)

ANTÓNIO FERNANDO SILVA
(Portugal, Instituto Politécnico do Porto,
Escola Superior de Educação (ESE), Unidade
Técnica Científica de Artes Visuais)

APARECIDO JOSÉ CIRILO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória)

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

CLEOMAR ROCHA
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Belas-Artes)

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

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

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

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

INÊS ANDRADE MARQUES
(Portugal, Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias)

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

JOAQUÍN ESCUDER
(Espanha, Universidad de Zaragoza)

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

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

LUÍSA SANTOS
(Portugal, Faculdade de Ciências Humanas,
Universidade Católica Portuguesa)

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

MARCOS RIZOLLI
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO
(Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais)

MARILICE CORONA
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande
do Sul)

MARISTELA SALVATORI
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande
do Sul)

MÒNICA FEBRER MARTÍN
(Espanha, Doctora, Facultat de Belles Arts,
Universitat Barcelona)

NEIDE MARCONDES
(Brasil, Universidade Estadual Paulista)

NUNO SACRAMENTO
(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY
(Brasil, Universidade Federal do Pará, Instituto
de Ciências da Arte)

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

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID
(Espanha, Facultad de Bellas Artes, Universitat
Politécnica de València)

PAULO BERNARDINO BASTOS
(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Artes)

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

PEDRO ORTUÑO MENGUAL
(Espanha, Universidad de Murcia, Facultad de
Bellas Artes)

REGINA MELIM
(Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina,
Departamento de Artes)

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

ROSANA HORIO MONTEIRO
(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais)

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

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ
(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores
em Artes Plásticas, ANPAP)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-18
Entre a pele da escultura e a mão da pintura JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Between the sculpture's skin and the painting's hand</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-18
2. Artigos originais	2. Original articles	20-188
Riscar o que interessa: a importância do erro na obra Gonçalo Barreiros ORLANDO MIGUEL GASPAR FRANCO & TERESA PALMA RODRIGUES	<i>Strike out what matters: the importance of the error in the work of Gonçalo Barreiros</i> ORLANDO MIGUEL GASPAR FRANCO & TERESA PALMA RODRIGUES	20-30
Scratching the Surface: participação e transformação social da cidade JOANA ISABEL GAUDÊNCIO MATOS	<i>Scratching the Surface: participation and social transformation of the city</i> JOANA ISABEL GAUDÊNCIO MATOS	31-43
A "eternidade do presente" na joalheria de Dulce Ferraz ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	<i>The "eternity of the present" in Dulce Ferraz's jewelry</i> ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	44-55
Sempre Ela: a pintura de Cristina Troufa MARCOS RIZOLLI	<i>Always She: Cristina Troufa's painting</i> MARCOS RIZOLLI	56-65
Lara Almarcegui: proyectos de tierra ISABEL CARRALERO DÍAZ	<i>Lara Almarcegui: earth projects</i> ISABEL CARRALERO DÍAZ	66-74
Nano4814: más allá del graffiti ALBERTO SANTOS HERMO	<i>Nano4814: beyond graffiti</i> ALBERTO SANTOS HERMO	75-86
Debris: un ejemplo de recolección EVA MONROY PÉREZ	<i>Debris: an example of harvesting</i> EVA MONROY PÉREZ	87-96
Construcciones y performances II: los refugios de Alicia Framis M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ	<i>Constructions and performances II: A. Framis' shelters</i> M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ	97-108

Habitar “vazios”: entre lugares e memórias de Alberto Bitar LUIZA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI	<i>Inhabiting “empties”: between places and memories of Alberto Bitar</i> LUIZA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI	109-117
Limitar, conter y proteger: tres funciones básicas de la piel y su representación en la escultura de Nora Aurrekoetxea ANDREA DAVILA RUBIO	<i>Limiting, containing and protecting: three basic functions of skin and their representation in Nora Aurrekoetxea’s sculpture</i> ANDREA DAVILA RUBIO	118-128
Disecciones: práctica y deseo en la obra artística de Daniel Tejero Olivares LETICIA FAYOS BOSCH & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES	<i>Dissections: practice and desire in the artistic work of Daniel Tejero Olivares</i> LETICIA FAYOS BOSCH & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES	129-139
Yoko Nishio: a mão como suporte possível de morte, vida e ação em tempos de pandemia CLÁUDIA MATOS PEREIRA	<i>Yoko Nishio: the hand as a possible support for death, life and action in times of pandemic</i> CLÁUDIA MATOS PEREIRA	140-154
Ana Gallardo: De objetos apropiados, mudanzas perpetuas y otras orfandades MARÍA SILVINA VALESINI	<i>Ana Gallardo: About appropriate objects, perpetual movings and other orphaned issues</i> MARÍA SILVINA VALESINI	155-167
Um cinema feito de amor MARISE BERTA DE SOUZA	<i>A cinema made of love</i> MARISE BERTA DE SOUZA	168-176
Um olhar feminino: María Lorenzo Hernández ELIANE MUNIZ GORDEEFF	<i>A feminine perspective: María Lorenzo Hernández</i> ELIANE MUNIZ GORDEEFF	177-188
3. Estúdio, normas de publicação	3. Estúdio, publishing directions	190-219
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	190-191
Condições de submissão de textos, meta-artigo — manual de estilo	<i>Submitting conditions, style guide</i>	192-200
Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO’2023 em Lisboa	<i>Call for papers: 14th CSO’2023 in Lisbon Estúdio, a place of creators</i>	201-203

Estúdio, um local de criadores	<i>Estúdio, a place of creators</i>	206-219
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	206-217
Sobre a <i>Estúdio</i>	<i>About Estúdio</i>	218
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	219

1. Editorial

Editorial

Entre a pele da escultura e a mão da pintura

Between the sculpture's skin and the painting's hand

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Artista visual e coordenador do Congresso CSO.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joaoqueiroz@campus.ul.pt

Resumo: A arte é material ilusório que se ilude na sua polaridade. Entre a pele da pintura e a pele do pintor, existe uma continuidade interrompida pelo encerramento da peça, em que o autor se despede e abre caminho aos novos participantes. Estes são seres políticos, pois são público, são relação. As quinze propostas de abordagem à obra de outros tantos artistas que aqui são apresentadas, neste número 35 da Revista Estúdio, transportam um desejo interior de uma expansão para os vivos, para novas relações, novos trânsitos, no círculo aberto das artes.

Palavras chave: Estúdio 35 / arte / cinema / política / público.

Abstract: *Art is illusory material that is deluded in its polarity. Between the skin of the painting and the painter's skin, there is a continuity interrupted by the closure of the piece, in which the author gives way to new participants. These are political beings, because they are public, they are relationship. The fifteen proposals to study the work of fifteen artists that are presented here, in this issue 35 of Revista Estúdio, carry an inner desire for an expansion towards life, for new relationships, new transfers, in the open circle of the arts.*

Keywords: *Estúdio 35 / art / cinema / politics / audience.*

1. A capa das materialidades

Sob a capa das materialidades, há um corpo e uma vivência. Sobre um papel, uma camada e outra, de tinta, de agregação plástica, de espessura intencional e mobilizadora. Interrogar o suporte, encobri-lo, iludi-lo, enganá-lo. Uma mancha, um risco, um traçado, um apontamento (Corona, 2016; Prieto, 2014). Um pensamento que se delinea, tornado visível, enfrentando a pequenez das matérias mortas.

A arte é material na sua vertente significante (Almozara, 2018; Fernández Fariña, 2010). E ao mesmo tempo é traçada pelos vivos, entre os vivos, estabelecendo entre estes uma relação, ou projeto de relação (Rizolli, 2021).

2. Um corpo desejante

A proposta é grande e pequena: uma ponte, uma comunicação, uma partilha de uma interrogação, envolvimento, comoção, desejo (Grando, 2015; Rizolli & Fontes, 2014). O desenho, com a pintura, a escultura e arquitetura, como o cinema ou a dança, assentam no corpo desejante do autor, do actor, do desenhador.

A autoria é equivalente no amor, o seu traçado um risco deixado no espaço, um vestígio de um abraço fechado. A mão abraça um lápis, um pincel. Os dedos tateiam um teclado, os periféricos são acariciados. A pele estende-se sobre a madeira do lápis, sobre a córnea do ecrã, sobre a tela da pintura, sobre o limite planar da escultura (Salvatori, 2017). Como uma película sensível de água, ela vibra e reflete o que a rodeia, pronta a agitar-se em ondulação que bem se pode tornar infinita.

3. Infinitude criativa

Entre a pele da pintura, uma casca frágil e logo ferida, escorrendo tintas e camadas vivas, e a mão da escultura, esta que se fere pela dureza dos materiais cortantes, entre as inércias e as densidades brutas que as artes pesadas reclamam. Entre as poeiras convocadas por um carvão, que se esmaga com suavidade e carinho pela aspereza de um papel lançado, estende-se um princípio geral de infinitude criativa (Maneschy, 2020).

É desta criação acesa que os quinze artigos reunidos neste número 35 da revista Estúdio nos falam, de um silêncio guardado e cúmplice entre artistas e as suas obras, que logo é entregue ao ruído da relação, da proposta, da intervenção, ou de outro modo, do posicionamento sempre, afinal, político.

4. Quinze artigos no número 35 da Estúdio

No artigo “Riscar o que interessa: a importância do erro na obra Gonçalo Barreiros” Orlando Miguel Gaspar Franco e Teresa Palma Rodrigues apresentam

duas obras de Gonçalo Barreiros (n. 1978, Lisboa, Portugal). Explicam como, através do erro e da falha, estas obras, patentes na exposição WAIT, no Museu Berardo, em 2019 exploram as possibilidades plásticas da instalação. Uma destas obras, *Sem título (William Tell Overture)* é composto colunas de som, uma prateleira inclinada com um gira-discos, que toca repetidamente a abertura de *Guilherme Tell*, de Rossini. Outra peça, parecendo com rasuras a spray, trata-se afinal de escultura em ferro, pintado de preto, justaposta na parede com a sua espessura. A espessura de uma falha ocupa um intervalo perceptível difícil, que ilude e contraria a legibilidade dos suportes, fazendo as narrativas vencerem níveis para uma nova referencialidade textual da escultura.

Joana Gaudêncio Matos, no artigo "Scratching the Surface: participação e transformação social da cidade" propõe uma abordagem à obra do artista plástico Alexandre Farto aka Vhils (n.1987, Lisboa, Portugal). O seu projeto "Incisão", incide na pequena comunidade indígena realojada na aldeia de Araçaí-Piraquara em 2000, a 50 quilómetros de Curitiba, Brasil. Usando o corte e o talhe das superfícies de madeira, Vihls produz imagens de grande impacto. Realiza imagens dos habitantes anónimos gravadas sobre portas de madeira e também escavadas na parede da Farmácia da povoação, para depois destas intervenções apresentar a exposição da residência na galeria Caixa Cultural, em Curitiba, em maio de 2014. Também em Hong Kong, em 2016, apresenta "Debris" no espaço Central Ferry Pier 4. Através de uma prática plástica decapante e destruidora, o artista descobre e deixa à vista uma extensa camada subcutânea, como que escarificada, revelando os rostos escondidos das comunidades, das mais pequenas às mais populosas.

No artigo "A 'eternidade do presente' na joalheria de Dulce Ferraz," Isabel Ribeiro de Albuquerque aborda a obra da joalheira Dulce Ferraz (n. Lisboa, 1953). Influenciada pelas vivências madeirenses e pelas influências japonesas, nos quatro anos em que ali aprendeu artes como Chinkin, Rattan e Ikebana, e que contribuíram para as suas "Geojóias", segundo Madalena Braz Teixeira, na exposição no Museu do Traje em 2003, ou as "joias de pousar", segundo Rui Afonso Santos na exposição Abaixo das Nuvens, no Museu de História Natural de Lisboa em 2020. São espécie de sulcos que interrogam a representação e sobretudo a sua relação com os referentes, numa cartografia preciosa e intrigante. Como Hai kai, ou "territórios de brilho," as peças condensam uma redução mundividente em que o ponto de fuga está no seu interior, e o ponto de vista lançado sobre o corpo entendido próximo, ou adivinhado a contemplar.

Marcos Rizolli, no artigo "Sempre Ela: a pintura de Cristina Troufa" debruça o seu olhar transatlântico sobre a jovem artista portuguesa Cristina Troufa (n.

Porto, Portugal, 1974). Explorando a auto-referência, a artista representa-se explorando gradações expressivas e acentos cromáticos que deslocam os referentes para um onirismo transrealista, ora irónico, ora melancólico, saturado de sonoridades inaudíveis, por serem pintadas no espectro visível.

Isabel Carralero Díaz, no artigo “Lara Almarcegui: proyectos de tierra,” aborda alguns projetos de artista Lara Almarcegui (n. Saragoça, 1972). Dentro de um horizonte temático em que está presente a exploração da terra e do subsolo. Assim ocorre nas series “Opening an Empty lot” (Bruxelas, 2000), “Ex-Michelin Wasteland Opens to the Public” (Trento, 2006), “The Wastelands of the Norfolkline Open to the Public” (Haia, 2007), “Opening an Empty Lot, Removing a Fence” (Bordéus, 2009). Almarcegui adquire os direitos mineiros de uma pequena jazida em Tveitvangen (Noruega), em Buchkogel e em Thal (Áustria). Com esta licença Almarcegui obtém o exclusivo de investigar, prospeccionar e reclamar os minerais do subsolo até ao centro da terra durante nove anos. Assim também adquire licença de prospeção em Espanha, no Vulcão de Agradas, em Cofrentes, Valencia, e expõe no IVAM (Institut Valencià d’Art Modern) 31 metros cúbicos de lava, 40 toneladas.

No artigo “Nano4814: más allá del graffiti” Alberto Santos Hermo aborda o artista Nano4814 (n. Vigo, 1978). É um artista ativo na área do graffiti e skateboarding, introduzindo o stencil graffiti depois de primeiros ensaios como writer (escritor) no âmbito urbano dentro do bombing, com os seus tags e throw-ups. Utiliza a sua imagem símbolo de um choco, el choquito, animal que é um aspersor de tinta natural e próximo da realidade piscatória de Vigo.

No artigo “Debris: un ejemplo de recolección,” Eva Monroy Pérez debruça-se sobre a obra de Julia Llerena (n. Sevilha, Espanha, 1985). Restos de objetos sem valor são coletados e apresentados metodicamente, relacionando escalas através de focos e projetores, expandido o micro em direção ao macro numa perspetiva de complexidade através das escalas e dos significantes, numa apropriação fractal da indexicalidade: o vestígio detém agora a máxima informação.

No artigo “Construcciones y performances II: los refugios de Alicia Framis” Montserrat López Páez aborda-se a obra de Alicia Framis (n. Mataró, Barcelona, Espanha, 1967). Erege construções simbólicas destinadas a debates e a alojamento temporário de artistas, como em Loneliness in the City, em Barcelona, 2000 em colaboração com o artista Dré Wapenaar. Uma plataforma neutra, onde artistas, arquitetos, e público puderam criar e debater ideias. Era uma tenda ovalada de 12x9 m com cinco quartos para os artistas participantes, sendo o resto espaço público. No projeto Arquitectura Prohibida (Nuremberga 2017) propõe-se Arquitectura para familias não binárias. E as instalações habitáveis prosseguem com

propostas de uma interação interpelativa e poética, e ao mesmo tempo de provocação política dentro de temas urbanos, contemporâneos e atuais.

Luisa Paraguai, no artigo "Habitar 'vazios:' entre lugares e memórias de Alberto Bitar" debruça-se sobre o artista Alberto Bitar, (n. Belém, Pará, Brasil, 1970) e particularmente sobre o fotofilme "Vazios" (2012). A partir de um arquivo de quinze mil fotografias distribuídas entre as séries "Todo o Vazio" (2011) e "Qualquer Vazio" (2011). Do lado esquerdo o apartamento vazio de "Todo o Vazio" (2011) apenas com o desgaste nas paredes das divisões e do lado direito, os quartos de hotéis em "Qualquer Vazio" (2011), de poucos móveis, vestígios. É uma justaposição de vivências, passadas e presentes, numa iconografia do vestígio e da memória, da ausência e da síntese.

Andrea Davila Rubio, no artigo "Limitar, contener y proteger: tres funciones básicas de la piel y su representación en la escultura de Nora Aurrekoetxea" aborda a obra desta artista basca, Nora Aurrekoetxea (n. Bilbao, Espanha, 1989). Na exposição "Hard as horse hair, soft as feathers" (2020, Londres, UK), Aurrekoetxea Apresenta um cenário de corpos ausentes, dos vestígios íntimos y domésticos, na forma de planos fragmentados e suspensos na vertical. Em *I bought flowers for myself*, (2020, Galería Juan Silió, Madrid). Formas e objetos unidos, aglomerados, atravessados e soldados, exibindo uma organização do passado para o presente, como que exibindo a sua o vestígio de uma atuação passada.

No artigo "Disecciones: práctica y deseo en la obra artística de Daniel Tejero Olivares," Leticia Fayos Bosch & Bartolomé Palazón Cascales abordam a obra escultórica e gráfica de Daniel Tejero Olivares (Univesidad Miguel Hernández de Elche) que procura as codificações associadas à sexualidade e aos discursos sobre o poder. Refletem-se os corpos significantes e as propostas de interferência sexualizada em enunciados descritivos portadores de uma síntese relacional pós genérica.

No artigo "Yoko Nishio: a mão como suporte possível de morte, vida e ação em tempos de pandemia," Cláudia Matos Pereira apresenta as intervenções de Yoko Nishio (Rio de Janeiro, Brasil). É uma serie realizada diariamente, durante os confinamentos do COVID-19 em 2020. Neste período Yoko cumpria a quarentena no apartamento de sua mãe. Sem materiais artísticos, executa desenhos realizados sobre a palma da mão, com esferográfica, e fotografados. Resultou o Diário de Quarentena, publicado a partir de março, no Facebook, até dezembro desse ano. A introspeção como um contraponto do distanciamento generalizado.

No artigo "Ana Gallardo: De objetos apropriados, mudanzas perpetuas y otras orfandades" María Silvina Valesini apresenta a artista Ana Gallardo (1958,

Rosario, Argentina). As suas instalações interrogam a propriedade objetual e o conforto das mobílias tantas vezes inúteis. A transitoriedade da vida e a procura de uma casa, marcada pela sucessiva mudança da artista com a sua filha pequena, de casa em casa de amigos, motivou a performance em que uma casa muito precária é rebocada de bicicleta pela artista durante 8 Km pelas ruas da cidade. São interrogações fortes, intensas feitas de uma relação muscular e háptica com a urbanidade contemporânea.

Na área do cinema, Marise Berta de Souza, no artigo “Um cinema feito de amor,” aborda o documentário “Cinema de amor” (2019), realizado por Edson Bastos e Henrique Filho. Os autores interrogam o documental num modelo híbrido ficção / documentário. Através do uso de telefones celulares como equipamentos de autorrepresentação fílmica, propõe-se o documentário como ferramenta de observação para contextos relacionais, numa procura de códigos dos novos discursos político-identitários. A subjetividade dos realizadores, um casal LGBT, debruçam-se sobre a fronteira do domínio privado e do domínio público. A resistência torna-se política quando há que resolver as tensões como o encerramento da produtora e a falta de verbas. A documentação é autorreferencial para um discurso de meta-linguagem.

Agora na área do cinema de animação, Eliane Muniz Gordeeff, no artigo “Um olhar feminino: María Lorenzo Hernández,” apresenta uma reflexão sobre obras desta realizadora, como *El Gato Baila Con Su Sombra* (2012), *La Noche Del Océano* (2015), *Impromptu* (2017), ou *Esfinge Urbana* (2020), todas de María Lorenzo Hernández (n. Torrevieja, Espanha, 1977). Utilizando grafismos e rotopia a par com desenhos de síntese a pastel e outros materiais, conseguem-se ultrapassar alguns dos limites materiais de expressividade plástica e temporal.

5. Novos corpos

Novos corpos, as novas propostas para um trânsito terrestre, entre impossibilidades políticas e autorizações poéticas. As obras jazem nos acervos, nas exposições, nas coleções, e aguardam a visita de um novo interveniente (Ortuño Mengual, 2017). O público, numa obra, é sempre coisa nova, até sempre, até existir humanidade. As propostas parecem assim repetir novos enunciados, um por cada novo participante numa dança participada na roda sem fim (Martin de Madrid, 2012). A imaginação não é já a que encerrou a criação, mas transporta-se pelos objetos, para cada nova participação, para cada novo amante no círculo aberto das artes.

Referências

- Almazara, Paula Somenzari (2018, janeiro) "A autoetnografia como processo poético na produção de Danilo Perillo." *Revista GAMA, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 | e-ISSN 2182-8725. 6(11):106.
- Corona, Marilice. (2016). "As paisagens submersas de Emanuel Monteiro." *Revista :Estúdio*, 7(16), 24-33. Recuperado de http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582016000400003&lng=pt&tlng=pt.
- Fernández Fariña, Almudena (2010). "Blinki Palermo: pintura contextual." *Estúdio: artistas sobre outras obras*, (1), 106-111.
- Grando, Angela (2015). "Bill Viola: o tempo em suspensão." *Revista Croma*, 2 (3):174-82.
- Maneschy, Orlando Franco. (2020) "Armando Queiroz: olhar sobre a violência na Amazônia—Brasil." *Revista Croma: Estudos Artísticos*. 1(1):31-7.
- Ortuño Mengual, Pedro (2017) "Activismo Transmedia. Narrativas de participación para el cambio social. Entre la comunicación creativa y el media art." *Obra digital: revista de comunicación* (12):123-44.
- Prieto, Margarida P.. (2014). "Do Céu aos Céus: Rui Macedo." *Revista :Estúdio*, 5(10), 164-170. Recuperado de http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582014000200021&lng=pt&tlng=pt.
- Rizolli, Marcos, & Fontes, Mariana Hossein. (2014) "A fantasia no trabalho fotográfico de Charles Dodgson: um olhar entre a iconologia e a semiótica." *Proceedings of World Congress on Communication and Arts*. Vol. 7.
- Rizolli, Marcos. (2021) "Fun Selfies: uma série de imagens sobre as imagens dos artistas." *Revista ARA* 11.11: 153-67.
- Salvatori, Maristela (2017) "In Pure Print: Um diálogo com o legado de Marques Abreu." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 5, (9), janeiro-junho. 18-25.
- Martin de Madrid, Paula Santiago. (2012) "Aprender el lugar: los túneles de Nancy Holt." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. 3(5):181-7.

2. Artigos originais *Original Articles*

Riscar o que interessa: a importância do erro na obra Gonçalo Barreiros

*Strike out what matters: the importance of the
error in the work of Gonçalo Barreiros*

TERESA PALMA RODRIGUES* & ORLANDO FRANCO**

*AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, Departamento de Cinema e Artes dos Média, Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.

**AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, Departamento de Cinema e Artes dos Média, Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar duas obras de Gonçalo Barreiros, explicando de que modo, através da presença do erro e da falha, estas obras nos atraem e repelem, criando uma tensão provocada pela curta distância entre aquilo que compreendemos e aquilo a que não conseguimos aceder.

Palavras chave: escultura / instalação / Gonçalo Barreiros.

Abstract: *This article aims to present two works of the artist Gonçalo Barreiros, explaining how, through the presence of error and failure, these works attract and repel us, creating a tension caused by the short distance between what we understand and what we cannot have access.*

Keywords: *sculpture / installation / Gonçalo Barreiros.*

1. Introdução

Gonçalo Barreiros (n. 1978, Lisboa) formou-se em Escultura, pelo Curso Avançado do Ar.Co (Lisboa) e realizou o mestrado em Belas Artes, na *Slade School of Fine Art* (Londres), com bolsa integral da Fundação Calouste Gulbenkian.

Entre as suas exposições individuais podemos destacar: *Recomeço do mundo* (2018), no Círculo das Artes Plásticas de Coimbra; *Declaração Amigável* (2017) e *Nosey Parker* (2014), na Galeria Vera Cortês; ou *Vraum* (2013), no Chiado 8.

Da sua participação em exposições coletivas, salientamos as mais recentes: *WAIT*, no Museu Berardo, e *Trabalho Capital*, na Fundação Oliva, realizadas em 2019.

Este artigo tem por objetivo apresentar, em particular, duas obras do artista que integraram a exposição *WAIT*, são elas: *Sem título (William Tell Overture)*, de 2008 (Figura 1), e a obra *s/ título*, de 2016 (Figura 2).

Estas duas obras contribuíram de forma significativa para a construção da exposição *WAIT*, na medida em que expressam, pelas suas estruturas conceituais e formais, valores que fundamentam o sentido temático do projeto curatorial. Encontramos nestas duas obras de Gonçalo Barreiros um ambiente de *nonsense* e absurdo, que nos remete imediatamente para o universo de Samuel Beckett (universo este que serviu de inspiração para a exposição).

Para Bruno Marchand, na sua prática, Gonçalo Barreiros tem “tendência para tomar o espaço expositivo como um palco” (Marchand, 2013:3), no qual as obras convocam o espectador para uma experiência que envolve o absurdo ou a sensação de frustração, causada por uma espera prolongada, em torno da resolução de algo que acaba por nunca se resolver. A exposição apresentou-se como uma experiência que eleva esse tipo de sensações, sob a influência de obras de Samuel Beckett e Bruce Naumam, autores que de forma distinta convocam os dispositivos da percepção que, através da falha, do erro e do absurdo, desconcertam o espectador.

2. Riscar o que interessa

Sem título (William Tell Overture) é uma obra composta por um par de colunas de som, uma prateleira inclinada sobre a qual foi colocado um gira-discos, que toca repetidamente a peça musical *William Tell Overture*, de Gioachino Rossini.

Durante o século XX, este tema musical, composto como abertura para a ópera *William Tell*, foi apropriado e adaptado ao contexto popular em variados contextos, mas foi através do genérico da série *The Lone Ranger* (nos anos 40 e 50) que passou a ser popularmente conhecido e a integrar o inconsciente coletivo de uma geração.

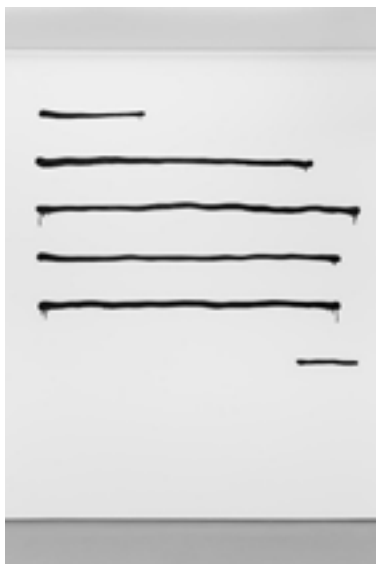


Figura 1 · Gonçalo Barreiros, *Sem título (William Tell Overture)*, 2008, Gira-discos, colunas, mecanismo. Fonte: Fotografia de Pedro Tropa e Teresa Santos.

Figura 2 · Gonçalo Barreiros, *Sem título*, 2016, Ferro pintado, dimensões variáveis (160 x 200 x 0,1 cm). Fonte: fotografia de Bruno Lopes.

A propósito da exposição *Quero eu fazer as coisas...* (que teve lugar na Galeria Vera Cortês, em 2008, e na qual Gonçalo Barreiros apresentou pela primeira vez esta obra), Cíntia Gil escreveu:

Trata-se da criação de situações diversas nas quais, pela convivência com a obra no local de exposição, aquele [um corpo, espectador e espectador] experimenta sensações situadas num âmbito amplo entre a decepção e a insuportabilidade. Para tal, este artista tem vindo a trabalhar fundamentalmente em dois domínios complementares — o da criação de peças que existem no espaço de uma manipulação de tempos, e o da criação de peças que se apresentam quase como imagens em si decepcionantes.

Esta obra desperta no espectador sensações contraditórias que vão da atração (pela sua familiaridade), à repulsa, devido à repetição contínua do tema, que torna quase insuportável a sua permanência no espaço expositivo. A inusitada inclinação do gira-discos faz com que a agulha recaia sempre na mesma faixa do vinil (Figura 3), causando essa eterna repetição (um *loop* mecânico), como num disco riscado.

Em diálogo com Sandra Vieira Jürgens, Gonçalo Barreiros referiu que esta obra pertence a um conjunto de trabalhos que se auto determinam “por um cansaço excessivo”, por “uma repetição ou saturação” (Jürgens, 2008: 78) que potenciam um contínuo questionamento. Entendemos que esse questionar as coisas advém de um interesse permanente sobre a realidade das coisas do quotidiano, de objetos a situações normalizadas. O olhar do artista não descansa, não aceita a ação da norma em torno dos objetos e das situações. Atua como o olhar interrogativo de uma criança sobre o mundo dos adultos. Mais do que colocar questões, Gonçalo Barreiros arquiteta situações, que operam sobre o espectador de forma desconcertante, criando uma constante interrogação e ir-resolução. Nada se resolve neste palco, mas estas obras fomentam sobretudo, a experiência do momento do desconforto.

O que se retém perante esta obra, é o som repetido exaustivamente. Mais do que um incómodo, esta repetição provoca uma dúvida persistente, ou uma inquietação que dura para além deste encontro, permanecendo em eco na memória sonora do espectador.

O som é um elemento crucial em diversas obras de Barreiros, João Silvério chega a considerar o som como “parte da matéria escultórica” utilizada pelo artista “através de sistemas diferidos, em que a sua localização ou função, nos confrontam com uma presença improvável e por isso muitas vezes incómoda, que nos excita a curiosidade” (Silvério, 2014:7).



Figura 3 · Gonçalo Barreiros, *Sem título* (William Tell Overture), 2008, pormenor. Fonte: Fotografia de Pedro Tropa e Teresa Santos.

Figura 4 · Gonçalo Barreiros, *Sem título*, 2016, pormenor de fotografia. Fonte: fotografia de Bruno Lopes.

A dúvida e a curiosidade geram conhecimento e evolução, mas no processo de desenvolvimento, também o erro é fundamental.

Na construção do seu trabalho, Gonçalo Barreiros não tem um plano prévio definido, age “por tentativa e erro” (Jürgens, 2008: 80) e o resultado final é sempre um lugar inesperado.

Há, no seu processo de *fazer*, nesse caminho para um lugar não completamente definido à partida, uma tendência para não contornar o obstáculo, mas sim, pelo contrário, tirar partido dele. Uma casca de banana (e este exemplo não é meramente casual), poderá potenciar, através do abrupto deslize, uma ação seguinte, mais ou menos trágica, mais ou menos anedótica...

O suspense, ou a tensão que Gonçalo Barreiros cria nas suas obras parece resultar de uma impossibilidade de esclarecer exatamente aquilo que cada objeto representa.

De um ponto de vista formal, esta obra/instalação apresenta-se tal e qual o seu mecanismo — a obra reflete sobre o seu mecanismo interno. Ela revela-se tal qual é, despida de qualquer ornamento. Todos os elementos presentes são essenciais para a sua apresentação. Ao assumir o dispositivo por completo enquanto obra, o artista revela que todos os elementos pertencem a uma espécie de estratégia falhada.

Pela forma como está instalada, *Sem título (William Tell Overture)* remete para uma narrativa, para um qualquer momento anterior, quando o disco tocava livre e melodicamente a peça de Rossini e esta podia ser reproduzida na sua sequência original.

Bruno Marchand fala de uma “ideia de falência discursiva” (Marchand, 2013:10) a propósito de um outro conjunto de obras, apresentadas em 2013, na exposição *Vraum* (no Chiado 8 Arte Contemporânea). A noção de estratégia falhada parece estar de acordo com essa ideia de falência, pois algumas obras de Gonçalo Barreiros apresentam-se como se não fosse possível falar sobre aquilo que *são*, mas como se falassem por aproximação, ou simplesmente salientassem uma ideia de ineficácia, inoperância, inutilidade, no limite, de vazio.

Sem título (William Tell Overture) oferece-nos, entre outras memórias e sensações, a frustração que se sente perante um disco riscado, porém, não sendo essa a causa da repetição, o nosso interesse foca-se no momento em *loop*, em que a agulha volta para o lugar certo, para depois voltar a “falhar”.



Figura 5 · Gonçalo Barreiros, *Sem título*, 2012, Ferro pintado, dimensões variáveis (160 x 200 x 0,1 cm). Fonte: <https://www.goncalobarreiros.com/Vraum>

2. Tirar partido do erro

Sometimes, however, we become fully aware and realize that error as well as truth can move and spur us on to action. Now because action is always a decisive factor, something really good can result from an active error, because the effect of all that has been done reaches out into infinity (Goethe, 1998:51).

Riscada parece estar também a parede, na obra sem título (de 2016) (Figura 2), na qual o artista nos mostra uma espécie de rasura, inviabilizando a leitura de um possível texto, cujo conteúdo desconhecemos.

Não nos é permitido perceber se este hipotético texto possuiria uma informação importante ou se, pelo contrário, seria totalmente insignificante.

Esta obra causa-nos ainda mais espanto quando nos confrontamos com a sua materialidade. Embora pareça, à partida, uma inscrição bidimensional, feita a *spray*, olhando atentamente, percebemos que se trata uma escultura em ferro, pintado de preto, que se destaca da parede em alto-relevo de reduzida espessura (Figura 4). Esse dado altera a sua interpretação, este deixa de parecer algo efémero, passando a existir perpetuamente, mantendo-se irremediavelmente indecifrável.

Esta condição de ilegibilidade da escrita a *spray*, lembra o *tag* e a sua especificidade dentro do universo *grafitti*, como uma espécie de exercício para ganhar prática, que, de tanto se repetir, deixa de ser meramente assinatura e passa a ser desenho. Deixa de ser discurso, para se tornar outra coisa.

Mas é difícil olhar para este desenho-escultura sem o associar a linhas de texto, com autor (ou remetente), com uma mensagem e com um receptor (ou destinatário). Contudo, são simplesmente linhas de desenho, convertidas em escultura, transformadas em algo táctil.

Se o anterior trabalho convocava o sentido da audição, este convida a experimentar o tacto. Segundo João Silvério:

(...) o trabalho de Gonçalo Barreiros é pautado por uma disciplina austera que se concentra nas condições e relações que a sua obra pode criar na exposição enquanto dispositivo perceptivo que vai accionar todos os sentidos humanos. Seja através de um desenho, do som, de um ruído, de uma palavra, de um zumbido ou de uma estridência metálica; mas, também, da instabilidade do equilíbrio, da diferença de escalas e proporções, ou da ausência da cor e, paradoxalmente, da sua presença multifilar, entrecortada em planos e linhas dispersos como se uma anamorfose se apoderasse do espaço (Silvério, 2018:2).

O prazer do jogo da anamorfose não se obtém através da observação da forma distorcida, mas na procura do melhor ponto de vista para, finalmente,

apreciar a imagem corretamente. A chave para resolver a insatisfação perante algo que nos frustra, por não ir ao encontro do nosso desejo enquanto espectadores, parece ser o desvio para a inspeção mais detalhada, o olhar mais atento, a ação de procura de uma solução. E é nesse jogo, que convida o observador a uma resposta criativa perante a suposta “falha”, ou “ineficácia”, que se encontra a fruição da obra.

No seu trabalho, Gonçalo Barreiros anula diversas vezes o discurso, como acontece em *Sem título*, de 2012 (Figura 5).

Contudo, isso não significa que não tenha interesse pela palavra; aliás, a Literatura, ou a Banda Desenhada são domínios pelos quais o artista se interessa bastante (a par do cinema de animação, sobretudo de Norman McLaren, da Música e tantas outras vertentes artísticas onde vai buscar as suas referências).

Retirados da Banda Desenhada, estes balões vazios de discurso são colocados como se estivessem num palco, onde a peça teatral é reduzida a uma essência sem linguagem, fazendo lembrar a peça *Quad (Play)* (1981), na qual Beckett reduz a dramaturgia teatral, os atores e o palco a uma ação mecânica, sem discurso ou narrativa.

Há então um interesse pela palavra, no entanto ela é omitida através de uma enorme redução de meios, restando apenas uma sugestão de discurso e a prevalência da matéria escultórica.

E o erro? Parece haver sempre alguma coisa fora do lugar, na obra de Gonçalo Barreiros, algo duchampiano, qualquer coisa de insólito, que provoca a dúvida no espectador.

Propusemos, desde o início deste artigo, explicar de que modo, através da presença do erro e da falha, as obras de Gonçalo Barreiros nos atraem e repelem, criando um ambiente de tensão. Sugerimos desde logo que essa tensão seria provocada pela curta distância entre aquilo que compreendemos e aquilo que não conseguimos alcançar, que nos exaspera ou causa frustração.

Darmos pela presença de algo que aparenta não estar certo e tomarmos consciência de tal estranheza, parece ser um fim em cada uma destas obras.

Conclusão

A obra de Gonçalo Barreiros é essencialmente construída em torno da escultura, onde o gesto performático está presente revelando uma intenção com fugazes sugestões de movimento (naturalmente expressos no pensamento e na prática do desenho) a partir de materiais e referências comuns existentes no quotidiano.

O artista retira tanto objetos como discursos do seu contexto, seja de uma publicação, de um livro de Banda Desenhada, ou de um qualquer recanto do seu atelier. Na sua obra, o discurso ou a comunicação escrita desaparecem, ficando apenas o propósito de tornar aquilo que seleciona para ser apresentado, numa espécie de monumento, que acaba por ser um anti-monumento, uma vez que, habitualmente, não é apresentado no lugar da escultura tradicional.

O seu método de trabalho é reparar nas coisas (objetos, ideias, imagens, acontecimentos) e ir absorvendo essas mesmas coisas, como se fosse um filtro, até atingir um máximo de intensidade, até ser saturado por elas. E é a partir desse seu fascínio pela simplicidade ou imprevisibilidade das coisas e pela capacidade que têm de evocar outras (novas cadeias de raciocínios, imagens, situações) que o artista vai produzindo novos objetos.

Agradecimentos

Teresa Palma Rodrigues agradece ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) o apoio para este trabalho de investigação. Orlando Franco agradece ao Centro de investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Goethe, Johann Wolfgang von (1998) *Maxims and Reflections*. London: Penguin Books. ISBN 978-0-14-193918-6
- Beckett, Samuel (1981) *Quad I+II. 1981*. [Peça para televisão] Directed by S. Beckett. Stuttgart: Süddeutscher Rundfunk.
- Jürgens, Sandra Vieira (2008) "Gonçalo Barreiros: Experiência alienante." *Arqa*, (#63): 78-83.
- Marchand, Bruno (2013) *Vraum*. Lisboa: Chiado 8 Arte Contemporânea, Fidelidade.
- Silvério, João (2014) "Quando somos postos ao largo". In Silvério, João; Barreiros, Gonçalo (2014) *Tardoz: Gonçalo Barreiros*. Lisboa: Vera Cortês Art Agency: 2-51.
- Silvério, João (2018) *Gonçalo Barreiros: Recomeço do mundo*. [PDF] Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra / Galeria Vera Cortês. [Consult. 13-02-2021]. Disponível em URL: <<https://www.veracortes.com/dropbox/TextPanel/5673e893c7cf891d4cbe58e2/HTMLfiles/Goncalo-Barreiros-Recomeco-do-mundo-1.pdf>>

Notas biográficas

TERESA PALMA RODRIGUES é artista visual e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Doutorada em Pintura pela Universidade de Lisboa, membro colaborador do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação são a Pintura, a Fotografia e os diálogos entre as Artes Visuais e outras disciplinas, nomeadamente a História ou a Geografia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7650-4980>

Email: teresa.palma@campus.ul.pt / p5621@ulusofona.pt

Morada: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT); Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação (ECAATI); Departamento de Cinema e Artes dos Media (DCAM), Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.

Faculdade de Belas Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.

ORLANDO FRANCO é artista visual, curador independente e professor na Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Doutorando em Arte dos Media pela ECAATI-ULHT, investigador do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT), Universidade Lusófona. No seu trabalho explora os meios da video instalação, imagem (fixa e com movimento) e desenho. As suas pesquisas procuram ampliar e amplificar noções e conceitos como: tensão e suspensão, peso e leveza, conquista e frustração. As suas procuras incidem com frequência na noção física de corpo/ máquina, que pode ser animal, mecânico, industrial ou objectual.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8119-7877>

Email: orlando.franco@ulusofona.pt

Morada: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT); Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação (ECAATI); Departamento de Cinema e Artes dos Media (DCAM), Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.

Scratching the Surface: participação e transformação social da cidade

*Scratching the Surface: participation and social
transformation of the city*

JOANA GAUDÊNCIO MATOS

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal (ESE-IPS), Centro de Investigação em Educação e Formação (CIEF), Campus do Instituto Politécnico de Setúbal, Estefanilha, 2914-504 Setúbal, Portugal; Escola Superior de Educação do Politécnico de Lisboa (ESELX-PL) Campus de Benfica do IPL, 1549-003 Lisboa, Portugal e Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Resumo: O texto propõe uma abordagem à obra do artista plástico Alexandre Farto aka Vhils (n.1987). Este é considerado um dos artistas mais significativos e instigantes que desenvolvem parte do seu trabalho na área da *street art*, mobilizando um conjunto de meios expressivos que possibilitam uma reflexão sobre o meio urbano e estabelecem uma progressiva relação entre a arte, a cidade e a sociedade. Esta relação leva, inevitavelmente, a uma fusão entre a arte e o contexto social. Analisar-se-á um conjunto de intervenções inseridas na sua série de trabalhos intitulada “*Scratching the Surface*”.

Palavras chave: *Street Art* / Comunidade / Práticas Artísticas Colaborativas.

Abstract: *The text suggests an approach to the work of the plastic artist Alexandre Farto aka Vhils (b.1987). He is considered one of the most significant and thought-provoking artists who develop part of their work in the sphere of street art, mobilizing a set of expressive means that allow a reflection on the urban environment and establish a progressive relationship between art, the city and society. This relationship inevitably leads to a fusion between art and the social context. A set of interventions included in the series of his works entitled “Scratching the Surface” will be analyzed.*

Keywords: *Street Art / Community / Collaborative Artistic Practices.*

1. Introdução

Este texto propõe uma abordagem à obra do artista plástico Alexandre Farto aka Vhils, nascido no Seixal (Portugal) em 1987, cidade industrial repleta de murais que lembravam a Revolução de Abril e que acabaram por influenciar o trabalho de carácter mais individual e/ou informal do artista. A sua experiência académica e artística em Londres, possibilitou o contacto direto com Banksy que o convidou a participar no *Cans Festival, realizado em 2008 no Leake Street Tunnel*, espaço escolhido para a realização de um conjunto de intervenções de *street art*. A partir deste momento, o artista vê os seus trabalhos serem reconhecidos por instâncias de legitimação como galerias, espaços museológicos e pela própria crítica da arte. O seu percurso artístico integra inúmeros projetos e exposições nacionais e internacionais desenvolvidas em diversos países como Reino Unido, França, Alemanha, Rússia, Estados Unidos da América, Brasil, China, África do Sul, Roménia, entre outros.

Para compreender o processo criativo e a visualidade das suas obras, teremos de considerar a reflexão que Vhils elabora constantemente em torno do papel do cidadão comum que deambula pelas ruas da cidade e dos problemas que enfrenta no seu quotidiano. Nas suas intervenções podemos enumerar um conjunto diversificado de técnicas (escultura, pintura, serigrafia, gravura, fotografia, vídeo e instalação), de materiais (portas, parede, esferovite, cortiça, camada de cartazes, etc.) e de ferramentas (cinzel, berbequins, explosivos, etc). Independentemente do facto destas obras serem realizadas para o espaço urbano ou para o espaço expositivo, assistimos a uma presença assídua do retrato que poderá ser representativo de um indivíduo ou de um grupo que pertence a uma determinada comunidade.

Neste artigo irá proceder-se à análise do projeto intitulado “Incisão” desenvolvido em Curitiba-Brasil em 2014 e do projeto “Debris” desenvolvido dois anos mais tarde em Hong Kong-China. Ambos retratam preocupações sociais e políticas e envolvem as comunidades locais em práticas criativas (colaboração, cocriação e fruição.)

2. Projetos artísticos desenvolvidos com a comunidade

Os projetos artísticos desenvolvidos com uma comunidade específica, exigem da parte do artista um grande investimento. Primeiramente, é realizado uma investigação sobre o local e as suas gentes seguindo-se a construção de uma relação e aproximação com os seus habitantes, que se desenvolve através de uma partilha mútua de conhecimentos e memórias, que darão posteriormente origem a projetos criativos no espaço urbano, e que por vezes permeiam a

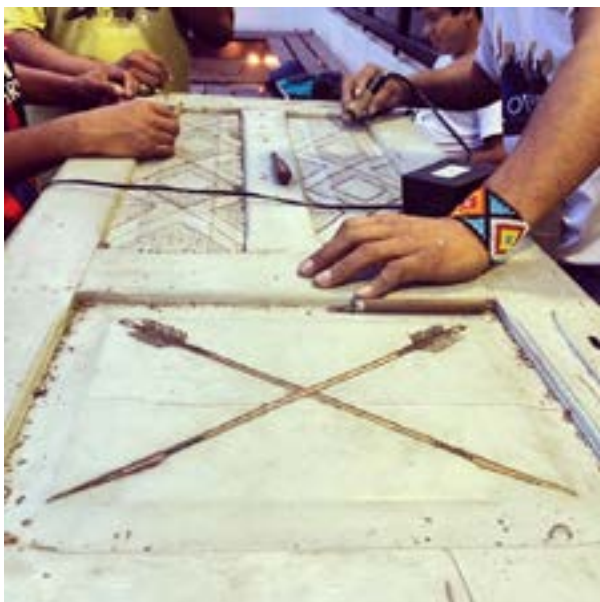


Figura 1 · Processo de trabalho. Intervenções realizadas com os indígenas da Aldeia do Araçaí, Curitiba.

2014. Fonte: <https://www.facebook.com/vhils1/photos/679662255406291>

Figura 2 · Alexandre Farto e Dona Emília. 2014. Fonte:

<https://www.facebook.com/fuaproducoesulturais/photos>

participação/colaboração da comunidade. No que se refere aos trabalhos desenvolvidos por Vhils, estes assumem múltiplas modalidades técnicas, permitem refletir sobre um conjunto de questões da esfera social e política e, por último, constituem-se espaços de partilha onde as temáticas trabalhadas são do interesse de um coletivo. Referindo-se à importância desta questão, mencionamos Athins (1997, p.197) que afirma que a arte desenvolvida para o espaço público é produzida para a comunidade e, por esta razão, deve ser reconhecida e aceite por ela.

Os processos de trabalho que envolvem a participação da comunidade requerem do artista um processo de trabalho complexo que contempla diversos pontos de vista e relações estabelecidas entre os seus intervenientes. De acordo com Saraiva (2013:131)

Os artistas que trabalham com comunidades têm que gerir e absorver diferentes camadas no processo de trabalho: a perspetiva individual sobre a comunidade, a perspetiva da comunidade sobre ela própria, a relação criada entre o artista e a comunidade, e as várias camadas de conhecimento inerentes à comunidade, como a sua história, memória e relações com o que é externo a ela. A ênfase destas práticas está no processo, que é exatamente o estágio do projeto de conhecimento e diálogo que deve posteriormente determinar a intervenção artística a ser feita.

Os processos mencionados anteriormente estão inseridos numa metodologia denominada por *community art*, *community-engaged art* ou *community-based art*, descrita por Pereira e Sá (2016:26) como

um conjunto de práticas artísticas, desenvolvidas com o objetivo de envolver uma determinada comunidade (balizada por critérios de natureza territorial, demográfica, etária, cultural, etc.) no âmbito de um diálogo mais alargado com vista proporcionar uma mudança positiva na forma como esta se relaciona internamente ou com contextos mais amplos (regionais nacionais, globais).

Enquadrados nesta metodologia encontram-se alguns projetos do artista Vhils que visam enfatizar problemas e ameaças que as comunidades enfrentam, identificados através de um mapeamento de distintas componentes que circunscrevem os contextos reais da intervenção com o auxílio de instituições locais que proporcionam o primeiro contacto do artista com o meio e com a população.

O primeiro projeto selecionado “Incisão”, desenvolveu-se em 2014 durante uma residência artística que Vhils realizou na aldeia de Araçaí — Curitiba, onde contactou com uma comunidade Guarani que vivia em condições difíceis depois de forçada a sair das suas terras pelo governo. O segundo projeto intitulado

“Debris” desenvolveu-se em Hong Kong no ano de 2016 e consistiu numa reflexão visual sobre uma das maiores metrópoles do mundo, visando a exploração dos traços identitários dos seus habitantes. Neste tipo de experiências estéticas desenvolvidas com a comunidade, o significado da obra pronuncia-se através do produto final, do processo de interação social e nas repercussões que estas possam ter para o futuro da comunidade. Congdon, Blandy & Bolin (2001:3), referem que estas práticas têm a capacidade de estimular a intervenção das pessoas nas problemáticas “como catalisadores de diálogo sobre identidade individual e de grupo, preocupações locais e nacionais e, finalmente, numa procura pela democracia.”. Estes processos artísticos possibilitam uma mudança significativa, a partir do momento que a comunidade começa a ter voz ativa e a interagir com o artista através da atribuição de um contexto e de conteúdo para a intervenção.

A participação da comunidade em projetos artísticos distingue-se através do seu nível de envolvimento. Neste sentido, Helguera (2011:14) estabelece quatro tipologias de participação: a) Nominal — o indivíduo contempla o trabalho de maneira reflexiva; b) Direcionada — o indivíduo completa uma tarefa simples de contribuir para a criação do trabalho; c) Criativa — o indivíduo fornece conteúdo para uma componente do trabalho dentro de uma estrutura estabelecida pelo artista; e d) Colaborativa — o indivíduo compartilha responsabilidade pelo desenvolvimento da estrutura e do conteúdo do trabalho em colaboração com o artista. Estas tipologias de participação estão presentes nos dois projetos que serão analisados de seguida e cujas metodologias permitiram uma reflexão a partir de dimensões pessoais, sociais e culturais.

3. *Scratching the Surface*: projetos artísticos

Ao interligarmos os processos artísticos com as intervenções *site specific* é possível estabelecer um conjunto de aproximações à problemática que envolve as conceções acerca da comunidade e os seus respetivos graus de participação nestas práticas (colaboração, cocriação, fruição). Neste sentido, foram escolhidas para análise duas propostas artísticas participativas e/ou colaborativas na área da *street art*, no sentido de se compreender o nível de participação e posicionamento das comunidades perante os processos criativos e o próprio artista.

Ao realizar um projeto com estas características, Vhils concilia as intervenções no espaço urbano, onde por vezes, a exclusão social está presente, com obras de características diferentes que são realizadas com as comunidades e se destinam a exposições que marcam o encerramento destes projetos.



Figura 3 · Vhils, D. Emília. Intervenção Aldeia do Araçá, Curitiba. 2014. Fonte:

<https://www.facebook.com/vhils1/photo>

Figura 4 · Vhils, Exposição Incisão, Curitiba. 2014.

Fonte: <https://www.vhils.com/exhibitions/incisao>



Figura 5 · Uma das salas onde estão expostos trabalhos de vídeo e escultura de baixo-relevo. Exposição Debris, Hong Kong. 2016.

Fonte: <https://www.vhils.com/news/debris-solo-show>

Figura 6 · Vhils, Instalação com luzes néon, Hong Kong. 2016.

Fonte: <https://www.vhils.com/news/debris>



Figura 7 · Vhils, Elétrico de Hong Kong. 2016. Fonte: <https://www.vhils.com/tag/billboards/>

Figura 8 · Vhils, Intervenção sobre camada de cartazes, Hong Kong. 2016. Fonte: <https://www.vhils.com/news/debris>



Figura 9 · Utilização de Explosivos. *Frames do vídeo de Vhils.* 2016. Fonte: <https://www.vhils.com/video/debris-teaser-01/>

3.1 "Incisão", Curitiba — Brasil, 2014

Designado por "Incisão", o primeiro projeto selecionado foca a sua atenção numa pequena comunidade indígena realojada na aldeia de Araçaí-Piraquara em 2000, localidade que se situa a 50 quilómetros de Curitiba. Esta mudança ocorreu no âmbito de um programa governamental que forçou a tribo a abandonar as suas terras ancestrais e a fixar-se numa nova localidade situada numa reserva de proteção ambiental.

Esta mudança obrigou a comunidade a procurar outras formas de subsistência devido à proibição de plantar alimentos e caçar. A mostra de trabalhos desenvolvida neste projeto visou abordar os contrastes entre um modo de vida secular desenvolvido por este povo (num quase estado de isolamento) e a influência ocidental (entendida como sinal de modernidade), refletindo assim sobre o choque entre o modelo dominante de desenvolvimento contemporâneo e os modos de vida mais tradicionais.

O título do Projeto "Incisão" desenvolvido em 2014, remete-nos para uma das técnicas que caracteriza a prática de Vhils, designadamente o corte e o talhe das superfícies de madeira, estabelecendo também referência às contrariedades pelas quais esta comunidade passou. No decorrer deste projeto, o artista teve a oportunidade de realizar uma oficina onde desenvolveu, em conjunto com os artesãos Guarani, quatro intervenções sobre portas de madeira e uma parede. Nas portas de madeira recolhidas na localidade foram escavados símbolos que se relacionam com este povo indígena, tais como o sol, setas ou aves, utilizando como ferramentas goivas, cinzéis e o pirógrafo (Figura 1).

Na intervenção realizada na parede da farmácia da aldeia, assistimos à colaboração entre o artista, a sua equipe de produção e os membros da comunidade na elaboração do retrato D. Emília a anciã da aldeia, o elemento mais maduro da comunidade sobre quem recaem um conjunto de responsabilidades. Este processo iniciou-se com uma entrevista e sessão fotográfica à D. Emília (Figura 2), edição da fotografia, passagem do desenho para uma parede de madeira e, por último, a incisão/escavação da parede recorrendo a goivas, através de um trabalho de colaboração entre alguns elementos da comunidade e o artista (Figura 3).

Estes trabalhos desenvolveram-se através de processos participativos que integraram vários artesãos da comunidade indígena e que colaboraram com o artista na criação e concretização das peças no que diz respeito às sugestões sobre os elementos que deviam constar nas portas, na partilha de conhecimentos sobre as técnicas e instrumentos que utilizam usualmente na realização das suas peças de artesanato, e por último, na execução das técnicas.

Terminado o processo artístico e de socialização com esta comunidade, todos os trabalhos foram expostos através da montagem de uma instalação (Figura 4) na galeria CAIXA Cultural em Curitiba entre os dias 19 de março e 11 de maio de 2014. O seu principal objetivo passou por dar visibilidade a esta e outras comunidades indígenas, sujeitas a processos de deslocação, perda de terras e desenraizamento cultural. No decorrer deste projeto foi ainda realizado um vídeo produzido por Vhils, onde este estabelece um conjunto de reflexões que concebe sobre o Projeto “Incisão” e onde assume que o principal objetivo deste trabalho consistiu em homenagear e dar voz a esta comunidade Guarani da aldeia de Araçaí.

3.2 “Debris”, Hong Kong — China, 2016

Deste projeto desenvolvido por Vhils na cidade de Hong Kong, resultou um conjunto de aproximadamente cinquenta intervenções, algumas *site-specific*, realizadas através de diferentes técnicas e materiais. Parte destas obras integraram a exposição individual do artista, intitulada “Debris” que esteve patente no espaço Central Ferry Pier 4 em Hong Kong, entre 21 de março e 4 de abril de 2016, em colaboração com Fundação de Arte Contemporânea de Hong Kong (HOCA).

Funcionando como um contraponto ao ritmo acelerado das ruas de Hong Kong, a exposição iniciava-se por um corredor onde estava a ser transmitido um vídeo sobre a vida da cidade em câmara lenta. A integração das obras nos restantes espaços foram organizadas de acordo com as técnicas ou tipologia, correspondendo cada sala a diferentes modalidades de atuação do artista (Figura 5).

A este conjunto de obras concretizadas com vista à integração em espaço expositivo, foram elaboradas também intervenções *site-specific* no espaço urbano que possibilitam uma reflexão sobre o lugar do indivíduo numa grande metrópole como Hong Kong. Uma das intervenções realizadas no exterior, partiu da utilização de luzes *néon* que constituem uma composição formada por rostos, letras e outros tipos de sinalética tendo como pano de fundo os edifícios da península de Kowloon (Figura 6).

A obra de Vhils esteve também presente noutros locais icónicos da cidade, nomeadamente num elétrico que circulava diariamente pelo local (Figura 7), numa estação de transportes e em paredes de ruas emblemáticas (Figura 8). Estes trabalhos integrados na sua série “Scratching the Surface” partem da técnica do artista que explora as camadas de cartazes que recolhe nas ruas.

Após remover as camadas de cartazes do seu contexto original, o artista elimina a imagem aplicando uma camada de tinta branca de forma a criar

contraste e a anular o seu conteúdo. De seguida, procede ao desenho e inicia o processo de subtração com recurso a materiais abrasivos, desvendando fragmentos de outras informações que se encontravam ocultas. Sobre este aspeto Moore (2014) refere

Enthusiastic with this success, Vhils began experimenting with carving them directly in the place they would accumulate in the streets, while also taking on thicker agglomerations from the streets to work with at home. This division also market a bisection in this artwork: some pieces were worked directly in the street or pasted back in the street once finished, while others began seeing their way into his gallery work — subverting their valueless nature by providing a new context which promoted their status to that of aesthetic objects (p.63).

Na conceção deste projeto foram ainda integrados dois vídeos. O primeiro intitulado “Debris” teve como objetivo promover a exposição, facultando ao público a poética criativa e a visão que Vhils tem sobre o mundo através das obras que cria por meio da destruição (Figura 9). O segundo vídeo, integrado na exposição tem uma dimensão mais complexa e pode ser visto de forma independente das restantes intervenções. Ambas criaram uma narrativa que permite ao observador perceber as dinâmicas da cidade de Hong Kong e as pessoas que nela habitam, relatando uma sociedade que se desenvolve e movimenta a um ritmo tão elevado que não permite sentir e reconhecer o que está ao seu redor.

Conclusão

O artista Vhils tem desenvolvido um percurso singular no âmbito da *street art* no qual a observação e olhar crítico sobre o espaço urbano permite o seu potencial enquanto espaço físico, mas igualmente enquanto repositório por excelência de matéria prima visual e plástica. Na cidade é possível proceder à recolha de materiais diversificados que podem ser utilizados nas suas intervenções e as suas paredes e ruas são suportes passíveis de intervenção nos quais o artista pode deixar a sua marca. Este mesmo espaço urbanizado abrange um vasto domínio político, social e cultural cujo crescimento económico e a expansão da cidade podem estar na origem de uma perda ou reconfiguração de identidade enquanto contrastes de superfícies, materiais e sentimentos.

As práticas artísticas que envolvem a participação das comunidades convocam uma dimensão intersubjetiva da qual emergem problemáticas de natureza social, cultural e económica que estabelecem uma clara ligação entre a escala local e global. O processo artístico de escavar, gravar, explodir ou desocultar as

múltiplas camadas que compõem a pele das cidades, dos lugares e dos espaços de intervenção assume-se, finalmente como metáfora de uma arqueologia da sociedade contemporânea que revela a complexidade que se oculta por detrás de uma vivência quotidiana aparentemente regida pelo habitus cultural e social.

Referências

- Athins, R. (1997). *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to the Present*. New York: Abeville Press.
- Congdon, K., Blandy, D. & Bolin, P. (2001). *Histories of community-based art education*. Reston: National Art Education Association.
- Helguera, P. (2011). *Education for socially engaged art: A materials and techniques handbook*. New York: Jorge PintoBooks.
- Moore, M. (2014). *Entropy*. Paris: Editions Gallimard.
- Pereira, T., Sá, K. (2016). Artes Visuais e Comunidade: práticas artísticas com estudantes do ensino superior. *Revista Medi@ções*. 4(2), 24-50.
- Saraiva, C. (2013). Arte e Comunidade: Um arquivo poético sobre o Envelhecimento. *Revista Vox Musei. Arte e Património*, 1(2), 128 -138.

Nota biográfica

Joana Gaudêncio Matos é artista visual e professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal (ESE-IPS) e na Escola Superior de Educação do Politécnico de Lisboa (ESELX-PL). Doutorada em Belas-Artes na especialidade de Ciências da Arte pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, integra o Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação estão inseridas na área da educação artística e da *street art*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5406-8340>

Ciência ID: 6819-396E-C9F7

Email: joana.isabel.matos@ese.ips.pt

Morada: Escola Superior de Educação — Instituto Politécnico de Setúbal, Departamento de Artes, Campus do Instituto Politécnico de Setúbal, Estefanilha, 2914-504 Setúbal, Portugal.

A "eternidade do presente" na joalheria de Dulce Ferraz

The "eternity of the present" in Dulce Ferraz's jewelery

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas/Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo: O percurso criativo de Dulce Ferraz é marcado pelos territórios por onde foi passando e vivendo. A memória das paisagens, das cartografias do pai e das artes que aprendeu no japonês — *Chinkin*, *Rattan* e *Ikebana* — refletem-se nas suas peças de joalheria, levando-nos a refletir sobre escultura e escala e a dialética de paisagem/ não-paisagem, cheio/vazio, interior/exterior e lugar/não-lugar. Se por um lado as peças da artista funcionam como escultura em miniatura levando-nos a abordar a obra de Robert Smithson, por outro, as "joias de posar" no mundo dos objetos funcionam como haikus japoneses na poesia, na literatura.

Palavras chave: não-paisagem / escultura / escala / haiku.

Abstract: *Dulce Ferraz's creative journey is determined by the regions where she lived or passed through. Her memory of the landscapes, of her father's mappings and the arts she has learned in Japan — Chinkin, Rattan and Ikebana — reflect themselves in her jewellery pieces, leading us to think about the sculpture, the scale and the dialectical relation between landscape/non-landscape, full/empty, interior/exterior, place/non-place. If on one hand the artist's pieces work like little sculptures, that push us to address the work of Robert Smithson, by the other hand, these standing jewellery in the world of the objects, work as Japanese haikus in poetry, in literature.*

Keywords: *non-landscape / sculpture / scale / haiku.*

1. Introdução

A obra de Dulce Ferraz é marcada por territórios, alguns onde viveu, outros que lhe chegaram por herança. A paisagem da ilha da Madeira, com os sulcos da terra, os socalcos, as levadas, a par do terraceamento do Douro, constituem uma memória afetiva de infância, que é recorrente, como tema, nas suas peças de joalheria.

Outra influência foi a sua vivência do Japão, durante quatro anos, onde se iniciou em várias artes e técnicas, como o *Rattan*, *Chinkin* e *Ikebana*.

Estas influências refletem-se nas séries que serão objeto da nossa análise: a série que Madalena Braz Teixeira chamou de “Geojóias”, no texto que escreveu para o *Leporello* da exposição da artista, no Museu do Traje (Teixeira:2003) e a série apresentada na sua última exposição, *Abaixo das Nuvens*, no Museu de História Natural de Lisboa, em setembro de 2020, onde apresentou dez peças a que, na folha de sala, Rui Afonso Santos chamou de “joias de pousar”.

2. A não-paisagem

Na série *Sulcos*, joias em alumínio anodizado e prata, iniciada em 2001 (Figura 1), Dulce sobrepõe camadas de alumínio que lembram as cartas topográficas, representando um espaço terrestre não existente. Não há nunca a pretensão de representar um local geográfico específico, mas sim construir uma alusão de uma paisagem.

Sulcos e *Socalcos* formam um projeto que partiu dos acidentes da crosta terrestre e da intervenção humana na paisagem, o que nos remete para o livro *Paisagem e Memória*, de Simon Schama. O autor defende que “paisagem é cultura antes de ser natureza; uma construção da imaginação projetada sobre floresta, água, rocha”, usando pormenores históricos e culturais, que são justapostos às paisagens, explorando a história de vida de variadas personalidades da política e das artes (Schama, 2004:61). O autor propõe um modo de olhar alternativo que nos leva a redescobrir a paisagem. São idealizações sobre a natureza comuns à pintura e à literatura, sendo muitas vezes resultado da imaginação, influenciadas por um passado memorial, que aliadas à nossa cultura influem diretamente na maneira como vemos ou sentimos a natureza.

Em finais dos anos 60 assistiu-se a uma reproblemática da escultura e também da paisagem, que Rosalind Kraus, teorizou, em finais dos anos 90, criando uma sintaxe para a escultura através da dupla negação de não-paisagem/ não-arquitetura (Kraus, 1996). Se por um lado aparecem a natureza e a paisagem como suporte, derivado do espírito de revolta da nova geração pondo em causa o sistema de mercado de arte, segundo os circuitos tradicionais



Figura 1 · *Sulcos II*, 2003. Pregadeira, alumínio e prata recortados com *assemblage*, 3,8x5,5x0,5 cm. Fonte: Henrique Ruas.

Figura 2 · Robert Smithson, *Untitled (Map on Mirror — Passaic, New Jersey)*, 1967, mapa recortado sobre sete espelhos (3,81x35,56x35,56). Fonte: <https://manpodcast.com/portfolio/no-116-leigh-arnold-phyllis-tuchman/>

atelier /galeria /museu, por outro o museu representava um lugar de inércia, onde a arte se acumulava desvitalizada e, como no Romantismo, o artista sai do atelier para a Paisagem — é o retorno à natureza, a uma nova Arcádia, ou encarada como um lugar onde se enfrenta a sublimidade da natureza, vista como um teatro da catástrofe.

Robert Smithson formulou a distinção entre lugar (um local particular ou localização na natureza) e não-lugar (a representação desse local, por exemplo, numa galeria) sob a forma de matéria transportável, fotografia, mapas, filmes ou qualquer documentação que lhe seja relacionável. Paralelamente apresenta uma noção precisa sobre o significado de cartografia e das suas qualidades evocativas e imaginativas, que pode ser a proposta dum novo léxico para as artes. Um mapa leva-o à reflexão dialética do lugar/não-lugar e do dentro/fora. Mais tarde, Marc Augé refere que um não-lugar se contrapõe à noção de “lugar antropológico”, definindo-o como um espaço intercambiável onde os seres humanos permanecem anónimos e que não possuem significado suficiente para serem considerados “lugares”. Esses lugares podem ser meios de transporte, grandes hotéis, supermercados, áreas de serviço de autoestradas, ou, também, campos de refugiados. São espaços onde o homem não pode viver e de que não se pode apropriar, mas com os quais existe uma relação de consumo.

A reflexão de Smithson sobre o lugar e não-lugar leva-o a interessar-se por mapas e a realizar uma série de trabalhos em desenho e de esculturas com mapas (Figura 2).

Podemos estabelecer um paralelismo entre a obra *Untitled* (1967) de Robert Smithson, composta pela progressão do mesmo mapa em diferentes escalas e colado sobre placas de espelho sobrepostas, conformando um relevo geométrico regular, com as peças *Sulcos I* (Figura 3) e *Sulcos II* (Figura 1), de Dulce Ferraz, também compostas pela progressão de formas sobrepostas, irregulares, conformando um relevo de forma aberta. Qualquer destas esculturas desenvolve-se de baixo para cima, decrescendo sucessivamente de dimensão. Ambos partem duma cartografia, duma paisagem real, no caso de Smithson, ou imaginada no caso de Dulce Ferraz.

Qualquer destas esculturas se desenvolve de baixo para cima, decrescendo sucessivamente de dimensão. Ambas partem duma cartografia que, no caso de Dulce Ferraz, é uma memória de paisagem, que resulta num simulacro dum lugar, uma não-paisagem.

Hoje, ao sublime matemático de Kant temos de acrescentar a dimensão do irrisório ou do ínfimo. A miniaturização, os formatos de bolso ou a arte *en valise*, como Duchamp fez, criaram um modelo reduzido que invadiu o mundo das



Figura 3 · Dulce Ferraz, *Sulcos I*, 2003. Pregadeira, alumínio e prata recortados com *assemblage*, 4,2x3,5x0,5 cm. Fonte: Henrique Ruas.

Figura 4 · Dulce Ferraz, *Degelo#1* — *E que o degelo não se transforme em dilúvio*, 2007. Pregadeira, prata e polipropileno, 5x5x0,5 cm. Fonte: José Paulo Ruas.

imagens. O problema essencial é o da escala. O jogo da escala pode nascer da função e do material utilizado. É o caso da joalheria que normalmente usa metais preciosos, concebida para ser transportável no corpo, portanto não é pensada para ter uma dimensão colossal.

Para estudar as suas peças, Dulce Ferraz nunca utiliza o desenho, mas constrói maquetes. É a maquete que determina a obra final, equivalente a um modelo reduzido do real, da paisagem concebida como uma metáfora geográfica. A matéria não é mais do que um aliado, um instrumento de que ela se serve, como se fosse um demiurgo. Esta dimensão cósmica encontra-se também na *Coluna sem fim*, de Brancusi, uma escultura com módulos que se repetem até ao infinito (Mèridieu, 1995:169) e também na série *Sulcos* e na série *Degelo*, executada em prata e polipropileno (Figura 4). Segundo Bachelard “quando uma imagem familiar cresce até ter dimensões do céu, somos de súbito chocados pelo sentimento que, correlativamente, os objetos familiares se transformam em miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos” (Bachelard, 1998:306).

Esta série desenvolve-se ao contrário dos *Sulcos*, no sentido inverso. São uma progressão de formas irregulares sobrepostas que tem uma leitura de profundidade, mas enquanto que os *Sulcos* se desenvolvem para o exterior, em sentido ascendente como uma montanha, o *Degelo* desenvolve-se no sentido descendente, para o interior como se fosse um abismo que acaba num vazio. Este vazio corresponde a uma natureza sem limite ou fronteira dentro de um esquema cosmológico; o vazio pode conter todos os significados de vazio, assim como os seus opostos. É uma ausência de matéria, um oco ou pode ser uma ideia de volume não estruturado ou um eco. Na cultura oriental o vazio era entendido de forma muito diferente, muitas vezes visto como um todo, cheio, algo positivo, por vezes, como um objetivo a alcançar.

O vazio não é um estado de não existência, pelo contrário, retrata potência, maturação, recetividade, abertura. Através da experiência do vazio na sua obra, a artista procura convergir para um espaço potencial e não um não-espaço.

Entre os *Sulcos* e o *Degelo* aparece outra série que desenvolve entre 2004 e 2006. *Territórios de Brilho* (Figura 5), também representa mapas, ou recorte de territórios de topografia natural ou artificial e com a influência da técnica do *Chinkin* (que quer dizer ouro submerso, é uma técnica de gravação com um estilete, sobre uma base de laca e introdução de ouro em pó, ou folha de ouro, nos sulcos — *Kin*, a partir dos *Kanjis*, caracteres japoneses, significa ouro).

Também nesta linha da não-paisagem aparecem os *Arquipélagos* (Figura 6). Esta série é mais simples, apresenta uma superfície plana, sem dialética de

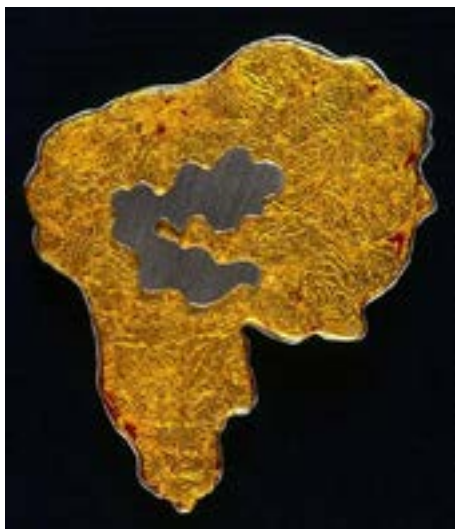


Figura 5 · Dulce Ferraz, *Territórios de Brilho*, 2004-2006. Pregadeira, prata, alumínio, laca japonesa e folha de ouro, 6x5x0,4 cm. Fonte: Henrique Ruas.

Figura 6 · Dulce Ferraz, *Arquipélagos*, 2011. Pendentes, prata, resina e fio de seda, 3,6 x 1x0, 5; 3,7 x 2 x0, 5 e 3,6 x 2 x 0,5 cm. Fonte: José Paulo Ruas.

interior/exterior ou cheio/vazio, partindo da memória das suas vivências — das cartografias com que seu pai trabalhava e dos lugares que vivenciou.

Mais tarde realiza um segundo *Degelo* (Figura 7), que funciona como uma síntese de todas as séries. Desenvolve-se em altura, para o exterior, com sobreposição de camadas de materiais diferentes.

3. O Haiku

A última exposição de Dulce Ferraz, *Abaixo das Nuvens*, no Museu de História Natural, de Lisboa, em setembro de 2020, reunia um conjunto de peças em madeira, ou antes, “joias de pousar”, dado que são para contemplar e não para portar em cima do corpo. São memórias de território e constituem uma representação introspectiva do seu percurso.

Uma das peças é feita em carvalho, o último carvalho da Quinta de família que ardeu, no Monte, no Funchal. Dado que é comum, neste local, toda a paisagem ficar submersa num denso manto de nevoeiro, cada vez que alguém perguntava onde ficava a Quinta, era-lhe respondido que era abaixo das nuvens e, por isso, na sua infância, Dulce achava que esse era o real nome da Quinta. Outras peças são feitas a partir de madeiras que vieram da sua casa, em Azeitão e outras ainda lhe foram oferecidas ou apanhadas em locais por onde a artista passava.

Este tipo de trabalho obedece a um longo ritual com vários momentos, que passa pelo enamoramento da árvore, tronco, ramo ou galho; depois há um tempo de recolha e outro de classificação, para o qual pede ajuda a paisagistas, se a madeira estiver verde, ou a marceneiros, se a madeira já estiver seca. Depois o *Rattan* (arte japonesa de trabalhar as fibras vegetais) diz-lhe como deve dobrar os galhos e a *Ikebana* (composição floral japonesa que consiste em criar uma harmonia de construção linear, ritmo e cor) como pode reduzir ao essencial os ramos de árvore. A influência nipónica sente-se também por lembrar o Haiku, pela poética da obra, pela redução ao essencial e pela sensualidade do fazer, do afagar da madeira. Os ramos, de Dulce Ferraz, são construídos por vários galhos de outras árvores, presos ao ramo principal por fios de metal no interior, podendo o metal também aparecer no exterior, como é o caso da peça com um fio de latão, que representa o contorno da Serra da Arrábida que Dulce vê das janelas da casa em Azeitão (Figura 8).

As joias funcionam no mundo dos objetos como os haikus japoneses na poesia, na literatura. “O haiku opera pelo menos com vistas a obter uma linguagem plana, que não se apoia (como acontece sempre com a nossa poesia) em camadas superpostas de sentido, o que poderíamos chamar de “folheado” dos símbolos” (Barthes, 1970:96). O haiku encurta o significante sem diminuir a



Figura 7 · Dulce Ferraz, *Degelo#2*, 2012-2013. Pregadeira, prata e polipropileno com laca enrugada, 7x6x0,3 cm.

Fonte: José Paulo Ruas.

Figura 8 · Dulce Ferraz, *Abaixo das Nuvens*, 2016. Objeto, ramo, galhos de fruteiras e latão (Jardim de Azeitão), 25x71x40 cm.

Fonte: José Paulo Ruas.



Figura 9 · Dulce Ferraz, *Neste Tempo recolhido e sofrido, os jacarandás florescem*, 2020. Objeto, raiz de laranjeira, galho de tília cordata, bambu e latão sobre espelho. Ø 31 x 12 cm. Fonte: Pedro Sequeira.

densidade do significado, mas ao contrário de agir sobre a própria raiz do sentido, para fazer com que esse sentido não se difunda, não se interiorize, não se torne implícito, não se solte, não divague no infinito das metáforas, nas esferas do símbolo (Barthes, 1970:98). Tal como no haiku, Dulce encontra a forma justa para a sua obra, que não se reduz a um pensamento sumário, a uma breve forma, agindo assim sobre o sentido e criando um símbolo dum ramo de árvore.

A obra criada para a exposição *Jóias e Objetos de Proteção para o Século XXI*, desafio lançado pela PIN — Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea — durante o confinamento de 2020, a vários artistas, prende-se também com esta poética (Figura 9).

O facto de a obra estar colocada sobre espelho potencia o seu significado criando uma justaposição de duas imagens ou ideias. É uma ideia dita duas vezes, em reflexo, como se fosse um eco, uma música dos sentidos.

Conclusão

[...] *o belo convida à demora* (Byung, 2016:83)

A obra de Dulce Ferraz mostra-nos territórios imaginados de espaços naturais ou artificiais. São não-paisagens, pequenas esculturas duma paisagem interior construída pela memória. Quer sejam ilhas, montanhas, espaços abissais, territórios que se estão a esvaír, ou galhos de árvores, há sempre um discurso subjacente sobre a natureza, a cartografia, a memória, o vazio e o Oriente.

Nos jardins Zen, também conhecidos como jardins secos, os mais abstratos, não continham água, nem plantas; refletiam o sentido de beleza vazia; o vazio da areia branca é o equivalente às peças e aos objetos da artista que nos levam a contemplar o simulacro de uma paisagem. As suas formas esquemáticas e depuradas, embora sejam numa escala de pequenas dimensões, funcionam como uma escultura em miniatura. Segundo Bachelard, a miniatura é um exercício que nos faz apreender melhor o Mundo e que faz sonhar, tal como a obra de Dulce Ferraz que nos faz sonhar ao ser contemplada. Convida-nos ao repouso para podermos pousar, calmamente, os olhos nas formas. O repouso pertence à esfera do sagrado e tal como o belo é transcendente e está do lado do silêncio. O silêncio necessário à contemplação dos objetos da exposição *Abaixo das Nuvens*.

As “jóias de pousar”, encerram uma poética que nos leva a olhar demoradamente cada peça. O prazer estético produzido pela sua obra anula o poder do tempo, alcançando a “eternidade do presente” (Byung, 2016:84).

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA) o apoio para a divulgação deste trabalho de investigação.

Referências

- Bachelard, Gaston (1998). *La poetica del Espacio*, Breviarios Fondo de la Cultura Económica de España, Madrid, Tradución de Ernestina de Champourcin de *La poetique de l' espace*, Presses Universitaires de France, Paris (1957).
- Barthes, Roland (1970). *L'Empire des Signes*, Editions d'Art Albert Skira S.A., Genève. ISBN 2-605-00000-1
- Byung, Chul Han (2016), *A salvação do Belo*, tradução de Miguel Serras Pereira de *Die Errettung des Shönen* (2015), Relógio D'Água Editores. ISBN: 978-989-641-617-1
- Kraus, Rosalind (1996). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos I*, Alianza Editorial, SA., Madrid, versión española de Adolfo Gómez Cedillo de *The Originality of the Avant- Garde and Other Modernist Myths* (1985).
- Mèredieu, Florence de (1995). *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne*, Bordas Cultures, Paris.
- Santos, Rui Afonso (2006), *Jóias — Dulce Ferraz*, in catálogo da exposição na Galeria Armazém, Lisboa.
- Schama, Simon (2004). *Landscape & Memory*. Harper Press, London (First published in Great Britain by HarperCollinsPublishers 1995). ISBN 978-0-00-686348-9
- Teixeira, Madalena Braz (2003). *Geojóias, in Leporello* da exposição, Museu Nacional do Traje, Lisboa.

Nota biográfica

Isabel Ribeiro de Albuquerque é artista visual e professora na Escola Secundária Fernando Namora da Brandoa. Mestrado em Teorias de Arte pela Universidade de Lisboa e membro do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Joalharia Contemporânea.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3094-8962>

Email: isadribeiro@yahoo.com.br

Morada: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Departamento de Artes Plásticas/Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Sempre Ela: a pintura de Cristina Troufa

Always She: Cristina Troufa's painting

MARCOS RIZOLLI

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 930 — Prédio 16, 1º andar, CEP 01302-907, São Paulo (SP), Brasil

Resumo: A artista portuguesa Cristina Troufa vem delineando uma instigante carreira em Pintura Contemporânea ao exercer um significativo contra-ponto às tendências predominantes da arte como conceito — imediato. A artista investe num viés expressivo da arte como imagem: figurativa, naturalista — mediada. Seu processo criativo é centrado em sua própria imagem, sua presentidade anômica em dimensão expressiva. O naturalismo, nutrido por surpreendentes soluções procedimentais, estabelece diálogos com a fotografia e a tradição pictórica. Tudo para reafirmar o feminino.

Palavras chave: Cristina Troufa / arte contemporânea figurativa / pintura.

Abstract: *The Portuguese artist Cristina Troufa has been outlining an exciting career in Contemporary Painting by exercising a significant counterpoint to the prevailing tendencies of art as a concept — immediate. The artist invests in an expressive way of art as an image: figurative, naturalist — mediated. Her creative process is centered on her own image, her anatomical presence in an expressive dimension. The naturalism, nourished by surprising procedural solutions, establishes dialogues with photography and the pictorial tradition. Everything to reaffirm the feminine.*

Keywords: *Cristina Troufa / figurative contemporary art / painting.*

1. Introdução

Cristina Troufa, artista contemporânea portuguesa, que vive e trabalha no Porto, Portugal, vem delineando sua carreira expressiva a partir de plataformas cada vez mais raras entre os artistas atuais: pratica a pintura; adota a figuração naturalista; professa um feminismo íntimo.

A artista, nascida no Porto em 1974, obteve o seu *Degree in Fine Arts* em 1998 e tornou-se *Master in Painting* em 2012 — com formações acadêmicas realizadas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Contudo, sua artísticidade, se institucionalizada em sua terra natal, ganhou o mundo — obtendo interesse de crítica, mercado e público. Desde sua primeira exposição, *Group Show*, ocorrida no Porto em 1996, ainda no tempo de sua formação universitária, até o tempo presente, já expôs em diferentes lugares, impactando com sua obra pictórica diversificadas culturas. Levou sua arte para todos os quadrantes territoriais de Portugal e para diversos países: Austrália, Canadá, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, França, Inglaterra (onde nos conhecemos e participamos juntos, como artistas convidados, no projeto expositivo *PortugArt* — em 2016), Itália e Taiwan, entre outros.

Cristina Troufa atraiu nosso interesse crítico justamente por exercer uma bem configurada identidade artística: a subversão de valores exacerbadamente conceituais da arte contemporânea parece ser um auto determinado *Tour de Force*: na expectativa de produzir imagens artísticas ímpares, que reafirmam a pintura (como eletiva modalidade expressiva), a manualidade técnica (que compreende habilidades e efeitos arrojados) e a autoria (nos processos autorreferentes).

Assim veremos!

2. A prática da Pintura

O exacerbado conceitualismo da Arte Contemporânea, que trouxe aos cenários expositivos toda uma sorte de manifestações artísticas que, de algum modo, garantissem um contato imediato entre o evento e o público, acarretaram uma sensível crise da imagem e, conseqüentemente, da pintura figurativa, essencialmente constituída pelas mediações perceptivas entre o contexto (os modelos: a paisagem, a figura humana, os objetos) e o artista. Mais ou menos assim:

Na pintura existem duas coisas: o olho e o cérebro. Os dois devem se entender: há um desenvolvimento mútuo durante o trabalho. O olho pela visão da natureza, o cérebro pela lógica das sensações organizadas que dão os meios de expressão (Hess, citando Gasquet, 1959:111).

Outros sim, em nome de uma diversidade das linguagens artísticas e de suas modalidades de expressão, as artes Abstrata, Conceitual e Figurativa reconhecerão uma nova paridade.

Assim, a pintura, como modalidade, e a figura humana, como argumento, foram decisivamente reavivadas nos anos 1980, com as curadorias do crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva, que formulou o conceito de transvanguarda ao apresentar criticamente jovens artistas pintores de seu país para o mundo das artes. Segmento de arte baseado na figura humana — anatomia, expressão, existência — que se interessa em expor o território expressivo do ser humano como um argumento, entre outros, em dimensão ampliada.

As obras de arte representativas da transvanguarda, desde suas originais percepções críticas, apresentaram distintas identidades visuais — contudo, sempre em defesa de uma inalienável vitalidade figurativa. Ao tempo que compreenderam uma diversidade de expressões majoritariamente pictóricas, compartilharam, quase como uma escola ou movimento artístico, algumas essenciais preocupações e orientações. De modo geral, os artistas realizaram trabalhos figurativos em que a figura humana era apresentada com proeminente destaque. O movimento propiciou “um retorno às habilidades manuais, à vivacidade das cores da pintura, após alguns anos de domínio conceitual” (Oliva, 1980:279).

Embora os transvanguardistas tenham perseguido uma figuração pós-expressionista, plena de desvios figurais e técnicos, a temática da figura humana encontrou o seu fio solto — recuperado dos sucessivos ciclos das abstrações e dos conceitualismos.

Assim, a pintura, uma das mais tradicionais modalidades artísticas, e a figuração, uma das mais ancestrais formas de representação humana reconhecerão convergências na obra artística de Cristina Troufa, através de um feminismo muito particular — assunto, este, para mais tarde!

A pintura, modalidade escolhida desde os tempos de sua formação artística, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, apresenta-se estruturada por convergentes procedimentos: a fotografia, que lhe concede um repositório de imagens figurativas, oferecendo variadas dinâmicas corporais e faciais; o desenho, que estabelece um primordial diálogo com a fotografia, desencadeando o exercício linear — abrindo-se a um original processo de apropriação e redefinição figural; a pintura, por fim e em si, cujas tintas e pinceladas elaboram a densidade das imagens — numa combinatória naturalista (as figuras, com seus contornos e suas definições internas, e os cenários, com elementos narrativos essenciais ou abstraídos) e fauvista (as cores, luminosas e intensas, com suas pinceladas vigorosas, mediadas por veladuras e grafias).



Figura 1 · *Voyeur #4*. Acrílico s/ tela, 2016. Pintura da artista Cristina Troufa que evidencia as relações entre fotografia, desenho e pintura. Fonte: <https://www.facebook.com/cristina.troufa>

Figura 2 · *#1*, s/d. Desenho de Cristina Troufa, baseado em fotografia. Fonte: <https://www.galeriasete.com/produto/cristina-troufa>

A fotografia na pintura de Cristina Troufa revela-se como um método preliminar, localizado no átrio de seu processo criativo. Os procedimentos fotográficos dos quais faz uso funcionam, mais ou menos, como as câmaras obscuras do Renascimento Italiano: um dispositivo ótico-mecânico que responde aos desejos de captura e configuração de imagens previamente construídas na mente da artista e/ou como gatilhos imagético-criativos posteriormente dispostos como um repositório de imagens — que por legítimo e contínuo relacionamento criativo nutre suas ideias. Sobre a fotografia como método preliminar da pintura, poderia-se pensar que a artista manipula as fotos, inventa posições, intervém sensivelmente na criação das imagens — desfigurando a realidade e tirando o sentido mais profundo da fotografia. Dualmente, os afetos concorrem entre si: reproduzir fielmente a sua própria aparência ou multiplicar as suas íntimas tensões.

O desenho, quase sempre, advém do repositório fotográfico. É ele o ente procedimental responsável pela apropriação semiótica das figuras e pela articulação compositiva — com o intuito de gerar novos sentidos.

Linearmente, o desenho circunscreve as figuras (elementos anatômicos) e suas definições internas (elementos expressivos) e, também, estabelece as relações tensionais entre figura, de base naturalista, e fundo, que compreende singulares objetos cotidianos, de base abstratizante.

Vejamus um significativo exemplo (Figura 2). Cristina Troufa identifica-se com a tradição naturalista. Os insistentes desenhos anatômicos reivindicam a atualização dos estudos de Michelangelo — em busca de uma dinâmica figural; a variedade compositiva sugere inspiração em Raffaello — em busca de ritmo e equilíbrio visual; a linearização figural alude à técnica delineadora de Botticelli — em busca de contorno e leveza. Entretanto, se a técnica pictórica dialoga com os mestres clássicos, sua pintura, por fim e em si, também dialoga com os mestres modernistas: com o cromatismo fauvista de Henri Matisse (cores potencialmente irrealis) e de André Derain (a figura resultante da fluidez do gesto pictórico).

Já em estado de pintura, o quadro, então, apreende o indelével diálogo entre a subjetividade da figura e a objetividade do cenário. Num instigante jogo de presentidade e apagamento. A figura, de preenchimento cromático propositalmente incompleto, transita entre a densidade/opacidade e o vazio/transparência dos corpos. O desenho transmuta-se, definitivamente, em pintura!

Sua pintura, por fim e em si, atinge um nítido *status* de contemporaneidade: a eletividade da tinta acrílica assegura os vibrantes efeitos de cor — o caráter industrial do acrílico, que reconhece infinitas derivações procedimentais, favorece tanto a modelagem das figuras com aplicações de claro-escuro,

a pastosidade das superfícies, a sobreposições de cores e tons, as coberturas cromáticas, a veladura das tintas. Sua técnica permite que as figuras transitem entre presentidade e transcendência.

Esse *mix* de estilos e técnicas resulta numa síntese pictórica. Sobre isso, a própria artista nos orienta:

A ideia pode surgir espontaneamente, quando estou a refletir sobre um tema ou enquanto admiro algo, o qual tanto pode ser uma obra artística como um vulgar objeto do dia a dia. Outras vezes dedico tempo consciente para pensar e refletir em novas ideias. Após o primeiro esboço, segue-se o processo de estudo mais ou menos demorado em relação à composição, cor, encenação, aos símbolos e metáforas. No ato final de desenhar e pintar raramente altero o estudo realizado previamente (Troufa, 2019a).

A técnica que nasce na fotografia, perpassa o desenho e resulta em pintura, embora conte com alguns processos mecânicos, é essencialmente manual. A manualidade, plena de habilidades, confere à Cristina Troufa um lugar de destaque no cenário da arte contemporânea internacional, despertando interesse, admiração e atratividade de crítica, mercado e público.

Final, num contexto de Arte Contemporânea em que a obra de arte, em dimensão material e imagética, quase foi exterminada, a obra da artista é um bom sinal de que o controverso universo das figurações persiste e se renova. Dialogando com o passado das imagens, com a história da própria pintura — para projetar um futuro promissor para as artes figurativas.

3. A Figuração Naturalista de Cristina Troufa

A pintura de Cristina Troufa, em contrafluxo da manada de artistas contemporâneos, reivindica sublimes momentos contemplativos.

Sua pintura nos alerta para a observação de tendências artísticas não herdeiras da díade Dadaísmo-Arte Pop. Como se o irreversível destino da arte contemporânea fosse aquele de investir em procedimentos pós *ready-made* (prevalecendo a terceirização da técnica e a adoção de procedimentos maquímicos), no pós conceitualismo (em que narrativas não formais resultam na relativa deterioração do fenômeno visual, nas Artes Visuais) e em experiências e encontros com a arte (desmaterializando a obra de arte, quer seja por interação ou interatividade).

Contudo e contraditoriamente, a pintura de Cristina Troufa assimila um pouco dessa recente história da arte: suas figuras são um tanto *ready-made*, pois nascem da fotografia e se organizam por condutas de montagem; são cotidianas, portanto algo *Pop*; são figuras que encerram enigmas metafóricos, que sugerem simbologias e conceitos — fora delas; suas figuras, ora densas e ora



Figura 3 · *Máscaras*. Acrílico s/ tela, s/d. A figuração naturalista resulta do exercício compositivo e da prática pictórica. Fonte: <https://www.facebook.com/cristina.troufa>

Figura 4 · *O Eu inferior*, Acrílico s/ tela, s/d. Sempre ela, em múltiplas dimensões. Fonte: <https://www.saatchiart.com/art/Painting-O-Eu-inferior-The-Lower-Self-SOLD/7743/1418288/view>

transparentes, experimentam o fluxo entre corpo e alma; e, apesar de ensimesmadas, são interacionistas.

A figuração naturalista pauta-se pela autorreferência, em inusitadas expressões da imagem multiplicada da própria artista... sempre ela!

As múltiplas aparições da imagem reafirmam a natureza dramática de sua arte pictórica. A artista assume diversificadas *personas*: imagens semifictícias, baseadas em dados figurais e comportamentos reais, que representam existências metafóricas.

A particularidade de corpo e a identidade facial, inexoravelmente baseada em sua própria imagem, tornam-se plurais. O *uno* transmuta-se em diferentes perfis. Se contudo, a unidade é essencial torna-se, na pintura de Cristina Troufa, acidental e requer o continuum, derivado do princípio primário — a imagem, a figura, a figura humana, a imagem da artista, a imagem da mulher (em íntimo feminismo).

A imagem anterior, *O Eu inferior*, bem representa o quanto a artista utiliza a própria presentidade figural para articular diferentes posturas e exercer diversificados comportamentos — determinando camadas expressivas que podem simbolizar serenidade ou ira, ingenuidade ou perversões, aceitação ou repulsa, submissão ou dominação, corpo e alma. A Figura Humana replicada, multiplicada, expandida — em si e em partes (coração, olho) e nos objetos: linhas de costura, agulhas, fitas, vasos, flores, cadeiras, baldes, escadas, pesos de medida, latas de alimentos, copos, taças, garrafas, animais (galinha, cavalo, borboleta, peixe).

Imagens de um feminismo tensional. Tanto cotidiano, quanto incongruente.

4. Um íntimo Feminismo

A onipresente figura da artista, da mulher, é elemento conceitual determinante para a construção de um discurso sobre o feminino. E mais: o íntimo feminismo de Cristina Troufa não fala por todas as mulheres. Fala *Per se*. A suas pinturas são resultado de diálogos especulares, que refratam suas crenças interiores e refletem e a sua imagem exterior. “para expressar simbolicamente as reflexões e conversas que tem consigo mesma” (Pereira, 2019a).

Perseguindo o pensamento crítico relativo à dimensão figural, insistentemente presente na obra pictórica de Cristina Troufa, faremos emprego de um texto esclarecedor, com o interesse de acentuar sua originalidade criativa:

Na História da Arte multiplicam-se os artistas que trabalharam a auto-representação. Poucos foram, contudo, aqueles que transformaram o seu corpo na sua obra, propondo-nos uma reflexão sobre a multiplicidade das coisas que somos, simultaneamente

e ao longo da vida, e questionando-nos sobre qual o espaço da verdade existente na imagem. Cristina Troufa[...] é sempre o foco da sua própria pintura, alargando-nos o ponto de fuga para uma ideia mais abrangente da mulher, das suas forças, fraquezas, tentações, misticismos, dúvidas e delitos (Pereira, 2019b:5).

Reafirmando o ponto de vista da crítica de arte, a artista revela uma premissa criativa. Essencialmente, dessa forma:

Eu exploro o meu interior. O meu trabalho são conversas que tenho comigo própria e com Deus, em quem eu acredito, e que depois passo para a tela de forma mais simbólica, usando metáforas (Troufa, 2019b).

Quando a artista cita Deus, de algum modo, toma para si a sua energia, tornando-se, por imagem, além de onipresente, onisciente. Figura e consciência se aproximam formal e espacialmente, determinando à figura da mulher (feminino e feminismo) um estado entitatório. A máxima do Sempre Ela pode, então, ser relativizada: o eu e o outro, o igual e a diferença. E como uma pintura, o Sempre Ela, supera o portal do labirinto da criação.

Conclusão

Então, a recorrente autoimagem confere aproximada relação entre artista e pintura. A intimidade de suas figuras, professam um peculiar feminismo. Sua arte *procura consolidar a ideia de autorretrato e/ou autorrepresentação. Refletindo conceitualmente sobre um processo interior, espiritual, emocional e psicológico (Pereira, 2019a).* A mulher, na arte de Cristina Troufa é imagem metafórica — em que signos, sentidos e significados, de tão intimistas e autorais, tornam-se universais.

Bem assim, como, em 2009, poetizou Adelina Barradas de Oliveira:

*Há mulheres que trazem o mar nos olhos
Não pela cor
Mas pela vastidão da alma
E trazem a poesia nos dedos e nos sorrisos
Ficam para além do tempo
Como se a maré nunca as levasse
Da praia onde foram felizes*

*Há mulheres que trazem o mar nos olhos
pela grandeza da imensidão da alma
pelo infinito modo como abarcam as coisas e os homens...
Há mulheres que são maré em noites de tardes...
e calma*

Agradecimentos

Agradeço à artista e curadora portuguesa Mara Alves, atualmente radicada em Londres, por ter propiciado o contato com Cristina Troufa e sua arte, através do desenvolvimento do Projeto Internacional PortugArt.

Referências

- Hess, Walter (1959) *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Oliva, Achille Bonito (1980) *La transanguardia italiana*. Milão: Giancarlo Politi.
- Oliveira, Adelina Barradas de (2009) *Sophia de Mello Breyner Andresen (A cor dos meus olhos)*. Acessível em <https://cleopatramoon.blogs.sapo.pt>
- Pereira, Helena Mendes (2019a) Texto Crítico. Acessível em <https://zet.gallery/artista/cristina-troufa-5682#dropdown-navigation>
- Pereira, Helena Mendes (2019b) *Texto de Apresentação do Catálogo da Exposição Utopia*. Braga: ZetGallery.
- Troufa, Cristina (2019a). *Entrevista com a Artista para a Revista Caras — Edição de janeiro*. Paços de Arcos: Impresa.
- Troufa, Cristina (2019b) *Depoimento da artista para o site da ZetGallery*. Acessível em <https://zet.gallery/artista/cristina-troufa>

Nota biográfica

Marcos Rizolli é artista visual e professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, coordena do Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas (aTempo). As suas principais linhas de investigação são Estudos Visuais e Estudos sobre Curadorias Artísticas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0620-4541>

Email: marcos.rizolli@mackenzie.br

Morada: Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Rua da Consolação, 930, Prédio 16, 1º andar, 01302-903, São Paulo, Brasil

Lara Almarcegui: proyectos de tierra

Lara Almarcegui: earth projects

ISABEL CARRALERO DÍAZ

AFILIAÇÃO: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo y Grabado, Calle del Greco nº2, Ciudad Universitaria, 28040, Madrid, España

Resumen: A través del estudio de una selección de proyectos de la artista Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) relacionados con la *tierra* y el *subsuelo* se pretende evidenciar cómo estos dos elementos son utilizados en su obra para el conocimiento y entendimiento del *lugar*. La *tierra* como espacio y herramienta a través de la cual posicionarse y poner en cuestión el orden urbano, donde elementos aparentemente ajenos a las dinámicas de las ciudades, como los solares, descampados, túneles, materiales de construcción o huertos urbanos, se convierten en el foco de sus propuestas artísticas. La tierra deja de ser utilizada exclusivamente para la producción de objetos artísticos o para la representación del territorio y se emplea para conocer los lugares, como sucede en *Madrid Subterráneo* (2012), para preservarlos (*Matadero de Arganzuela, 2005-2006*) o para la producción de experiencias y creación de lazos comunitarios (*El descampado de la antigua fábrica Michelin se abre al público*, Trento, 2006).

Palabras clave: Lara Almarcegui / espacio urbano / descampados / terrain vague / derechos mineros / tierra / subsuelo.

Abstract: *The aim of studying a selection of Lara Almarcegui's (Zaragoza, 1972) projects, whose motifs relate to the earth and the subsoil, is to show how these two elements are used in her artwork as a means to gain knowledge and understanding of a particular place. "Land" becomes a space and tool to position oneself and question the urban order, where elements apparently alien to the dynamics of cities, such as plots, wastelands, tunnels, construction materials or urban gardens, become the focus of her artistic proposals. The land is no longer used exclusively for the production of artistic objects or for the representation of the territory, but either to grasp these places, as it happens in Madrid Subterráneo (2012), to preserve them (Matadero de Arganzuela, 2005-2006) or for the production of experiences and the creation of community ties (Ex-Michelin Wasteland Opens to the Public, Trento, 2006).*

Keywords: Lara Almarcegui / urban space / wastelands / terrain vague / mineral rights / earth / subsoil.

1. Introducción

Cuando en 1970 le preguntaron a Dennis Oppenheim por qué había empezado a utilizar la tierra como material escultórico, respondió que era justo ese sentido de *hueco y negativo* lo que le atraía, y que los objetos que sobresalían del suelo, en cambio, le parecían fracturas en el plano a modo de protuberancias u ornamentos innecesarios en un espacio suficiente en sí mismo. Lo que a Dennis Oppenheim le interesaba era adentrarse en el subsuelo, bajo tierra; más que hacer una obra de *earth art* como tal, le atraía el proceso en negativo que implicaba excavar en la materia terrestre; es más, el hecho de que trabajara con la tierra era una mera coincidencia (Bonet, Heizer, Oppenheim & Smithson, 2000:130). Su trabajo continuó con el desmontaje de algunas galerías, llegando a retirar la totalidad del pavimento. En verdad, se trataba de llegar poco a poco a la materia del sustrato, al punto de partida, a la *tierra*.

En una entrevista con Donald Wall, Gordon Matta-Clark decía que su forma de trabajar se parecía a la de los *gourmets* que buscan trufas en la tierra, en un intento por encontrar el verdadero meollo subterráneo de las cosas, enterradas, como las trufas, en algún lugar secreto del subsuelo. Después afirmó que la próxima zona sobre la cual le gustaría trabajar era la de los espacios olvidados y sepultados de la ciudad, un proyecto que incluía excavar dentro de esos ciemientos y que le permitiría operar desde dentro de la sociedad. Esta actividad consistiría en “sacar el arte de las galerías para llevarlo hasta las cloacas” (Wall & Matta-Clark, 2006:28).

Deudora de una tradición que se remonta a artistas de finales de los años 60 que, como Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim o Robert Smithson, también utilizaron la tierra como medio en sus obras, los proyectos de Lara Almarcegui exploran la parte oculta del espacio en el que nos movemos; así es como muchas de sus investigaciones materializadas en forma de mapas, acciones, vídeos documentales, fotografías, publicaciones o instalaciones, versan sobre el subsuelo y la tierra como elementos contrarios a la urbanización temeraria y la construcción. La *negatividad* que a Almarcegui le interesa, como a Dennis Oppenheim, es el proceso en negativo que implica excavar en la materia terrestre, para conocerla, para llegar al punto en el que la ciudad se encuentra con la naturaleza. Es por ello que sus proyectos no son añadidos innecesarios en los lugares, sino que, materializan y comparten el conocimiento adquirido en sus investigaciones, reflexionando sobre los intersticios que configuran el espacio urbano. Al igual que a Gordon Matta-Clark, trabajar desde las entrañas de la tierra le permite operar desde dentro de la arquitectura, conocer sus materiales y mecanismos e, incluso, ser consciente de su escala e impacto en el medio

ambiente. En palabras de la artista, “se tiende a olvidar la parte física y material de las construcciones. Estos trabajos hablan de eso y, también, por supuesto, hablan del origen de la construcción que es, realmente, la geología” (Almarcegui, 2020); los materiales que nos rodean proceden, en gran medida, de la tierra, de una cantera o una mina; para demostrarlo, como Oppenheim, Almarcegui también levantaría el suelo de las galerías (*Exploración del suelo/ Exploring the floor*, Sala Montcada, Fundación La Caixa, Barcelona, 2003).

2. Solares y descampados

En castellano la palabra *descampado* designa lugares que han perdido su condición natural; espacios descubiertos, al aire libre o “libres de tropiezos.” Los descampados se asemejan a los *solares*, que son porciones de terreno destinadas a la construcción cuya extensión y apertura, normalmente, permite la entrada de los rayos de sol. La primera intervención de Lara Almarcegui en uno de estos espacios tuvo lugar en Ámsterdam, donde estudiaba un postgrado en la escuela De Ateliers. Almarcegui salió de su estudio buscando un espacio libre en la ciudad en el que trabajar; eligió un solar abierto y, con la idea de entender el espacio en el que se hallaba, comenzó a cavar. Durante casi un mes, Almarcegui fue cada día, con una pala, como esos *gourmets* que buscan trufas. Su acción tenía que ver con conocer el pasado de la ciudad y de la tierra que estaba pisando, conocer sus materiales, pero también con involucrarse físicamente en los espacios que habitaba, posicionarse como artista y tomar conciencia de la escasez de lugares “vacíos” de la jungla urbana; vacíos de cemento, pero no por ello de vínculos o de historia.

De aquella excavación, Almarcegui sacó arena, escombros, restos de otros edificios sepultados y agua. Finalmente, después de veinte días de trabajo, unas excavadoras rellenaron el agujero dando por acabada su acción. “Quizás está bien porque el agujero era bastante profundo, dos metros veinte, y la verdad es que comenzaba a correr peligro de que se me cayera encima” (Almarcegui, 2017).

Para Almarcegui los solares y descampados no son solo los residuos de un trazado urbanístico, sino espacios valiosos en sí mismos necesarios en el espacio urbano. Precisamente es su incierta situación de espera lo que los hace tan vulnerables; su existencia puede dilatarse en el tiempo durante décadas, sobre todo en el caso de los descampados, pero también puede ser efímera como la de algunos solares que existen únicamente entre la demolición de un edificio y la construcción del siguiente. Aquella prospección de Almarcegui fue un homenaje a estos lugares que, en sí, no son sino lo contrario al resto de espacios urbanizados. La acción de cavar en la tierra de un solar para desenterrar *todo* y

nada en particular, en verdad, se aproximaba a la acción de levantar una especie de columna conmemorativa en su tierra, pero a la inversa. Tal *antimonumento*, lejos de aquellas protuberancias innecesarias a las que Dennis Oppenheim se refería y que Almarcegui relacionaba con el cemento, pedía a gritos *devolver la tierra a la tierra*.

Aquella no fue la única obra que Almarcegui dedicaría a este tipo de espacios. A partir de entonces desarrollaría toda una serie de acciones ligadas, incluso, a su propia experimentación y el cuidado de la tierra como ocurrió en *Becoming an Allotment Gardener (Convertida en una hortelana)*, un proyecto que desarrolló en Róterdam entre 1999 y 2002 con el que trabajó en un huerto cercano a un pequeño bosque. Para Almarcegui esta experiencia fue importante para entender la naturaleza híbrida de los solares y descampados, precisamente, por su condición urbana y, a la vez, silvestre, entre el abandono y la posibilidad; espacios que con el tiempo llegan a desarrollar ecosistemas propios convirtiéndose en pequeñas reservas naturales en el corazón de la urbe (Ramírez, 2021:234). A través de estos espacios Almarcegui encontrará la forma de ofrecernos una alternativa al recorrido habitual de las ciudades, con una lectura crítica a los sistemas de desarrollo urbano y las formas de vida que anteponen la productividad y la circulación, frente a la habitabilidad y la convivencia (Francés, 2007:9).

De este modo, un año después de aquella acción (*Excavación/ Digging, Ámsterdam, 1998*) y en referencia al célebre *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey, 1967)* de Robert Smithson, Almarcegui publicaba *Wastelands Map Amsterdam, a guide to the empty sites of the city (Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad, 1999)* para el Stedelijk Museum Bureau en Ámsterdam, formato que utilizaría de forma recurrente para retratar los solares o descampados de otras ciudades como Lund (2005), Sao Paulo (2006), Bilbao (2008), Londres (2009) o Roma (2011).

Presento los descampados como un lugar especial, una experiencia única, donde están sucediendo cosas que no suceden en el resto de la ciudad (...) Hay una naturaleza, una vegetación, una libertad. Como un paraíso en cada terreno (Almarcegui, entrevista en Ramírez, 2012: 235)

La historia de cada porción de tierra, hasta entonces anónima, se despliega en sus guías, con relatos ligados al desarrollo industrial, la especulación inmobiliaria u otros conflictos urbanísticos y sociales que condicionan el desarrollo de la fauna y vegetación salvaje. Invitar al público a visitar estos espacios es una forma de defenderlos (Almarcegui, 2020), de tomar conciencia de los

diferentes usos del espacio público y de la propiedad privada con “el deseo de recuperar un territorio para los ciudadanos” (Almarcegui, 2003:11).

3. La tierra, libre

El impulso de Almarcegui por recuperar los espacios invisibles y olvidados de las ciudades aparentemente improductivos u obsoletos, llevaría a la artista a desarrollar proyectos más allá de la investigación y documentación, iniciando una serie de acciones que consistirían en suprimir sus límites físicos. Algunas de estas acciones fueron *Opening an Empty lot (Apertura de un solar*, Bruselas, 2000), *Ex-Michelin Wasteland Opens to the Public (El descampado de la antigua fábrica Michelin se abre al público*, Trento, 2006), *The Wastelands of the Norfolkline Open to the Public (Los descampados de Norfolkline abren al público*, La Haya, 2007), *Opening an Empty Lot, Removing a Fence (Apertura de solar, retirada de valla*, Burdeos, 2009) y *Opening an Empty Lot, Removing a Fence (Apertura de solar, retirada de valla*, Córdoba, 2010).

El hecho de que estas acciones fueran legales y que se abarcaran de forma colectiva es importante para el cuestionamiento del uso del espacio público y la propiedad privada. Su obra avanzaría, de hecho, hacia la protección de este tipo inestable de terrenos como sucedió con *A Wasteland in Rotterdam Harbour 2003-2018 (Un descampado en el puerto de Róterdam 2003-2018)*. En esta ocasión Almarcegui recibió el encargo de la realización de una obra permanente en el puerto de Róterdam. La propuesta de Almarcegui fue la de proteger de la urbanización el espacio durante quince años. También en la ciudad de Genk consiguió los permisos necesarios para preservar un descampado de la especulación (2004-2014), así como en Madrid (*Matadero de Arganzuela*, 2005-2006), en la fábrica de papel de Peterson (Moss, 2006-2007), en Zaragoza (*Un descampado a orillas del río Ebro*, 2009- actualidad) y en Taipéi con *An Empty Terrain in the Tamsui River (Un descampado en el río Tamsui*, 2008- actualidad).

Para hablar de estos proyectos Almarcegui se apoya en las palabras de Ignasi Solà-Morales en su ensayo *Terrain vague* (1995) quien sugiere pensar en la ciudad y en la arquitectura como una forma de analizar lo existente proponiendo, a su vez, nuevas formas de afrontar lo que sucede. Solà-Morales comparte cómo la reacción del arte contemporáneo ante la incertidumbre y la estética de las *terrain vague* podría ser la de su protección como espacios únicos y ajenos a la eficacia productiva de la urbanización; los artistas en busca de un

refugio en los márgenes de la ciudad precisamente cuando esta ciudad les ofrece una identidad abusiva, una homogeneidad aplastante, una libertad bajo control. El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es, en clave

urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos (Solà-Morales, 2002:191).

A través de estas acciones Almarcegui invierte la temporalidad y percepción de las *tierras de nadie*, su condición efímera y de exclusión muda en aras de una posición de permanencia y visibilidad donde la vida puede desarrollarse libremente, *sin tropiezos*; una naturaleza salvaje e improductiva (desde una perspectiva capitalista) que pueda disfrutarse; al fin y al cabo, en palabras de John Ruskin, la tierra es, ante todo, un vínculo y no una posesión (Ruskin, 1989:225).

4. Profundizar en el lugar: derechos minerales

En el año 2010, con motivo del programa de arte público *Madrid Abierto*, Lara Almarcegui realizaba el proyecto *Bajar al subterráneo recién excavado*. La obra consistió en una serie de visitas guiadas a las obras de construcción de un parking subterráneo de la calle Serrano de Madrid. Tener acceso a un túnel en construcción de 15 metros de profundidad le permitiría poder contemplar “masas de tierra geológica mezclada con el pasado entrópico de la ciudad;” es decir, materia que había permanecido cientos de miles de años en el mismo lugar, pero que al día siguiente desaparecería con cuando continuasen las obras: “una especie de visita bastante melancólica, si no nostálgica, de un lugar en proceso de transformación” (Almarcegui, 2017).

Esta percepción entrópica del subsuelo y de la compleja vida oculta de la ciudad donde, por otra parte, se enraizan las estructuras necesarias para su funcionamiento, motivó a la artista a iniciar una investigación de gran envergadura sobre los subterráneos de la capital: quince centímetros de hormigón de suelo urbano, la red de cables de teléfono, luz e internet, tuberías de agua corriente, desagües y alcantarillado, túneles y huecos de las infraestructuras del metro y trenes de cercanías, escombros y otras capas de residuos históricos, bodegas, aparcamientos y bunkers y, por último, “cientos de metros más abajo, el acuífero de Madrid, un enorme paso continuo de aguas subterráneas” (Almarcegui, 2012:12). La publicación de esta investigación, *Madrid Subterráneo*, formó parte de una exposición en el CA2M comisariada por Manuel Segade en 2012; al igual que Gordon Matta-Clark, Almarcegui había conseguido sacar el arte de las galerías para llevarlo hasta las cloacas.

Continuando con su afán por querer profundizar cada vez más en los materiales y mecanismos de la arquitectura (Almarcegui, 2017), en el año 2015 Almarcegui inicia una nueva línea de investigación sobre los derechos mineros en yacimientos subterráneos de hierro, un material clave en la construcción, con el propósito de evitar así su extracción. Después de algunas tentativas

fallidas en Alemania y Aragón, Almarcegui consigue los derechos mineros de un pequeño yacimiento en Tveitvangen (Noruega), en Buchkogel y Thal (Austria). Esta licencia de exploración le otorga a la artista el derecho exclusivo de investigar, prospectar y reclamar los minerales del terreno desde el subsuelo hasta el centro de la tierra por un periodo máximo de nueve años (Almarcegui, 2016). Como ocurría en anteriores proyectos en los que Almarcegui protegía solares y descampados interrumpiendo las dinámicas de planificación y favoreciendo el desarrollo azaroso de la vida no humana, con estos últimos proyectos Almarcegui se sitúa en una escala a nivel de las grandes empresas que explotan el subsuelo para fines industriales pero, esta vez, para protegerlo, cuestionando el sentido de la propiedad, la explotación de sus recursos y el correspondiente peso de la arquitectura y la construcción en los mismos.

Su último proyecto en este sentido tuvo lugar en España, en el Volcán de Agras en Cofrentes, Valencia. El proyecto fue expuesto en 2019 en el Institut Valencià d'Art Modern dentro del programa IVAM Produce, a través del cual Almarcegui, con la ayuda del equipo del Instituto y un geólogo, obtiene los derechos mineros del volcán para su investigación geológica. En la muestra se instalaron 31 metros cúbicos de lava del volcán, unas 40 toneladas. También pudieron verse los contratos del complejo proceso burocrático de adquisición de sus derechos así como las obligaciones de investigación geológica, el resultado de los test químicos de las cenizas del volcán y un vídeo sobre su historia, utilizado como cantera para la industria del cemento en los años 70 y 80.

Conclusiones

El trabajo de Lara Almarcegui versa sobre la ciudad y la arquitectura, sobre sus materiales y mecanismos de planificación urbana, sobre el origen de la construcción que es, en verdad, la geología. Es por ello que muchos de sus proyectos tienen que ver con la tierra y el subsuelo como lugar donde ocurren las construcciones y de donde proceden las materias primas utilizadas en su diseño y edificación. Lo que a Almarcegui le interesa es, por una parte, conocer lo que hay debajo del suelo que pisamos y, por otra, protegerlo y reflexionar sobre la explotación de los recursos naturales para el levantamiento de las ciudades. Sus obras plantean cuestiones como ¿quién es el propietario del subsuelo? ¿qué relación de dependencia se crea entre la naturaleza, la política y la arquitectura? ¿de qué manera se regenera y forma el territorio a nivel geológico? ¿qué papel juega la explotación minera? ¿qué importancia tienen los solares y descampados para los habitantes de las ciudades?

Almarcegui no solo comparte estas preocupaciones sino que invita a los espectadores ¾los que se sitúan en la galería y también los paseantes fortuitos de la calle¾ a experimentar y a participar en sus acciones, a tomar conciencia del valor del suelo y subsuelo como elementos donde se desarrolla la mayor parte de los ciclos de vida que conocemos. A través de la práctica artística Almarcegui comienza sus primeras investigaciones excavando ella misma en la tierra (*Digging*, Ámsterdam, 1998), publicando guías con mapas, fotografías y textos sobre los descampados y solares de las ciudades (*Guide to the Wastelands of Amsterdam*, 1999, entre otros), levantando el suelo de las salas de exposiciones (*Exploring the Floor*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2003) o el asfalto de los recintos feriales (*Removing the Asphalt at the Trade Fair*, Ámsterdam, 2004), eliminando los límites físicos que marcan la propiedad privada (*Opening an Empty Lot*, Bruselas, 2000) para llegar a la protección de estos mismos lugares (*A Wasteland in Rotterdam Harbour 2003-2018*) y, por último, la adquisición de sus derechos de explotación para la no-explotación (*Mineral Rights*, Tveitvangen, Buchkogel, Thal y Valencia). La intención de Almarcegui es evitar una visión idealizada de la arquitectura y la construcción en la ciudad evidenciado, en cambio, lo que se pierde con ella, como la escasez de espacios no urbanizados en las grandes ciudades, el empobrecimiento del suelo y el agotamiento de los recursos naturales.

Referencias

- Almarcegui, Lara (2020) *Derechos minerales. ¿Qué hay debajo de la tierra y quién es su propietario?* Congreso Internacional Sostenibilidad (o no tanta) en la creación artística. Sesión 1. *El valor de la naturaleza bajo nuestros pies*. Intervienen: Lara Almarcegui, Enrique Álvarez Areces, Mario Burgui Burgui, Isabel Carralero Díaz, Alma Capa Cea, Javier Romero Covadonga y Moya Alvarez-Buylla. 17-18 Dic. 2020. [Consult. 2021-02-04] Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rKXdPwGhysl&t=9045s>
- Almarcegui, Lara (2017) *Acciones comunes. Estados de la materia*. [Consult. 2021-02-04] Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2kzgg9e3PI>
- Almarcegui, Lara (2016) "Derechos minerales." *Ma HKUsript. Revista de Investigación en Bellas Artes*, Vol. 1 (2): 12. [Consult. 2021-02-04] Disponible en URL: <http://doi.org/10.533/mjfar.16>
- Almarcegui, Lara (2003a) *Lara Almarcegui: exposición documental: demoliciones, descampados, huertos urbanos*. Murcia: Centro Párraga.
- Almarcegui, Lara (2013b) *Lara Almarcegui. Parque fluvial abandonado*. [Consult. 2021-02-04] Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1MyAq2Lccng>
- Almarcegui, Lara (2012) *Madrid subterráneo*. Madrid: La Librería, ISBN: 978-84-9873-180-4.
- Almarcegui, Lara & Díaz Guardiola, Javier (2013) "Lara Almarcegui: el concepto de contraurbanismo me resulta muy atractivo." *Revista Turia*. ISSN: 0213-4373, (105-106): 341-352.
- Bonet, Pilar & Heizer, Mike & Oppenheim, Dennis & Smithson, Robert (2000) "Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson" en Bonet, Pilar, *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ISBN: 8-89771-94-4, pp. 37-49.
- Francés, Fernando (2007) "La ciudad, disculpa para pensar." *Lara Almarcegui: materiales de construcción. Sala de exposiciones espacio 2, CAC M: 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura*. 2-18 Feb. 2007. Málaga: CAC, ISBN: 978-84-96159-47-7, pp. 8-11.
- Ruskin, John (1989) *Las siete lámparas de la arquitectura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, ISBN: 8460073106.
- Sola-Morales Rubio, Ignasi de (2002) «Terrain vague.» *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 9788425218644, pp. 181-193.
- Wall, Donald & Matta-Clark, Gordon (2006) «Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. Entrevista de Donald Wall.» *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición 4 Jul. — 16 Oct. 2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ISBN: 978-8480262958, pp. 53-71.

Nota biográfica

Isabel Carralero es artista visual y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid con Mención Internacional (2018), Máster en Investigación en Arte y Creación en la UCM (2013) y Máster en Grabado y Diseño Gráfico en la UCLM y la Escuela de Dibujo y Grabado de la FNMT. Sus principales líneas de investigación son Intervención y representación en el paisaje contemporáneo, Dibujo y grabado expandido.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4830-4148>

Email: isabelcarralero@gmail.com

Morada: Universidad Complutense Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo y Grabado, Calle del Greco nº2, 28040, Ciudad Universitaria, Madrid, España

Nano4814: más allá del graffiti

Nano4814: beyond graffiti

ALBERTO SANTOS HERMO

AFLIAÇÃO: Universidade de Vigo, Escuela Universitaria de Magisterio CEU, C/ Estrada Vella de Madrid, 8, 36214, Vigo, Pontevedra, España

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo analizar la producción plástica de Nano4814 (Vigo, 1978), un artista proveniente de la escena del *graffiti* y el *skateboarding* vigués de mediados de los 90, y considerado pionero del postgraffiti en Galicia en la primera mitad de la década de los 2000 junto a los *Niños Especiales*. Para ello he realizado un recorrido por distintas etapas en las que su obra ha evolucionado desde propuestas más cercanas al *graffiti* tradicional hasta instalaciones que combinan aspectos pictóricos y escultóricos, dentro de un peculiar lenguaje en el que destacan una serie de elementos recurrentes.

Palabras clave: *graffiti* / instalación / Nano4814 / pintura contemporánea / *postgraffiti* / *street art*.

Abstract: *This article aims to analyze the plastic production of Nano4814 (Vigo, 1978), an artist from the Vigo graffiti and skateboarding scene of the mid-90s, and considered a pioneer of post-graffiti in Galicia in the first half of the decade of the 2000 with the Special Children. To do this, I have made a tour through different stages in which his work has evolved from proposals closer to traditional graffiti to installations that combine pictorial and sculptural aspects, within a peculiar language in which a series of recurring elements stands out.*

Keywords: *contemporary painting / graffiti / installation / Nano4814 / postgraffiti / street art.*

1. Introducción

La obra de Nano4814 parte de la relación entre el *skateboarding* y el *graffiti* en las calles de Vigo, su ciudad natal. Conjugó su aprendizaje en el medio urbano con los estudios en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, alternados con periodos de formación en Reino Unido en la St. Martins School y el London College of Printing. Gracias a su dilatada experiencia con gran variedad de recursos, su producción se mueve entre lo pictórico y lo escultórico, empleando un gran abanico de técnicas, materiales y formatos. En su obra destaca la solidez de una línea clara y rotunda, el empleo de intrincadas texturas visuales (con un particular uso del color) y la introducción de una serie de elementos recurrentes con una coherencia absoluta. En la actualidad reside en Madrid, ciudad a la que se trasladó en el año 2004.

Iniciado en el *graffiti* alrededor de 1995, Nano4814 habla de la influencia del universo del *skateboarding* en su producción temprana. Comienza a experimentar con plantillas sobre el monopatín, y es el empleo de esta técnica lo que le lleva a aparecer en el libro *Stencil Graffiti* (2002) de Tristan Manco. Esta publicación, junto al posterior *Street Logos* (2004), contribuyen a difundir sus propuestas dentro del arte urbano a nivel internacional, llamando la atención de Rafael Schacter. Así, en 2008 lo selecciona para el *Street Art Tour* en TATE Modern de Londres, y más tarde lo incluye en los libros *The World Atlas of Street Art and Graffiti* (2013) y *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon* (2014), consolidándose como una de las figuras de referencia del *postgraffiti*.

A estas publicaciones se suman numerosas muestras, entre las que destacan *URBANITAS* (2006) en el MARCO de Vigo, o *Double Edged* (2020) en Avenue des Arts de Los Ángeles, California. Su obra va evolucionando y transitando de la calle a los espacios expositivos, refinándose y avanzando hacia la síntesis, pero al mismo tiempo continúa con producciones murales a gran escala, tanto de forma individual como dentro del *Equipo Plástico*, junto a otros nombres fundamentales como El Tono, Nuria y Sixe.

2. Nano4814 y la calle: *graffiti* y *skateboarding*

El universo creativo de Nano4814 nace de su experiencia en las calles de la ciudad de Vigo, y no exclusivamente en relación con el soporte horizontal. Comienza a pintar *en serio* alrededor del año 1995 (aunque sus primeras incursiones las sitúa en 1993), todavía dentro de lo que se puede encuadrar como la "escuela tradicional del *graffiti*" (Barro, 2010), a la par que se mueve en la escena del *skateboarding* local. Su vínculo con el monopatín es de especial relevancia, como pone en manifiesto en *Stencil Graffiti* de Manco (2002):

Elijo el spray como medio de expresión alrededor de 1995. Entiendo que se trata de una evolución natural tras pasar todo el día patinando las calles, las que considero mi principal influencia como artista y como individuo. Observar la vida urbana sobre cuatro ruedas te aporta otra perspectiva de la ciudad (lo ves como algo creativo) y pienso que te hace querer ser parte de ello; para estar en la vida diaria de todo el mundo, mirándolos desde los muros. (Manco, 2002:82)

La relación con la urbe perdura en su producción, de manera evidente o latente. Sus primeras creaciones como *writer* (escritor) en el ámbito urbano están enmarcadas dentro del *bombing*, una dinámica consistente en acciones fugaces, cargadas de espontaneidad, caracterizadas por una economía de trazos y materiales. En ellas se sirve de *tags* y *throw-ups*, elementos esenciales del *graffiti* ligados a lo que Castleman denominó *Getting-up* (1982). Esta forma de actuar le permite pintar de una manera más informal, con mayor independencia: “Lo que menos me motivó siempre era hacer murales organizados. Nunca solía terminar, era un poco complicado: me daba pereza, no tenía botes... me gustaban más las cosas rápidas, más espontáneas. Me tiraba más el *bombing*” (Nano4814, comunicación personal, 3 de febrero de 2021).

2.1 Los personajes

Por medio de este proceder desarrolló y difundió una serie de personajes, algunos de los cuales se convirtieron en iconos internacionalmente conocidos. Es el caso de *El Choquito*, divulgado tanto por Manco como por Schacter en sus publicaciones. Es este último quien lo describe de forma magistral en *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon* (Schacter, 2014). Debo reseñar que los personajes de Nano4814 no se trasladan al espacio urbano, sino que nacen en este y, del mismo modo, también de este. El ejemplo de *El Choquito* sirve perfectamente para ilustrar esta afirmación: se trata de un calamar, una criatura marina rápida y escurridiza, que se desvanece en medio de una explosión de tinta. Teniendo en cuenta el carácter portuario y difuso (Alonso, 2015) de la ciudad de Vigo, nos encontramos ante una brillante analogía del escritor en relación con su medio natural.

2.2 Las plantillas y los carteles

Aunque sus propuestas nacen en el espacio urbano, sí que encontramos posteriormente una relación de traslación desde el trabajo en el estudio a la calle. Nano4814 da los primeros pasos en esta dirección mediante el uso de plantillas y carteles, tanto de forma independiente como combinando la técnica y el soporte. Hemos de tener en cuenta que se trata de elementos que, como defiende



Figura 1 · Nano4814 pegando un cartel de El Choquito en Nueva York. Fuente: cortesía del artista

Javier Abarca (2010), están estrechamente ligados al *postgraffiti* y relacionados con la cultura del *skateboarding*.

Nano4814 comenzó a utilizar las plantillas para personalizar las tablas con las que patinaba y, tras un periodo empleando este recurso, lo abandonó al considerarlo limitado. Sin embargo, dejó algunos ejemplos de su aplicación en la elaboración de carteles, y posteriormente conservó procedimientos extraídos del manejo de esta técnica (el empleo del *cutter* o el enmascarado) que aplicó a su obra en el estudio y a intervenciones *site specific* (Nano4814, comunicación personal, 3 de febrero de 2021).

Entra aquí en juego la idea de múltiple contrapuesta a la unicidad. Algunos de sus carteles están basados tanto en plantillas (Figura 1) como en impresión, lo que permite una multiplicidad de la obra con ciertas variaciones fruto de las imperfecciones, mientras que otros son piezas únicas pintadas enteramente a mano. Como ejemplo de estos últimos, encontramos la serie de “*puppeteers*” (personajes que manejan marionetas) que Manco recoge en su *Street Logos* (2004:86).

En el año 2009 se lleva a cabo en el Centro Cultural de España de Lima, Perú, la exposición *Visión Caleidoscópica en la ciudad de Lima*, en la que Nano4814 participa como miembro del *Equipo Plástico*. En relación con esta experiencia producen una serie de carteles y banderolas en los que utilizan la serigrafía *chicha* peruana, de la que posteriormente se servirá para producir obra seriada. Encontramos una descripción de esta técnica, caracterizada por el empleo de llamativas tintas en tonalidades flúor, en un vídeo protagonizado por el maestro Elliot Urcuhuaranga (Nano4814, 2009).

Cabe reseñar que con esta experiencia en Perú demuestra empaparse de la cultura de aquellos lugares que visita, no actuando como lo que López Cuenta entiende por “artista paracaidista” (2013). Se sirve de la técnica, también del soporte y de su marcada estética, asimilando su esencia para luego transmitir su mensaje. Un magnífico ejemplo de sintonía con el espacio urbano y sus lenguajes.

3. Del espacio urbano a los espacios expositivos

En el año 2003, Nano4814 comienza un proyecto que marcó su trayectoria posterior: las *Luces Urbanas*. Se trata de una serie de viejos luminosos que rescata, restaura, interviene y vuelve a colocar en la calle, conectándolos de manera furtiva al tendido eléctrico. En el año 2006 los lleva al MARCO dentro de *URBANITAS*, presentándolos en las paredes de una de las salas. Con las *Luces Urbanas* realiza, en palabras de Fernando Figueroa (2006), una “crítica lírica, generosamente cívica, profundamente rebelde” (p.135). En la misma línea se mueve la opinión de Schacter, que lo considera “el tipo de innovación dentro de



Figura 2 · Imagen de la exposición de Nano4814 en la sala del Callejón de Núñez de la galería Ad Hoc. Vigo, 2005. Fuente: cortesía de Ad Hoc

lo que fue el arte callejero de esa época que hizo del *street art* lo que era” (comunicación personal, 8 de febrero de 2021). Schacter selecciona las *Luces Urbanas* para el *Street Art Tour* de TATE Modern en el año 2008, enmarcado dentro de la muestra *Street Art*, que en su opinión sirve de epitafio a lo que él considera un periodo (Schacter, 2016). En este recorrido por las calles de Londres también participan otros artistas de su órbita, como 3ttMan, Eltono, Nuria y Spok.

En 2005 muestra en la sala del Callejón de Núñez de la desaparecida galería Ad Hoc de Vigo una inmensa intervención (Figura 2) que serviría de preludeo para otras propuestas como *Montonmonton* (2006), en la que colabora con los *Niños Especiales* dentro de *URBANITAS*.

El carácter de estas nos da pie a analizar una serie de elementos que definen la producción reciente y pasada del artista. Para ello, hemos de tomar en consideración que Nano4814 “es increíblemente perfeccionista, y también una increíble fuente de conocimiento” con un rico universo propio repleto de referentes (Schacter, comunicación personal, 8 de febrero de 2021). Esto, sumado a su dilatada experiencia en el medio urbano, su formación académica y su dominio de diversas técnicas y materiales, nos sitúa ante un artista dotado de una recursividad sobresaliente.

3.1 La línea y el color

La línea es un elemento prácticamente constante en la obra gráfica de Nano4814. Firme, clara y rotunda, destaca por su limpieza y consistencia, y sirve tanto para delimitar figuras como para esbozar paisajes visuales sobre los que posteriormente se construye la gráfica.

El análisis de este elemento parte de la importancia que se le otorga dentro universo del *graffiti*. La línea está estrechamente ligada al estilo: solo a través del buen dominio del aerosol es posible plasmar líneas sólidas, algo que únicamente se logra por medio de la práctica y la experiencia. Son, junto con la rapidez, los principales aspectos que determinan la valía del *writer* (Castleman, 1982).

Omnipresente en sus producciones iniciales, la línea ha ido dejando protagonismo progresivamente a los planos de color, degradados y texturas visuales en la obra más reciente, en la que deja de jugar el papel de contorno para aparecer sutilmente, aunque jugando como elemento que articula o andamia la composición. Deja constancia de esta cuidada línea en los bocetos y dibujos preparatorios, en los que establece un claro mapa para la posterior realización de las piezas. En ellas, puede asomar de manera velada en ciertos detalles, generando sensación de volumen sobre los planos, o evidenciarse en forma de estructuras, como en el caso del enrejado (Figura 3).

En cuanto al color, destaca por el uso de degradados, herencia del *graffiti*, por medio de fuertes contrastes y texturas visuales que dan lugar a atractivos patrones.

3.2 Cuestiones espaciales

Al hablar de las dinámicas en relación con el espacio en la obra de Nano4814, debemos atender a dos cuestiones: por un lado, nos encontramos con el tratamiento del espacio en la propia obra; por otro, cabe prestar atención a la relación de la obra con el espacio que ocupa.

Nano4814 utiliza el espacio en sus piezas transmitiendo una sensación de presión y de ansiedad, pero también de urgencia. Es una constante en su producción, y parte de la propia experiencia vital del artista. Podemos sentirlo a través de sus globos, elemento con cuyas posibilidades expresivas comenzó a experimentar en Bellas Artes. Los globos (Figura 4), apilados y a punto de explotar debido a la presión a la que parecen estar sometidos, muestran relación con las escenas reflejadas en su producción pictórica. Está también presente en ellos la dualidad equilibrio/desequilibrio, que refuerza la idea anterior y dota de cierto carácter provisional a sus creaciones (Nano4814, comunicación personal, febrero de 2021).

En cuanto al espacio ocupado, nos encontramos con multitud de lugares y contextos. Desde las *Luces Urbanas*, situadas furtivamente en la calle, hasta las piezas que como en Ad Hoc (Figura 2) dialogan con las paredes pintadas de la galería. El artista domina con gran maestría lo espacial, manejándolo a su antojo.

3.3 Los objetos y los materiales

De lo pictórico a lo escultórico, Nano4814 emplea una gran cantidad de recursos. Entre ellos se encuentran algunos objetos y materiales que incluye en sus obras, extraídos de su realidad cotidiana o de experimentaciones previas. A los que hemos revisado anteriormente (luminosos, globos, pintura en spray, resina, etc.) se suman otros como ropa y calzado, vidrio, elementos extraídos de juguetes, palos y otros, que articula para transmitir diversos mensajes.

En Zancadilla (Figura 5) coloca una zapatilla de deporte pisando unos globos, con un palo a modo de pierna, manteniendo un equilibrio con la ayuda de la pared. Esta zapatilla está manchada de pintura: podemos apreciar las salpicaduras, lo que le otorga cierta identidad y la relaciona con la acción de pintar. Impresa de estos vestigios, que nos remiten a la actividad del artista en la calle o en el estudio, juega sutilmente con su peculiar lenguaje en un guiño a aquellos más familiarizados con esa esfera. La pieza se completa con un calcetín

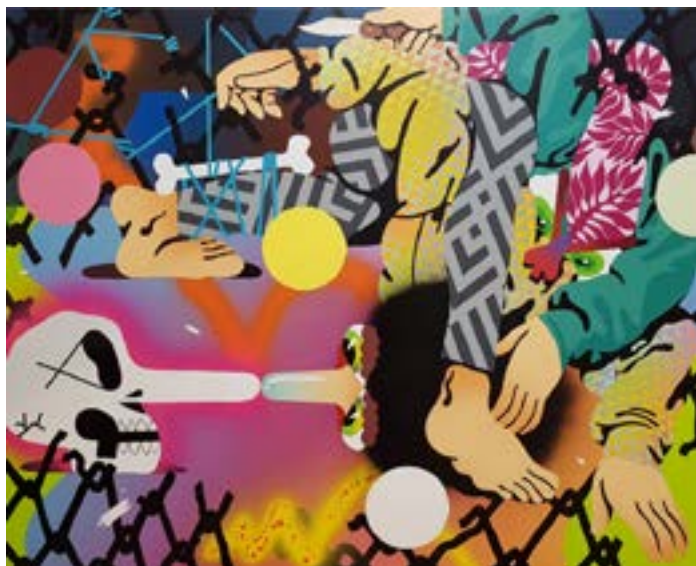


Figura 3 · Nano4814, Día Púrpura, 2018. Esmalte y spray sobre madera, 139 × 169 cm. Delimbo, Madrid. Fuente: cortesía de Delimbo

Figura 4 · Nano4814, Globos, 2014. Globos, resina, pintura en aerosol, medidas variables. Delimbo, Madrid. Fuente: cortesía de Delimbo



Figura 5 · Nano4814, Zancadilla, 2018. Zapatilla, calcetín, globos, resina, madera y pintura en aerosol, medidas variables. Delimbo, Madrid. Fuente: cortesía de Delimbo

Figura 6 · Nano4814, Ataúd, 2014. Vidrio y esmalte, medidas variables. Delimbo, Madrid. Fuente: cortesía de Delimbo

diseñado por el artista para una firma de moda, estableciendo una relación con ese otro plano de la vida del creador que gira en torno a la subsistencia.

En este Ataúd (Figura 6) emplea el vidrio y el esmalte, aplicado con una gestualidad evidente. Con esta propuesta transita entre lo pictórico y lo escultórico, profundizando en ese pulso entre la creación y la supervivencia. Habla, en sus palabras, de “ese enfrentamiento personal con la práctica artística como una carga” (Nano4814, comunicación personal, febrero de 2021). El tamaño de este ataúd se corresponde con las medidas del artista, resultando en una suerte de vanitas catártico en relación con su existencia.

Conclusiones

Nano4814 ha conseguido dar el salto desde la calle a los espacios expositivos con total coherencia, conservando rasgos de sus primeras etapas en su producción actual, otorgándole una frescura difícil de atisbar en las propuestas de muchos de sus coetáneos. Se trata de un artista con un peculiar y muy personal estilo, que refleja en sus obras (de forma más o menos evidente) rasgos de su propia existencia, inmerso en la problemática de crear y vivir, a través de una estética tan llamativa como atractiva.

Sumido en un constante proceso de reinención, no se conforma con una fórmula concreta: escapa de las etiquetas con la misma agilidad que su *choquito*, a pesar de ser uno de los protagonistas de un periodo paradigmático en cuyas derivas todavía nos encontramos inmersos.

Dados los precedentes y teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, conviene permanecer pendientes de su evolución.

Agradecimientos

Quiero transmitir mi agradecimiento a Nano4814, Rafael Schacter, Tristan Manco, Inés Román y Delimbo por su tiempo y ayuda. También a mi tutor Ignacio Pérez-Jofre, Fernando Figueroa, Javier Tudela y a mi hermana Laura Patricia, quien me regaló el *Stencil Graffiti*.

Referencias

- Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. E-prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11419/>
- Alonso, A. (2015). *El crecimiento, densificación y ordenación de la ciudad difusa en Galicia: desarrollo urbanístico del área urbana en la ría de Vigo 1990-2010*. Archivo digital UPM. <http://oa.upm.es/40015/>
- Barro, D. (2005, 16 de junio). Jorge Perianes y NANO4814. El Cultural. <https://elcultural.com/Jorge-Perianes-y-NANO4814>
- Castleman, C. (1982). *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. MIT Press
- Figueroa, F. (2006). URBANITAS: el artefitti se hizo graffarte. Ciudad y graffiti. En García, M. (ed.), *URBANITAS* (pp. 117-135). Fundación MARCO
- Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*. Thames & Hudson
- Manco, T. (2004). *Street Logos*. Thames & Hudson
- Nano4814. (2011, 15 de marzo). Equipo Plástico en Lima con el maestro Elliot Urcuhuaranga . Noviembre 2009 [video]. YouTube. https://youtu.be/udDusQ_tUk
- López Cuenca, E. (2013, 19 de diciembre). Mal de Archivo / 2: Obey. El Observador. <https://revistaelobservador.com/opinion/28-flaneur/8284-mal-de-archivo-2-obey>
- Schacter, R. (2014). *Ornament and order : graffiti, street art and the parergon*. Ashgate Publishing Limited
- Schacter, R. (2016). Street Art is a Period. Period (Or, classificatory confusion and intermural art). En K. Avramidis, M. Tsilimpounidi (eds.), *Graffiti and Street Art Reading, Writing and Representing the City* (pp. 103-118). Routledge

Nota biográfica

Alberto Santos Hermo es artista visual y profesor de Didáctica de las Artes Plásticas en la Escuela Universitaria de Magisterio, Universidad de Vigo. Doctorando en Creación e Investigación en Arte Contemporáneo por la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidade de Vigo. Su principal línea de investigación es la Pintura Contemporánea.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5003-2164>

Email: alberto.santoshermo@ceu.es

Despacho: Escuela Universitaria de Magisterio CEU, Despacho C, C/Estrada Vella de Madrid 8, 36212, Vigo, Pontevedra, España.

Debris: un ejemplo de recolección

Debris: an example of harvesting

EVA MONROY PÉREZ

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de pintura, Rúa da Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, España.

Resumen: Este artículo se centra en el estudio de la obra de la artista sevillana Julia Llerena en relación a la práctica artística de la recolección de detritus. El objetivo del artículo se centra en desplegar las principales ideas que surgen en torno al concepto de recolección y acumulación de objetos a través de la obra de Julia Llerena dejando entrever la mirada de la artista como arqueóloga del presente. La práctica de la recolección es una tendencia artística actual en la que se encuentran diversos referentes de artistas que trabajan en este ámbito a nivel mundial fruto de los descartes de objetos, desperdicios y basura en general que generan las sociedades consumistas contemporáneas.

Palabras clave: recolección / detritus / acumulación / arqueología contemporánea.

Abstract: *This article focuses on the study of the work of the Sevillian artist Julia Llerena in relation to the artistic practice of collecting detritus. The aim of the article focuses on displaying the main ideas that arise around the concept of collection and accumulation of objects through the work of Julia Llerena, revealing the gaze of the artist as an archaeologist of the present. The practice of collecting is a current artistic trend in which there are various references of artists who work in this field worldwide as a result of the discarding of objects, waste and garbage in general that contemporary consumerist societies generate.*

Keywords: *collection / detritus / accumulation / contemporary archeology.*

1. Observaciones generales

El avance descontrolado del tardocapitalismo actual trae excesos de todo tipo. La superabundancia convierte lo novísimo en obsoleto y desfasado llevándolo a un estado de detritus a una velocidad cada vez más vertiginosa. La incapacidad de sentir el presente debido a la velocidad en la que suceden los acontecimientos y la superficie cambiante de nuestra realidad más inmediata provocan una sensación de pérdida de sentido individual y social. Además a esta sensación de desamparo habría que añadir el problema de suma actualidad medioambiental que genera la proliferación descontrolada de objetos y su consecuente desecho. Parece que el mundo sucumbe a la problemática de la acumulación en su sentido más despectivo.

En este contexto se puede hacer una lectura de la artista sevillana Julia Llerena (1985) que en línea generales propone una mirada fija en el suelo, a saber, una recolección de todo tipo de desechos que llamen su atención. Esta recolecta de despojos en zonas tanto urbanas como naturales se enmarca dentro de una tendencia artística de actualidad que tiene su origen remoto en el ready made duchampiano, el dadaísmo, el Nuevo Realismo y el apropiacionismo. Lo cierto es que esta forma de trabajar parece intensificarse a partir de la década de los noventa con el asentamiento definitivo y más grotesco del capitalismo más avanzado. Existen una serie de referentes como Portia Munson, Mark Dion, Ai Weiwei, Song Dong, Ursula Stalder, Anu Tuominen entre muchos otros que parecen trabajar también esta línea. Julia Llerena comienza esta línea de trabajo a partir de 2013 en relación al máster sobre Creación e investigación que cursa en la Universidad de Complutense de Madrid. Desde entonces ha realizado numerosas exposiciones destacando su primera exposición individual en 2018 bajo el título "El todo como objeto" como parte del circuito *Art Nou* así como "Palabras, menos una" en la Cibrian Gallery (San Sebastián, 2020).

En este artículo se ofrece unas pinceladas de la recolección como metodología artística a través de las obra de Julia Llerena. Así, se puede enlazar la obra de la artista sevillana dentro de otras tendencias en el arte actual como el arte del archivo, el artista como arqueólogo, como coleccionista, el arte del reciclaje, etc.

2. De la recolección como trabajo de campo

Partir de la recolección implica lanzarse a la búsqueda de los objetos con un *modus operandi* parecido al que planteó el dadaísmo y la deriva situacionista. Un devenir, un vagar; establecer un recorrido por un lugar dejando que el propio azar te lleve al encuentro del objeto. De una forma muy ilustrativa lo comenta la artista en su página web: "Caminar es una acción que te enfrenta a una realidad



Figura 1 · Julia Llerena, *El todo como objeto*, 2018.
Fragmentos de objetos encontrados sobre baldas de madera,
tamaño variable., Galería RocíoSantaCruz, Barcelona. Fuente:
<https://rociosantacruz.com/exposiciones-rsc/julia-llerena-el-todo-como-objeto/>

que se acerca. En el proceso de caminar en la vida cotidiana nos desconectamos del momento presente; apenas lo percibimos porque nos enfocamos en otros asuntos". (s.f., párr.1). Julia Llerena se aferra a una mirada atenta y de búsqueda continúa. Una mirada hacia abajo, una mirada de extrañeza enfocada en las cunetas, en los bordillos, en las orillas; aquellos lugares de marginalidad donde van a parar los despojos de la sociedad capitalista. O como hace referencia Óscar Calavia en su reciente libro *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho* a aquellas "zonas de ambigüedad" (2020, p. 36-37) donde tiende a acumularse la basura; intersticios, huecos, brechas... En este sentido Llerena mete el dedo en la llaga sacando lo que la sociedad esconde y deja velado.

Es una forma de caminar que exige concentración en los pequeños detalles o como dice la artista es una forma de conexión entre el individuo y el universo. En su pieza *Pensamiento inter-estelar* (2014) Llerena recoge todo tipo de detritus desde fragmentos de cristales, cascotes, restos de cerámica, tornillos... En definitiva, restos de objetos sin valor que por algún motivo le atraen y los rescata para guardarlos metódicamente (figura 1). La artista comenta la primera vez que realizó el gesto de agacharse para recoger una piedra porosa con forma de meteorito. Por aquel entonces dedicaba al paseo 40 minutos al día y fue ahí en ese preciso momento cuando empezó su vínculo con los objetos. Julia Llerena ejerce en cada uno de los paseos una mirada atenta y de extrañeza ante lo encontrado; como un niño cuando va descubriendo el mundo.

3. Aproximación al campo de la arqueología contemporánea

Este desenterramiento de lo velado, del residuo, del detritus se acerca a una forma de trabajar muy parecida a la metodología propia del arqueólogo y antropólogo. El arqueólogo rescata al objeto de tiempos pretéritos, lo desentierra con sumo cuidado para ofrecer a lo olvidado una nueva interpretación histórica. Con el artista recolector pasa algo similar puesto que otorga a la basura un nuevo significado. Marc Augé sostiene que para observar lo contemporáneo es necesario ponerse las lentes de antropólogo. En este sentido, Hal Foster (2001:186) rescata de Walter Benjamin la idea de "artista como productor". Foster equipara el arte con las disciplinas de la antropología y la sociología en la medida que todas ellas se mueven en el "campo ampliado de la pintura". También Ana María Guash hace mención a esta comparación subrayando la idea de que tanto el arte como la antropología realizan un trabajo contextual a través de una labor experimental recogiendo y archivando lo cotidiano (2016:137-8). Para Julia Llerena los paseos por el parque y las calles se convierten en verdaderos espacios de investigación. Ya a principios de los 90 los arqueólogos William

Rathje y Cullen Murphy publicaron el libro *Rubbish! The Archaeology of Garbage* como una suerte de reivindicación de la basura como lugares del saber para el avance en el conocimiento antropológico. Y es que en este punto coinciden la mayoría de pensadores contemporáneos que la basura será la herramienta más prestigiosa para los futuros arqueólogos.

Precisamente esta tendencia antropológica y arqueológica también se emparenta con el acto de archivar. Siguiendo el artículo “Archivo y entropía” (2013) Carmen Bernárdez se fija en esta forma de trabajar hablando del término archivo, pero como archivo de objetos. En este artículo la historiadora distingue dos formas de guardar lo acumulado, a saber, una forma que tiene que ver con la entropía, con el desorden y el caos; y, todo lo contrario, otra forma que guarda de forma ordenada, taxonómica y archivística. Esta última es la que refleja la manera de trabajar de Julia Llerena guardando con sumo rigor lo recolectado y clasificando los detritus en su estudio a través de las propiedades específicas de los materiales. Clasificar es una manera de reordenar el mundo al más puro estilo George Perec en su libro *La Vida: instrucciones de uso* (1986). El escritor intenta reformular el mundo a través de una nueva ordenación de los objetos de su casa. Las clasificaciones nuevas plantean un nuevo entendimiento de la realidad. Así, también lo enlaza el comisario y crítico de arte Jesús Alcaide en un texto escrito a propósito de la exposición “Los lugares de un ardid” y que se puede encontrar en la página personal de Julia Llerena: “Recopilar, ordenar, estructurar, poner en otro lugar ciertos elementos para que cuenten otras historias. Cambiar el contexto, es cambiar el sentido, alterarlo, dislocarlo. A no es siempre A. B no en todos los sitios puede serlo.” (2018, párr.2)

Siguiendo con la asociación del arte recolector con la arqueología, Alfredo González Ruibal, arqueólogo contemporáneo del CSIC, en su conferencia para “Post-Arcadia” en el CENDEAC (2018) propone desde su disciplina un vínculo con el arte contemporáneo. Precisamente alguna de las conexiones que propone se encuentra en la línea de este artículo: el desecho, la recolección y la acumulación de los detritus.

4. Del estudio al museo: puesta en escena

Esta forma de archivación también recuerda a los antiguos gabinetes de las maravillas de la ya avanzada Edad Moderna; época de grandes descubrimientos, de novedad y admiración. En los gabinetes se guardaban por temáticas todo tipo de objetos exóticos o extraños que llamasen la atención del coleccionista. Lo importante a tener en cuenta en estos gabinetes es la propuesta de ordenación donde de forma individual se propone una nueva forma de entender el



Figura 2 · Julia Llerena, *Siderurgia* (detalle),2015. Objetos encontrados, lámparas de lectura y madera, medidas variables.,Stand ABC, ARCO, Madrid. Fuente: <http://www.juliallerena.com/index.php/projects/pensamiento-inter-estelar/>

mundo; pequeños *teathrus mundi* que intentan explicar o comprender el universo a través de lo minúsculo. Esto es, desde lo micro entender lo macro.

En este punto Didi Huberman organiza en el Museo Reina Sofía de Madrid (2010) una exposición titulada “Atlas, ¿cómo llevar un mundo a cuestras?” en la que reflexiona sobre los cambios planteados en la manera de entender el mundo que ha propuesto la modernidad. En una época donde todo parece multiplicarse, las figuras como la analogía y la comparación parecen postularse como herramientas idóneas para la comprensión de esta nueva realidad. Didi Huberman propone la mesa como el lugar ideal para que estas analogías puedan darse. La horizontalidad de la mesa propone un espacio libre, de cambio, de *working progress*; confrontándolo al espacio de la pared vertical donde se cuelgan tradicionalmente los cuadros ya acabados. A la manera más surrealista de Lautréamont: “[...] bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas.” (2004, p. 295) La superficie horizontal es el lugar idóneo para el collage y la búsqueda de nuevas relaciones. Julia Llerena en su pieza *Siderurgia* (2015) (Figura 2) dispone sobre una mesa trozos de vidrio, tuercas, fragmentos de adoquines, etc. La mesa funciona aquí como horizontal paralela al suelo. Como si con un cúter se pudiese hacer un recorte al pavimento lleno de detritus y elevarlo como un pedestal. Recuerda, siguiendo también a Didi Huberman, al mosaico romano de *Asarôtos oikos* en el que está representado los restos de la comida de un banquete. Julia Llerena también se centra en los restos de lo insignificante, de lo que nadie se fija, de aquellas cosas que perduran en las esquinas marginales. Los presenta como objetos de estudio con una iluminación puntual y dramática despertando la curiosidad del espectador. Julia Llerena crea su propia constelación.

En todo artista recolector hay una obsesión con el orden y la taxonomía. A la manera presocrática Julia Llerena realiza su propia cosmogonía: un intento de reordenación del mundo para darle su propio sentido. Es un orden subjetivo, al fin y al cabo, con el que la artista dispone los fragmentos encontrados como un nuevo alfabeto. Exige al espectador que ejerza una mirada lenta en la que debe descubrir un nuevo lenguaje. Así por ejemplo en su instalación titulada *La habitación propia* o *Palabras, menos una* (ambas del 2020) la artista juega expresamente con la idea de relacionar los fragmentos encontrados con el lenguaje (Figura 3 y Figura 4). Dispone los elementos como forma de escritura espacial como si jugase con un alfabeto enigmático. La incógnita se encuentra en el nexo velado. Los nexos son los elementos lingüísticos que dan sentido al lenguaje o por lo menos ayudan a una significación clara. El nexo para Julia son las cuerdas que unen los detritus o las baldas que lo sostienen (lectura lineal). Otras veces

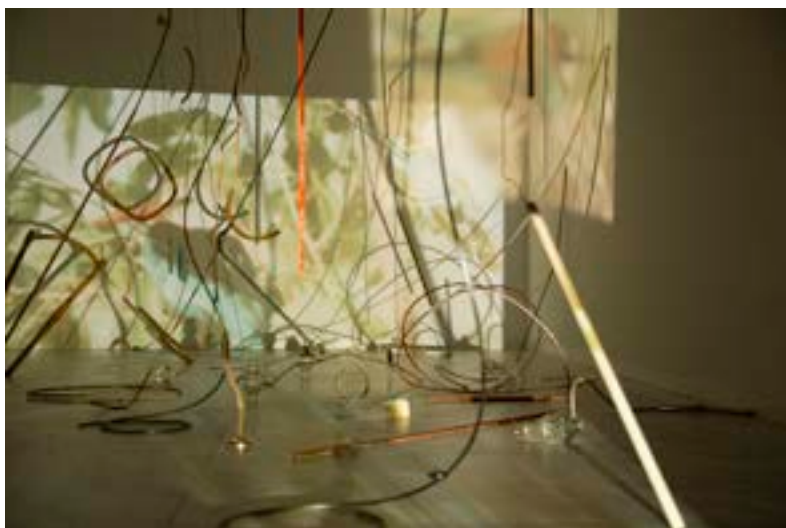
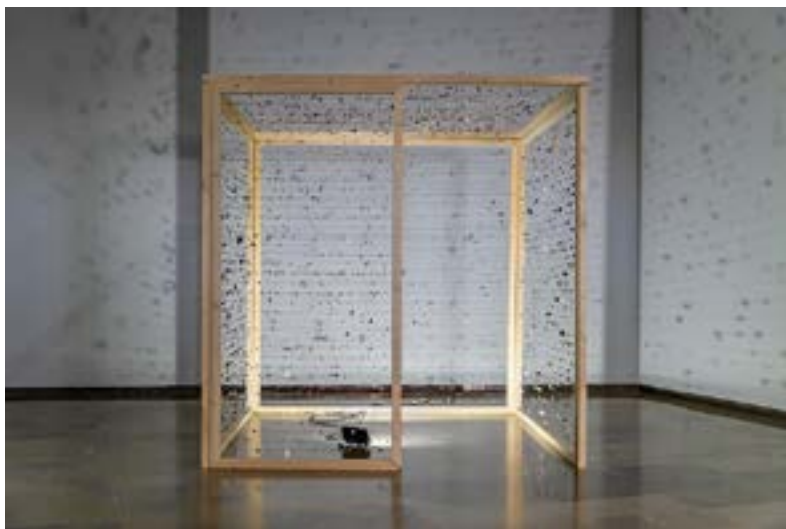


Figura 3 · Julia Llerena, *La habitación propia*, 2020. Objetos encontrados y madera, medidas variables. Dentro de la exposición *Between debris and things*, CCCC Centre del Carme. Sala 2, Valencia. Fuente: <http://www.juliallerena.com/index.php/la-habitacion-propia/>

Figura 4 · Julia Llerena, *La palabra, menos una*, 2020. Fragmentos de objetos encontrados y alambres., Galería Cibrián Gallery, San Sebastián. Fuente: <http://www.juliallerena.com/index.php/la-palabra-menos-una/>

el nexo es la propia yuxtaposición de elementos que proponen una lectura más caótica saltando de un objeto al otro. El orden de ese lenguaje que propone Llerena es de orden poético. Los objetos se ciñen al ritmo que la artista les dispone en el espacio, creando de esta manera instalaciones de un ambiente recogido, casi místico. Los escombros, los detritus, la basura pasan de la esquina marginal al pedestal de la contemplación artística.

Conclusiones

Se puede enmarcar la obra de Julia Llerena dentro de una tendencia estética contemporánea y mundial en relación a la recolección y la acumulación de diferentes objetos, detritus o basura descartada. Se propone a Julia Llerena como una artista recolectora ceñida a una metodología de trabajo muy específica incluso dejando entrever las huellas de un cierto ritual metodológico. Por un lado, la importancia del caminar que como se ha dicho responde a la necesidad de establecer una mirada atenta que vaya más allá de lo cotidiano, rescatando del suelo los objetos que la sociedad ha rechazado. A las caminatas recolectoras le sigue la custodia y ordenación de los fragmentos hallados; un orden que responde a las formas, al tamaño y materiales. De lo taxonómico se pasa a la puesta en escena a través de la técnica del montaje.

Julia Llerena actúa como una arqueóloga contemporánea rescatando los detritus de lo velado por el capitalismo. Precisamente como el término griego de *alétheia* que significa des-velamiento, Llerena redescubre estos objetos descartados para otorgarles una nueva significación. A través de lo insignificante consigue conectar lo micro con lo macro e intentar conectar lo minúsculo con el universo.

Referencias

- Alcaide, J. (2018,). "Los secretos de un ardid. Julia Llerena". [Consult. 2021-02-10] Recuperado de <https://lamadraza.ugr.es/evento/exposicion-los-secretos-de-un-ardid/>
- CENDEAC (Producer), & . (2018, Mayo 2,). *Alfredo gonzález ruibal_ antropoceno, arte y arqueología*. [Video/DVD] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cqEywnYIEIA>
- Bernárdez Sanchís, C. (2013). "Archivo y entropía". In F. J. Arnaldo Alcubilla (Ed.), *Modelo museo. El coleccionismo en la creación contemporánea* (pp. 101-116). 2013: Universidad de Granada.
- Calavia, Ó. (2020). *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho* (Primera ed.). Logroño: Pepitas de calabaza.
- De Lautréamont, I. (2005). *Los cantos de maldoror* . Madrid, España: Cátedra.
- Didi- Huberman, & G. (2010). *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuevas?*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global. 1989-2015* (Primera ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Llerena, J. (2015). *Siderurgia*. Madrid: ARCO. [Consult. 2021-02-10] Recuperado de <http://masdearte.com/especiales/julia-llerena/>
- Perec, G. (1986). *Pensar-clasificar* (Primera ed.). Barcelona, España: Gedisa. Recuperado de <http://data.theeuropeanlibrary.org/BibliographicResource/2000065007136>

Construcciones y performances II: los refugios de A. Framis

*Constructions and performances II:
A. Framis' shelters*

MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

AFILIAÇÃO: España, Artista visual. Afiliação: Profesora del Departament d'Arts Visuals i Disseny, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. C. Pau Gargallo, 4 / 08028 Barcelona, Espanha. E-mail (institucional): montserratlopezpaez@ub.edu

Resumen: Alicia Framis es una artista cuya obra combina nuevos y tradicionales medios del arte, la comunicación y la cultura visual para encarar aspectos diversos de la existencia humana en la urbe contemporánea. Una parte significativa de sus proyectos responde a la realización de construcciones simbólicas destinadas a la performance. En un artículo anterior se examinaron las construcciones textiles o series de indumentarias de la artista confeccionadas para este fin. En el presente, se lleva a cabo una aproximación sobre las construcciones espaciales o instalaciones de Framis, ideadas con una finalidad análoga, la acción y la experiencia compartida; ensayos visuales o experimentos espaciales que nos invitan a reconsiderar nuestros hábitos de vida y salvaguar nuestra humanidad

Palabras clave: instalación / arquitectura / performance / arte relacional / arte de la experiencia / ensayo visual / experimento espacial / Alicia Framis.

Abstract: *Alicia Framis is an artist who combines new and traditional means of art, communication and visual culture to confront many faces of contemporary human existence in the city. A significant part of her projects involves the realization of symbolic constructions for performance. A preceding article examined the artist's textile constructions or series of garments made for this purpose. In this article, we approach Framis' spatial constructions or installations designed for an analogous objective, the action and the shared experience; visual essays or space experiments calling us to reconsider our lifestyle and safeguard our humanness.*

Keywords: *installation / architecture / performance / relational art / art of experience / art of experience / visual essay / space experiment / Alicia Framis.*

En el presente artículo se retoma el trabajo de Alicia Framis (Mataró, 1967), una artista cuya obra combina nuevos y tradicionales medios artísticos, la comunicación y la cultura visual, para abordar distintos aspectos de la existencia humana en la urbe contemporánea. La formación inicial de A. Framis transcurre entre la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y la École de Beaux Arts de París. Después cursa un máster en el Institute d'Hautes Etudes de París y otro en la Rijksakademie Van Beeldende Kunsten, Amsterdam. En 2003, su obra representa a los Países Bajos en el Pabellón Holandés de la 50ª Bienal de Venecia. Participa igualmente en Performa 09 Nueva York (2009), en la 2ª Bienal de Berlín (2001) y en Manifesta 2 Luxemburgo (1998). Ha sido galardonada con diversos premios: en 2000, recibió el Prix Lleida de Arte Contemporáneo; en 2019, el Lucas Artists Visual Arts Fellowship 2019-2022 y, en 1997, el Prix de Roma. Su obra se halla presente en numerosas colecciones, como la Colección FRAC Lorraine (Francia), el Migros Museum für Gegenwartskunst (Suiza), el Museum Boijmans van Beuningen (Países Bajos), el MUSAC de Castilla y León (España), el Rabo Art Collection (Países Bajos), el Stedelijk Museum Collection (Países Bajos). Y, entre sus últimas exposiciones e intervenciones, se hallan *Pabellón de Género* (Sala Alcalá 31, Madrid, 2018), *Century22* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 2017), *Land Project* con Rikrit Tiravanija (Tailandia, 2015), *Drifting in Daylight*, con CreativeTime (Central Park, New York, 2015) y *Framis in Progress* (MUSAC, Castilla y León, España, 2014; Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, Países Bajos, 2013; Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Austria, 2013).

Una parte significativa de los proyectos de Framis responde a la realización de construcciones simbólicas destinadas a la performance. La autora del presente artículo, trató en uno anterior, las construcciones textiles o series de indumentarias de la artista confeccionadas a tal fin. En el presente, se lleva a cabo una aproximación sobre las construcciones espaciales o instalaciones de Framis concebidas con una finalidad análoga, para la acción y la experiencia compartida del público-espectador. Precisamente, el carácter experiencial con que las imprime, íntimo y/o mental, resulta una de las particularidades que nos permite referirlas en clave de *ensayos visuales o experimentos espaciales*. Las relaciones entre el modo de hacer de la artista y el de otros creadores de diversos ámbitos del pensamiento y el conocimiento, inherentes a este tipo de obra, constituye la segunda particularidad que reafirma la expresión, concedida a las mismas, de *ensayos visuales*.

A propósito de la experiencia compartida, la idea de este texto surge tras invitar a la artista a un *workshop* en el Màster Prodart (UB), en octubre de 2019, y tras haber conversado con ella durante dos largas jornadas. Pero sobretodo

emerge al recordar, durante estos días y a causa de la excepcionalidad de las circunstancias, una de sus construcciones, *Soledad en la ciudad: Remix* (2000), Plaça dels Àngels de Barcelona, sito frente al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Figura 1, Figura 2). La obra, desde su planteamiento conceptual hasta su desarrollo de carácter experiencial devenía un verdadero *site-specific*. A destacar: la extrañeza de una enorme carpa ubicada en un barrio en vías de reestructuración o desestructuración (edificios derrocados, vecinos reubicados, comercios locales en proceso de cierre, un museo de firma recién inaugurado...). En el interior, las actividades propuestas por Framis proponían paliar de manera programática y quimérica el desconcierto, al tiempo que ponían de manifiesto las múltiples carencias del barrio y el riesgo de su deshumanización. Hoy, después de veinte años de aquella experiencia compartida y tras uno de pandemia mundial, la situación resulta ciertamente agravada. Al desbarajuste acaba de sumarse la ausencia del turismo, quién habría de ocupar aquel y tantos otros enclaves de un modelo de ciudad en crisis definitiva.

El desarraigo o el nomadismo de Framis data de su etapa de formación, cuando abandona Barcelona para continuar Bellas Artes en París. Emparentada con el desarraigo, la casa o los espacios domésticos devienen el subterfugio para elaborar discursos visuales a cerca de nuestro *modus vivendi*. La arquitectura-casa o el *domus*, entendido como hogar, real y concreto pero también y sobre todo como intimidad, se evidencia desde sus primeras propuestas. Entre ellas, hallamos *Arte habitable* (1995), *Interior Architecture [Arquitectura Interior]* (1995) o *Emergency Architecture* (1996). El *statement* de *Arte habitable* (Figura 3, Figura 4) sugiere ya este asunto:

'Arquitectura Interior' fue una investigación sobre nuestra 'casa interior': nuestro mundo mental que, con sus muchas 'habitaciones', forma nuestra experiencia de vida. Se trata de habitaciones llenas de encuentros y deseos que determinan la estructura de nuestro 'Yo'. Mi investigación comenzó con una serie de entrevistas a diferentes personas. Para facilitar la comunicación con las personas que entrevistaba, hice una maqueta de cera que consistía en varias habitaciones vacías en las que ellos podían organizar sus espacios mentales personales. La maqueta estaba impregnada de vaselina para hacerla más táctil. Durante las conversaciones, todos mis invitados comenzaban a tocar los espacios vacíos de la maqueta. Se abrían sus recuerdos y se iniciaba el diálogo: empezaban hablando sobre las habitaciones en las que habían vivido y las habitaciones en las que les gustaría vivir. Resultaba interesante ver como cada persona daba un nombre diferente a las habitaciones y como las asociaba con diferentes experiencias, aun tratándose de la misma maqueta. También había algunos espacios ante los que reaccionaban de forma similar. A estas habitaciones las llamo "universales" (Framis, 2003: 91)



Figura 1 · Alicia Framis, *Loneliness in the City [Soledad en la ciudad]*, Barcelona, 2000. En este proyecto, Framis colaboró con el artista Dré Wapenaar en el diseño de una plataforma móvil como el lugar a-temático donde artistas, arquitectos y el público pudieran desarrollarse e intercambiar ideas. El pabellón o tienda de forma ovalada mide 12x9 m. aprox. y contiene cinco cabinas o dormitorios para los participantes; el resto de la tienda es espacio público. Fuente: <http://aliciaframis.com.mialias.net/2000-2/loneliness-in-the-citybarcelona-2000/> [Consult. 2020-12-03]

Figura 2 · Alicia Framis, *Loneliness in the City [Soledad en la ciudad]*, Barcelona, 2000. Fuente: <http://aliciaframis.com.mialias.net/2000-2/loneliness-in-the-citybarcelona-2000/> [Consult. 2020-12-03]



Figura 3 · Alicia Framis, *Interior Architecture [Arquitectura Interior]*, Amsterdam, 1995. Vistas parciales de la instalación, consistente en un objeto-maleta, serie de conversaciones y de dibujos. Fuente: <http://aliciaframis.com.mialias.net/1995-2/interior-architectureamsterdam-1995/> [Consult. 2021-02-07]

Figura 4 · Alicia Framis, *Interior Architecture [Arquitectura Interior]*, Amsterdam, 1995. Vistas parciales de la instalación, consistente en un objeto-maleta, serie de conversaciones y de dibujos. Fuente: <http://aliciaframis.com.mialias.net/1995-2/interior-architectureamsterdam-1995/> [Consult. 2021-02-07]

El *statement* de *Arquitectura Interior*, desde la perspectiva de hoy, anticipa el devenir de una parte significativa de la producción posterior de Framis, una serie de *habitaciones-casas* que la artista realiza en pro de generar diálogo y reflexión a través de la experiencia compartida de sus interiores. Construcciones simbólicas de las 'habitaciones' que conforman nuestros hábitos de vida y nuestro 'Yo'. Una colección de 'moradas universales' que urgen de nuestra re-visitación, para salvaguardar nuestra humanidad.

Llegados a este punto, resulta inexcusable la revisión de la tipología de proyectos atendida en estas páginas, de la manera más sucinta posible. Para ello, se agrupan según el material que las determina, a sabiendas del déficit que conlleva el uso de cualquier pauta de organización o agrupación de obra. Y además, para simplificar al máximo la catalogación, se desestima la inclusión en ella de los espacios efímeros, exentos de perfil constructivo, así como las arquitecturas a penas proyectadas o diseñadas por la artista.

Así, un primer grupo de *habitaciones-casa* de Framis comprendería las instalaciones realizadas primordialmente en madera y emplazadas en el interior de espacios expositivos. Entre las últimas instalaciones de este tipo se encuentran: *Forbiddem Architecture [Arquitectura Prohibida]* (Nuremberg, 2017), *Room of Reflection [Sala de reflexión]* (Aix-en-Provence, 2015), *Stendhal Syndrome Pavillon [Pabellón del Síndrome de Stendhal]* (Amsterdam, 2015), *Room For Forbiddem Books [La habitación de los libros perdidos]* (Amsterdam, 2014) y *Screaming Room [Sala del grito]* (Madrid, 2013). A penas una breve descripción de tres de ellas: 1. *Arquitectura Prohibida. Arquitectura para familias no binarias* (Figura 5, Figura 6) es un proyecto que, bajo la apariencia exterior de cabaña, en su interior contiene indumentaria de personal de la construcción (no necesariamente varones), fotografías y un vídeo sobre familias no convencionales. La interacción con la obra propone al público la reflexión sobre el devenir de la condición de la familia y su interrelación con los espacios que habitamos; 2. *Sala de Reflexión*, es una instalación de aspecto formal externo de gran contenedor, en cuyo interior una cámara centra el punto de mira del espectador-participante literalmente sobre sí mismo. El significado de la obra nos habla sobre ese ojo que todo lo ve de nuestra sociedad hipervigilada, entre otras cuestiones; 3. *La habitación de los libros perdidos* (Figura 7, Figura 8), exteriormente semeja también una enorme caja de embalaje. Su interior alberga un suelo colchoneta y unas estanterías con un centenar de libros prohibidos de distintas épocas y lugares. Una incitación a la desobediencia callada y a leer en un espacio cerrado, secreto, aquello que fue censurado; a ejecutar el contrasentido del acto de la censura.



Figura 5 · A. Framis, *Forbidden Architecture. Arquitectura para familias no binarias* (Nuremberg, 2017). Casa de madera, aluminio, bancos, pantalla, cascos, bolsas, folletos, 120 fotos, video, 300 x 200 x 250 cm. Registros fotográficos de la instalación intervenida. Fuente: <http://aliciaframis.com.mialias.net/2017-2/forbidden-architecture-nuremberg-2017/>

Figura 6 · A. Framis, *Forbidden Architecture. Arquitectura para familias no binarias* (Nuremberg, 2017). Casa de madera, aluminio, bancos, pantalla, cascos, bolsas, folletos, 120 fotos, video, 300 x 200 x 250 cm. Registros fotográficos de la instalación intervenida. Fuente: <http://aliciaframis.com.mialias.net/2017-2/forbidden-architecture-nuremberg-2017/>



Figura 7 · A. Framis, *La habitación de los libros prohibidos*, Amsterdam, 2014. Caja de madera, luz, almohadas de colchón. 250 x 250 x 250 cm. Fotografías de Blueproject Foundation (Il Salotto, 20.01.17-14.05.17), Barcelona. Fuente: <https://www.blueprojectfoundation.org/es/exposiciones/item/aliciaframis>

Figura 8 · A. Framis, *La habitación de los libros prohibidos*, Amsterdam, 2014. Caja de madera, luz, almohadas de colchón. 250 x 250 x 250 cm. Fotografías de Blueproject Foundation (Il Salotto, 20.01.17-14.05.17), Barcelona. Fuente: <https://www.blueprojectfoundation.org/es/exposiciones/item/aliciaframis>

A este primer grupo de instalaciones en madera, pero emplazadas en lugares públicos, se sumaría el proyecto *Blind Date House* [*Casa de cita a ciegas*] (Chiang Mai, 2016, solicitado por R. Tiravanija desde la Land Foundation y configurado como espacios de intercambio para artistas en residencia y tailandeses residentes) así como las distintas versiones del proyecto *Billboardtrilandhouse* (Nantes, 2000-09).

En un segundo apartado se agruparían las *habitaciones-casa* de Framis, elaboradas en vidrio como principal elemento constructivo y de instalación igualmente en espacios expositivos, tales como: *Confessionarium* [*Confesionario*] (Amsterdam, 2014), *Room To Forget* [*La habitación del olvido*] (Madrid, 2013) y *Contemplation Room* [*Sala de contemplación*] (Zurich, 1998). 1. *Confesionario* resulta el diseño actualizado de un confesionario católico y translúcido, en el que párroco y feligreses permanecen a la vista en todo momento. Denuncia el secretismo o la falta de transparencia, así como la hipocresía de la iglesia y, por extensión, de la sociedad, ‘su falta de voluntad para asumir la responsabilidad de sus fallos y errores’ (Framis, 2014); 2. *La habitación del olvido* (Figura 9) es una habitación de dos metros cuadrados, rellena de metirapone, una droga que borra recuerdos específicos. El proyecto se ideó para la Maison de la Paix (Genève, Suiza), a fin de contribuir a borrar los recuerdos, ‘dolorosos y por tanto inservibles’, de soldados y víctimas de la segunda guerra mundial; 3. Y *Sala de contemplación* (Figura 10) aparece, en el interior de un museo, como uno los espacios reservados para fumadores. ‘Inhalas, aguantas la respiración y exhalas. Fumar te lleva a otro estado, emocional y físicamente. El deseo de ese estado es más fuerte que el miedo a una vida más corta, más fuerte que el miedo a enfermar, o a ser el perdedor que sugiere el hecho de estar en el pavimento’ (Framis, 2003:85).

En los últimos años, varias selecciones de las *habitaciones-casa* de Framis han dado lugar a distintas monográficas de la artista, bajo títulos como *Habitaciones prohibidas* (Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 2014) o *Pabellón de género* (Alcalá 31, Madrid, 2018- 2019), mencionada al inicio. La apelación al *pabellón* resulta tanto más apropiada en relación con la obra de Framis, en cuanto que Dan Graham (Urbana, EEUU, 1942) fue profesor suyo en la Rijksakademie de Amsterdam y figura entre uno de sus referentes. D. Graham posee un recorrido artístico complejo y original encomiable. Comenzó como galerista, realizó crítica de arte y obra para revistas, trabajos en cine y performances y, desde 1976 con su participación en la Bienal de Venecia, se da a conocer internacionalmente por sus *pabellones* o propuestas arquitectónico-escultóricas. Su obra reflexiona sobre las estructuras perceptivas, filosóficas y sociales, desde la puesta en escena para un espectador-participante de la obra o *arte del comportamiento*



Figura 9 · A. Framis, *Room To Forget*, Madrid, 2013.

Vidrio y Metyrapone. 200 x 200 x 200 cm. Fuente: <http://aliciaframis.com.mialias.net/2013-2/room-forget-madrid-2013/>

Figura 10 · A. Framis, *Contemplation Room*, Zurich,

1998. Sala de cristal con 2 ceniceros y 4 sillas del mismo tamaño. Colección: Museo Migros, Zúrich, Suiza. Fuente: <http://aliciaframis.com.mialias.net/1998-2/contemplation-roommigros-museum-zurich/>

(*arte de contacto* o *de participación*, para Framis). Marianne Brouwer dirime las siguientes palabras (traducción libre del francés) a cerca de los *pabellones* o *modèles psycho-philosophiques*, según gustaba denominar el propio Graham:

Los modelos arquitectónicos de los pabellones de Graham son más que herramientas para preparar la construcción. Son prototipos o experimentos que se basan en la impresionante riqueza de las posibles variaciones de un tema, o más bien, ejemplos de un plan maestro (o general) (Graham, 2001:15).

Las palabras de Brouwer, salvando la distancia generacional, pudieran muy bien referir las *habitaciones-casa* de Framis, al plantearlas primordialmente como las variaciones de un tema o como los *ensayos visuales* o *espacios experimentales* destinados a un plan ulterior. Además, las instalaciones de Framis comparten con las de Graham una misma concepción de la arquitectura. La referencia común es John Hejduk (Nueva York, EEUU, 1929 — 2000), arquitecto, artista, teórico y profesor desde 1964 en la Cooper Union School of Art and Architecture de Nueva York (Decano de la Escuela de Arquitectura, 1975-2000) y representante de un lenguaje tan personal que rehúye de las estructuras y las funciones convencionales de la arquitectura, lo que, en última instancia, explicaría por qué sus primeras edificaciones datan del final de su vida, a partir de 1980. En su artículo “Evening in Llano”, Hejduk expone su particular enfoque:

Cabe la posibilidad de una visión de la arquitectura que podría interpretarse como una invención. Durante su construcción desaparece, esclarece en tanto que desvela, revela en tanto que erosiona, celebra en tanto que captura, pronuncia en tanto que clausura, atraviesa. El método es severo: la arquitectura es filtrada por disciplinas paralelas como la pintura, la literatura y la medicina. Es un método elíptico y acumulativo. Al final es biológico/andrógino y busca lo femenino. Es implacable (Hejduk:1988)

La arquitectura como invención, como artefacto simbólico, y la obra como fenómeno holístico son algunas de las trazas compartidas. Las arquitecturas de Framis, como las de Hejduk y las de Graham, están filtradas por otras disciplinas paralelas o ámbitos diversos del conocimiento. En el caso de Framis, son perfectamente reseguibles la *pintura* de Nancy Spero (Ohio, 1926 — NY, EEUU, 2009), la *literatura* de Sophie Calle (París, 1953), las *pasiones* de Margarite Duras (Gia Định, ca. de Saigón, Vietnam, 1914 — París, 1996), *el lado oscuro* de Vila-Matas (Barcelona, 1948) o el *compromiso* de Daniel Buren. Y, por supuesto, están atravesadas por la performance, con Marina Abramovic (Belgrado, Serbia, 1946) y Rirkrit Tiravanija (Buenos Aires, Argentina, 1961) como dos de sus referentes y colegas de profesión. Framis opera en la línea de Tiravanija,

emparentándose con el *arte relacional* (Bourriaud, 2001). Sin el fin performativo, las *habitaciones-casa* de Framis resultarían inconclusas, lo mismo que los *modelos psico-filosóficos* de Graham o las *fiestas* de Tiravanija, predeterminadas para la interacción y la experiencia, y bajo el convencimiento de que sólo a través de ellas puede apelarse al conocimiento.

Los *ensayos visuales o experimentos espaciales* de Framis nos invitan a reconsiderar/ re-visitar las 'habitaciones' que conforman nuestros hábitos de vida y nuestro 'Yo'. Cómo son, cómo no son y cómo podrían llegar a ser nuestros espacios de vida, los tangibles y los intangibles. Y cómo devendría nuestra existencia en esos otros lugares; cómo nos reuniríamos y nos uniríamos en esos refugios del alma, espacios de cobijo y de libertad donde pudiéramos ser nosotras mismas.

Referências

- Bourriaud, N. (2001), *Esthétique relationnelle*, París: Les Presses du réel.
- Framis, A. (2003) *Alicia Framis. Works 1995-2003*, Amsterdam: Artimo.
- Framis, A. (2018) *Pabellón de género. Alicia Framis*, Madrid: Comunidad de Madrid.
- Graham, D (2001) *Dan Graham, Oeuvres 1965-2000* (Comisariado: Marianne Brouwer; Corine Diserens), Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, et altres, Düsseldorf: Richter Verlag GmbH/ París: Paris Musées.

- Hejduk, J. "Evening in Llano", texto procedente del volumen colectivo John Hejduk, Elizabeth Diller, Diane Lewis, Kim Shkapich (eds.) (1988) *Education of an architect*, Nueva York: Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union-Rizzoli.

Habitar “vazios”: entre lugares e memórias de Alberto Bitar

*Inhabiting “empties”: between places and
memories of Alberto Bitar*

LUISA PARAGUAI

AFLIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.

Resumo: O texto aborda o fotofilme “Vazios” (2012), composto por outros dois justapostos “Todo o Vazio” (2011) e “Qualquer Vazio” (2011), do artista brasileiro Alberto Bitar, enquanto um exercício poético sobre as dimensões do habitar no cotidiano. Entre o quadro estático e a sucessão de imagens, a fotografia e o filme, Bitar desequilibra a estabilidade das linguagens e usa a transversalidade como lógica operacional. Entre contração e distensão, o interior e o exterior, a narrativa evoca tempos vividos, que recuperam e acumulam o passado sobre o presente (Bergson, 1999) a partir de um arquivo imagético do artista, enquanto questiona as relações entre lugares e memórias, ficção e realidade.

Palavras chave: fotofilme / habitar / memórias.

Abstract: *The text addresses the photofilm “Vazios” (2012), composed of two other juxtaposed “Todo o Vazio” (2011) and “Qualquer Vazio” (2011), by the Brazilian artist Alberto Bitar, as a poetic exercise on the dimensions of inhabiting in daily. Between the static picture and the succession of images, the photography and the film, Bitar unbalances the stability of languages and uses transversality as an operational logic. Between contraction and distension, the interior and the exterior, the narrative evokes times lived, which recover and accumulate the past over the present (Bergson, 1999) starting from an artist’s image archive, while questioning the relationships between places and memories, fiction and reality.*

Keywords: *slide-motion fim / inhabit / memories.*

1. Introdução

O texto aborda o fotofilme “Vazios” (2012), do artista brasileiro Alberto Bitar, que apresenta justapostos dois outros: “Todo o Vazio” (2011) e “Qualquer Vazio” (2011), ainda que capturados em ambientes diferentes, ambos evidenciam as relações existenciais entre distintas dimensões de presença, permanência e lugares de memórias, respectivamente, entre o apartamento no qual o artista viveu por mais de 25 anos e quartos de hotéis recém abandonados por hóspedes.

Alberto Bitar nasceu em Belém em 1970 e é formado em Administração pela Universidade da Amazônia (Unama). A partir de 1991, envolve-se com a fotografia, através das oficinas da Associação Fotoativa, passando a trabalhar posteriormente, de 1996 a 2002, como repórter fotográfico para a Revista *Tropo*, publicação do jornal *O Liberal*. A partir de 2002, dedica-se à produção de filmes e vídeos de curta duração produzidos com fotografias de cenas noturnas no espaço urbano. Assim, faz-se compreensível sua escolha pelo formato narrativo do fotofilme, que desvincula o movimento de captura, característico da câmera de vídeo, para ordenar um tempo próprio de descrição e reflexão sobre os espaços habitados. Bitar chega ao filme pela fotografia e entre um ir e vir pelas dimensões técnicas da imagem, ele valida, sem distinção ou intenção de escolher, ambas linguagens.

Assim, primeiramente, pretende-se contextualizar “Vazios” (2012) como fotofilme — uma operação narrativa entre fotografia e vídeo, que na sua “trans-territorialidade, ou seja, no cruzamento de diversas formas de representações visuais” (Dubois, 2012: 1) instala o ritmo dramático, não mais atrelado ao dispositivo tecnológico, mas dependente de “um segundo movimento, ideal, feito de imobilidades sucessivas e diferentes” das fotografias (Metz apud Hausken, 2011: 90), que revelam memórias do artista. Valida-se assim o conceito de “duração” (Bergson, 1999) como chave emancipatória de encadeamento e ordenação da narrativa, que literalmente apreende “o passado e o futuro, que coexistem com a imagem presente” (Pelbart, 2015: 13).

Em seguida, aponta-se o habitar, como fenômeno conformador de práticas sociais e culturais, que pelo recente distanciamento social na pandemia do COVID-19 tem reforçado relações contundentes entre a casa e o sujeito, referenciadas neste texto em Bollnow (2019), Proust (2006) e Segaud (2016), enquanto formas expressivas de apropriação, de trânsito, de recolhimento e até de partida. Compreender o significado de habitar, implica problematizar a articulação inerente e constitutiva das distâncias e da presença. Assim, propomos pensar sobre uma topografia do tempo determinada no/pelo espaço habitado, a partir do fotofilme de Alberto Bitar, quando instala um outro regime temporal pelas



Figura 1 · Alberto Bitar. “Vazio” 2012. Frame 00:44. Fonte: <https://vimeo.com/abitar>.

Figura 2 · Alberto Bitar. “Vazio” 2012. (01:03-05”). Fonte: <https://vimeo.com/abitar>.

Figura 3 · Alberto Bitar. “Vazio” 2012. (03:16”). Fonte: <https://vimeo.com/abitar>.

imagens, que descentra a percepção do movimento para situar os modos de morar enquanto um exercício poético.

2. Fotofilme: imobilidades sucessivas

No fotofilme "Vazios" (2012), o artista usou um arquivo de aproximadamente quinze mil fotografias na edição, distribuídas entre "Todo o Vazio" (2011) e "Qualquer Vazio" (2011), inicialmente programados para serem vistos separadamente (Mokarzel, 2017). Ambos partem de duas situações distintas de mudanças: a saída do apartamento em que Bitar viveu com a família por mais de 20 anos e os quartos recém desocupados de hotéis. Esta oposição e aproximação quanto aos tempos de permanência nestes lugares constituem o díptico que revela do lado esquerdo o apartamento vazio em "Todo o Vazio" (2011) com as paredes e chão desgastados dos cômodos (sala, quarto, cozinha, banheiro), marcas do habitar. E do lado direito, em "Qualquer Vazio" (2011), quartos de hotéis comuns, com poucos e simples móveis. Uma cama desfeita com lençóis, resultado de corpos que ali se sentaram, deitaram (Figura 1).

Ao acompanhar a sequencia imagética percebe-se que não há proposta em retomar a estrutura clássica do movimento, mas ao contrário, revelam-se fragmentos, que deixam de desfilas "uns depois dos outros num espaço/tempo contínuo" (Machado, 2011: 102) para assumir as discontinuidades como elemento discursivo da narrativa e de operacionalização da temporalidade. Não há sincronização entre as imagens que se seguem ou entre os fotofilmes justapostos, pois não se pretende aproximar períodos do dia, nem características espaciais, para criar alguma ilusão de verossimilhança, mas evocar/sugerir outros modos de ocupação dos espaços/cômodos apresentados. Assim, o artista parece nos chamar para "[...] a existência de um mundo que, se não fosse ali convocado, não existiria. Tudo existe dentro do universo fechado da ficção', inclusive as cenas ausentes que se movimentam na imaginação daquele que as recortou e daquele que as vê" (Mokarzel, 2017).

Para tanto, alguns recursos de linguagem audiovisual ainda estão presentes na constituição da narrativa como a câmera fixa e objetiva, os planos próximos, que enquadram a janela como elemento protagonista na construção das aparências, enquanto registram o movimento externo das nuvens e árvores, que se contrapõe ao tempo indefinido interno do apartamento, em suspensão, sem acontecimento. Nada se espera. Nada urge. Acompanha-se também a claridade externa do sol, que entra pela janela, enquanto inscreve linhas e define ângulos, e desenha nas paredes e no chão, sugerindo tempos passados (Figura 2).

Foto-romance, *foto-play*, fotomontagem, e aqui neste texto traduzido como

“*slide-motion film*” conforme Hausken (2011), são noções usadas para esta produção imagética (de ficção ou factual, descritiva, poética ou argumentativa), que se define visualmente como uma composição de *stills*, incluindo o *freeze-frame*, e não se diferencia disciplinarmente entre fotografia ou filme. Mas, para além desta dicotomia, propõe-se “o *slide-motion* como uma expressão fílmica, uma forma particular de *stasis* no campo das imagens em movimento” (Hausken, 2011: 91). Para a autora, esta tensão rítmica evocada entre o quadro estático e a sucessão de imagens, desequilibra uma condição estável de uso da linguagem audiovisual e coloca como lógica a transversalidade disciplinar,

[...] o enviesamento. Partir, por exemplo, da simples ideia de que o melhor revelador da fotografia encontra-se, sem dúvida, fora dela. Neste caso, tentar aprender algo a respeito da fotografia pelo viés do cinema (ou então o inverso). Em suma, colocar-se na dobra (no sentido deleuziano) de interseção que articula esses dois meios, tão frequentemente considerados antagônicos (Dubois, 2012: 2).

Desta instabilidade, temos uma imagem que, “ao vislumbrá-la a partir de uma outra, através de uma outra, dentro de uma outra, por uma outra, como uma outra” (Dubois, 2012: 1), se constitui em movimento pela característica do estático, pois a sequencialidade das imagens técnicas no tempo, repetição e regularidade, para construção do movimento interno no plano diegético deixa de ser uma opção para o artista.

Entre contração e distensão, entre o passado e o presente, entre o interior e o exterior, a narrativa em “Vazios” (2012) aponta um tempo vivido, subjetivo e qualitativo, no plano da ação pessoal, que se prolonga no atual. Neste exercício reflexivo retoma-se a “duração” de Bergson (1999) para abordar as lembranças e percepções do artista, quando recupera e acumula o passado sobre o presente, que não se separam, mas se diferenciam.

Entende-se que no fotofilme a sucessão de instantes justapostos passa a ser norteadada por esta relação de penetrabilidade recíproca, que emancipa o tempo para além do movimento típico da sequência fílmica. Do encadeamento entre as imagens percebe-se certa “incongruência temporal, ligações transversais, coexistência de impossíveis” (Pelbart, 2015: 16), que mobilizam as lembranças e a percepção, das adaptações e mudanças vividas, sejam no apartamento da família ou nos quartos de hotéis.

3. Ocupar lugares: habitar memórias

“Casa de partida. Casa de chegada. Quarto de hotel. Todo Vazio, Qualquer Vazio, Breve Vazio invadem o espaço, permitem que o ar escape, atravesse a porta e perca-se no outro lado da janela” (Mokarzel, 2017).

O contexto da narrativa do fotofilme “Vazios” (2012) aborda as várias dimensões do habitar — moradia ou domicílio, residência ou casa, alojamento ou habitação, mobilizadas pelas memórias do artista e dependentes das suas atividades e práticas realizadas, pois, conforme Bachelard (2000: 25) afirma “[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”. Neste exercício poético, Bitar reconhece no cotidiano a força que modela, ordena e singulariza os ambientes, e passa a contar, a partir de sua perspectiva também localizada, a sua experiência pessoal, que guarda as marcas da disposição dos objetos e móveis nos cômodos, das atividades domésticas, dos vínculos afetivos — um léxico de formas e sentidos.

Habitar significa sentir-se num determinado local com pertinência e permite inferir distâncias, que demarcam o próximo e o familiar e assim definem uma oposição aguda entre dentro e fora, entre o conhecido e o estranho (Bollnow, 2019). Identificar o entorno implica em orientar-nos, em reconhecer o espaço, articulando com situações anteriores já vividas, quando por exemplo acordamos em um quarto não habitual, um quarto de hotel, e tentamos reestabelecer rapidamente relações referenciais com alguns outros onde já dormimos e onde poderíamos estar. Como Proust (2006) descreveu:

Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, apresentava-lhe sucessivamente, vários dos quartos onde havia dormido, enquanto entorno dele as paredes invisíveis, mudando de lugar segundo a forma da peça imaginada, redemoinhavam nas trevas. E antes mesmo que meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunindo as circunstâncias, ele — meu corpo — ia recordando, para cada quarto, a espécie de leito, a localização das portas, o lado que davam as janelas, a existência de um corredor (Proust, 2006: 23).

Neste limiar entre o aparecer e o desaparecer das “imagens-lembranças” (Bergson, 1999), Bitar flerta com as memórias dos cômodos/quartos ocupados, recorrendo insistentemente às técnicas visuais de claro e escuro — o branco ou o preto total (Figura 3), que inviabilizam descrever os detalhes, seguidos de outras sequências que possibilitam o reconhecimento dos móveis, do abajur, dos azulejos faltantes, do emaranhado dos fios. Essa manipulação recorrente

da luminosidade da imagem: um escurecer e clarear, implica um ofuscar e um desvelar possibilidades de sentidos. Nestes momentos de claridade, o artista apresenta indicadores de passagem do tempo, como o movimento das nuvens, das folhas das árvores, reforçando e materializando as dinâmicas e ambíguas relações com o exterior, que rompem com a recolhimento do interior e se desdobram em possíveis outros lugares, mediados pelas janelas.

[...] uma intensa luz que invade a sala sem que se possa enxergar a mobília ausente ou as linhas arquitetônicas que delineiam o ambiente e o tornam ainda mais vazio. O excesso de luz cega. A memória e o esquecimento se formam no vácuo e através da lembrança devolvem sentimentos e imagens agora intermitentes, traduzidos em escuridão e luz. Sempre presente, a recorrente janela demarca o dentro e o fora que não permite esquecer que a cidade não para (Mokarzel, 2017).

Assim, as janelas, de uma perspectiva, definem contornos, recortam e “idealizam a porção de mundo” a ser reconhecida e representada, e, de outra, apontam para uma atitude, uma disponibilidade pessoal de movimento, de esvaziar para “fazer lugar para um outro, uma vez que nós mesmos recuamos” (Bollnow, 2019: 172-37) para observar, deixar entrar e incorporar o que ainda não nos pertence.

Bitar encadeia e justapõe as fotografias do apartamento da família e dos quartos de hotéis, como possibilidades de ocupar lugares, um espaço ficcional, no qual podemos nos mover, nos desdobrar, nos identificar. As histórias não são contadas explicitamente pelo artista, que joga lampejos, cabendo a cada leitor escolher, organizar e saber lê-los em suas infinitas relações com a própria realidade. Uma provocação que desestabiliza referências temporais e espaciais precisas, mas que evoca lembranças comuns que todos partilhamos.

Desta maneira, ao abordar modos de ocupação temporárias ou efêmeras, Bitar inventa continuidades entre interior e exterior, estabelece composições entre o apartamento familiar e o quarto de hotel, enquanto usa seu arquivo pessoal, um inventário imagético, para valorizar as marcas de apropriação e de uso, de permanências e de presenças, que constituem formas de resistência ao não vivido. E, ainda que o termo vazio carregue o título da obra, nos parece que conforme Depaule (2002 apud Segaud, 2016: 56) conclui “Ao levantar a questão da relação entre simbologia e o espaço, que desse ponto de vista, não pode ficar vazio, Perec revela uma impossibilidade que parece constitutiva do habitar”.

Considerações finais

O fotofilme “Vazios” (2012), como Salles (2003: 92) escreve, pode ser compreendido como “documento de processo, parece ter a vocação para o registro daquilo que ainda está em estado provisório”, na medida em que as fotografias utilizadas pelo artista, recortam lembranças passadas para configurá-las, estendê-las e transformá-las em uma outra experiência atual. Como afirma Bergson (1999) o passado é contemporâneo e coexiste no presente.

As fotografias, oriundas do arquivo de Bitar, são organizadas em tramas, que costumam aproximações entre imagem e memória, ficção e realidade. São índices imagéticos que transcendem as relações de verossimilhança para criar arranjos no/do tempo, impregnados da noção de presença e de presente. São apreendidas como “brecha no tecido dos dias” que descrevem o cotidiano, e diante da “impossibilidade de decifrá-lo” nos rendemos à “paixão de recolhê-lo, e de oferecê-lo à leitura” (Farge, 2017: 14-21). São vestígios, e ao mesmo tempo que seduzem e instigam, nos questionam: sentimos a força do conteúdo, a impossibilidade de decifrá-lo, a ilusão de restituí-lo. Habitamos vazios: entre lugares e memórias.

Agradecimentos

Agradecimentos pelo Auxílio à Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo n. 2018/05363-8), e pela Bolsa de Produtividade em pesquisa do CNPq – Nível 2.

Referências

- Bachelard, Gaston (2000) *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-0234-0.
- Bergson, Henri (1999) *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1021-1.
- Bollnow, Otto Friedrich (2019) *O homem e o espaço*. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR. ISBN 978-85-8480-147-3.
- Dubois, Philippe (2012) "A imagem-memória ou a mise-en-filme da fotografia no cinema autobiográfico moderno." *Revista Laika*. Vol. 1 (1): 1-37. [Consult. 2020-12-22] Disponível em URL: [//www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37](http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37).
- Farge, Arlette (2017) *O sabor do arquivo*. Tradução Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN 978-85-314-1167-0.
- Hausken, Liv (2011) "The Temporalities of the Narrative Slide Motion Film". In Eivind Røssaak (editor). *Between Stillness and Motion Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Machado, Arlindo (2011) *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus. ISBN 978-85-308-0935-5.
- Mokarzel, Marisa (2017) *Sobre o Vazio [1]: Fotografias e Vídeos de Alberto Bitar*. [Consult. 2021-01-20]. Disponível em URL: http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/2017_02.html.
- Pelbart, Peter Pál (2015) *O tempo não reconciliado. Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva. ISBN 978-85-273-0151-0.
- Proust, Marcel (2006) *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo. ISBN 978-85-250-4225-5.
- Salles, Cecília Almeida (2003) "Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras." *ARS*. Vol. 1 (2): 88-108. [Consult. 2020-12-22]. Disponível em URL: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000200008>.
- Segaud, Marion (2016) *Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar*. Tradução Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições SESC São Paulo. ISBN 978-85-69298-81-6.

Nota biográfica

Luisa Paraguai é artista visual e professora na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Pós-Doutorado no MediaLab da Universidade Federal de Goiás (UFG) e na Nuova Accademia di Belle Arti NABA, Milão, Itália. Doutorado em Múltiplos pela Universidade Estadual de Campinas. Vice-coordena o Grupo de Pesquisa Produção e Pesquisa em Arte. A principal linha de investigação é a interrelação Arte e Design, atravessada pelas tecnologias digitais.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3886-8118>

Email: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

Morada: Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.

Limitar, contener y proteger: tres funciones básicas de la piel y su representación en la escultura de Nora Aurrekoetxea

Limiting, containing and protecting: three basic functions of skin and their representation in Nora Aurrekoetxea's sculpture

ANDREA DAVILA-RUBIO

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, C/ Maestranza 2, 36002, Pontevedra, España

Resumen: Este artículo estudia algunas de las obras de la artista contemporánea Nora Aurrekoetxea en relación a los textos del psicoanálisis y la filosofía sobre la importancia de la piel y el tacto en la construcción de la identidad y las relaciones sociales íntimas. A lo largo de los diferentes apartados, observaremos cómo el deseo erótico es dependiente del intersticio entre amante y ser amado y provoca una crisis violenta entre las fronteras para la cual la protección se vuelve necesaria.

Palabras clave: escultura / piel / intimidad.

Abstract: *This article examines some of the artworks of the contemporary artist Nora Aurrekoetxea in relation to psychoanalytical and philosophical texts regarding the centrality of skin and touch in the construction of identity and intimate social relations. Throughout different sections, we will observe how erotic desire is dependent on the interstice between lover and loved one and provokes a violent crisis between frontiers for which protection becomes necessary.*

Keywords: *sculpture / skin / intimacy.*

Introducción

Este artículo analiza una serie de obras de la artista Nora Aurrekoetxea (Bilbao, España, 1989) en base a las aportaciones hechas al psicoanálisis por parte de Didier Anzieu acerca de la importancia de la piel y el tacto en el desarrollo y mantenimiento de la subjetividad y las relaciones personales; las reflexiones propuestas por Anne Carson sobre Eros como un mediador dulce y amargo entre las fronteras corporales de los enamorados; y los conceptos de Doble Hospitalidad y Hermenéutica Carnal planteados por el filósofo Richard Kearny que conecta, a través de la etimología, las figuras de huésped e invitado, y hostil y hospitalario.

La práctica artística de Nora Aurrekoetxea a menudo parte de experiencias personales propias o de otros, vinculadas a aspectos emocionales de relaciones humanas pertenecientes a la esfera de lo íntimo; y en especial a los afectos de amor y deseo. Como veremos a continuación, mediante diferentes lenguajes formales: textos, performances, instalaciones, objetos, uso de materiales de construcción, etc., y la inestabilidad de sus estructuras, Aurrekoetxea hace referencias al cuerpo -o a su ausencia-, traduciendo gestos íntimos y comportamientos cotidianos en formas que se relacionan con la arquitectura y el espacio.

1. La piel como sinécdoque de ser humano y sus funciones en el mantenimiento de la subjetividad

Didier Anzieu (2016) en su libro *El Yo-piel* propone una tesis pormenorizada según la cual la piel y el tacto desarrollarían un papel fundamental en la constitución y mantenimiento de la individualidad y las relaciones interpersonales. Anzieu continúa con los principios Freudianos y añade la figura del ego-piel: una envoltura contenedora y unificadora del Yo; barrera protectora del psiquismo; filtro de intercambios y superficie de inscripción de huellas (Benthien, 2004). De este modo, Anzieu (2016) establece ocho funciones básicas de la piel y una antifunción en paralelo a las funciones del Yo: mantenimiento, continente, para-excitación, individuación, intersensorialidad, sostén de la excitación sexual, recarga libidinal, inscripción de huellas y atodestrucción; y sus fallas en paralelo a trastornos psicológicos: psique sin apoyo y sin forma, angustia de tener un interior que se vacía (Yo-piel como colador), angustia paranoide de intrusión psíquica, pérdida del sentido de unidad del Sí-mismo, independencia y anarquía del resto de los sentidos, sensación de invulnerabilidad pero también de insensibilidad, angustia por la sobreexcitación y/o de reducción de la tensión a cero, miedo a perder la capacidad de retener huellas o de ser marcado por huellas imborrables.

La piel constituye un espacio de cuidados y atenciones considerables. El lenguaje manifiesta muy bien la importancia que culturalmente le damos, reflejándose en la gran cantidad de frases hechas y expresiones que la mayoría de las culturas tienen con las palabras "piel" y "cuerpo". El lenguaje figurativo y el uso de la metonimia convierten a la piel en sinécdoque de ser humano. Algunos ejemplos son: meterse en el pellejo de alguien, salvar la piel, sacar a alguien la piel a tiras, poner una espina debajo de la piel, etc.

En las relaciones personales también la piel desarrolla una tarea elemental. Las pulsiones de apego y agarramiento están estrechamente vinculadas con la piel y los sentidos del olfato y el tacto. La prohibición del tacto define los peligros externos e internos; y separa las regiones de lo familiar y hospitalario, de lo extraño y hostil. "La prohibición del tocar contribuye a diferenciar los órdenes de realidades que permanecen confundidos en la experiencia táctil primaria del cuerpo a cuerpo: tu cuerpo es distinto de los otros cuerpos" (Anzieu, 2016: 159).

2. El encuentro con el otro y sensibilidades: los afectos a través del tacto

2.1. Eros Dulce y Amargo

En la exposición *Hard as horse hair, soft as feathers* (Figura 1) inaugurada en 2020 en Intersticio (Londres, UK), Aurrekoetxea nos ofrece un escenario cómplice de cuerpos ausentes, de sus fronteras y de los restos de sus ritos íntimos y domésticos. Un escenario compuesto por acciones que ya han tenido lugar y donde los cuerpos han desaparecido dejando un rastro narrativo en forma de colchones, velas, ornamentos, cadenas y estructuras de metal que los sustentan y atraviesan sus fronteras uniéndolos delicada y violentamente.

Este espacio intermedio es el que posibilita la interacción entre amante y ser amado. Un tercer componente que juega un papel paradójico fundamental en la unión y el brote del deseo. Un intervalo físico que, mediante un desplazamiento de los cuerpos por la distancia, o como una diferencia entre los amantes que los conecta y los separa a la vez -tocándose sin tocarse-, remarca que dos no son uno. (Carson, 2020). Una triangulación donde el intermedio es "carencia, hambre [y] límite (...). Una danza [en la que] la gente no se mueve. El deseo se mueve. Eros es un verbo" (Carson, 2020: 14). Y eso es lo más erótico de Eros: algo que se mueve en el *intersticio*; que los aleja y atrae, poniendo en movimiento al deseo (Carson, 2020).



Figura 1 · 2020, Vista de la exposición Hard as horse hair, soft as feathers en Intersticio (Londres, UK). Fuente: https://www.noraurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself

Figura 2 · 2020, detalle de la exposición Hard as horse hair, soft as feathers en Intersticio (Londres, UK). Fuente: https://www.noraurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself

Figura 3 · 2020, detalle de la exposición Hard as horse hair, soft as feathers en Intersticio (Londres, UK). Fuente: https://www.noraurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself



Figura 4 · 2020, detalle de la exposición I bought flowers for myself en la Galería Juan Silió (Madrid, ES). Fuente:

https://www.noraurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself

Figura 5 · 2020, detalle de la exposición I bought flowers for myself en la Galería Juan Silió (Madrid, ES). Fuente:

https://www.noraurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself

I bought flowers for myself (Figura 4), exposición individual celebrada en otoño de 2020 en la galería Juan Silió de Madrid, presenta una estructura conceptual similar. En esta ocasión, la sala, que a simple vista parece estar vacía, en realidad está delicadamente repleta de pequeños objetos ornamentales: trenzas, anillos y flores.

Estos elementos, desde un visión psicoanalítica, funcionan como objetos de transición. Objetos sobre los que depositamos nuestros afectos y que, a menudo, constituyen un símbolo de amor. Anne Carson (2020: 113), comenta que “la palabra ‘símbolo’ [proviene de] la palabra griega *symbolon*” y que significaba: “una mitad de un hueso de caña portado como prenda de identidad para alguien que tenía la otra mitad. Juntas, las dos mitades componían un significado”. Igual que un amante.

De nuevo, en *I bought flowers for myself* (2020), nos encontramos con formas y objetos unidos, ensamblados, atravesados y soldados entre ellos que hablan de esos límites sobre los que Eros se interesa y que son “réplicas de la frontera principal (...): la de la carne” (Carson, 2020: 61). Una “crisis de contacto” (Carson, 2020: 73), o un “conflicto de fronteras” que “advierde de los límites del yo, de las otras personas, de las cosas en general” (Carson, 2020: 61-62). Pero es en el momento de desear cuando uno desafía al límite.

La trenza como símbolo ha estado presente en piezas anteriores de Nora Aurrekoetxea. En la exposición colectiva de 2019 *Dazzling Encounters* (Figura 6), comisariada por Cristina Herraiz y junto a Darya Diamond, Esther Gatón, Jaime Welsh y Giles Thackway, la artista presenta en el Hotel Sanderson (Londres, UK), entre otras obras, una escultura relativamente grande formada por una estructura metálica y extensiones de cabello sintético que se unen mediante un frágil y deshecho trenzado.

En el breve pero puntilloso texto *Suciedad y deseo: ensayo sobre la fenomenología de la polución femenina en la antigüedad* del libro *Hombres en sus horas libres*, Anne Carson (2007), en relación con las “pérdidas”, las “tapas” y los ritos nupciales en sociedades patriarcales, comenta un poema de Safo en el que se habla de las técnicas idóneas para atar el cabello. Y nos dice que “*Kosmos*, traducido aquí como ‘adorno’, denota en griego toda clase de ‘buen orden’, desde la disposición de los planetas en el cielo al estilo con que un individuo se cala un sombrero” (Carson, 2007: 321).

En 2020, Aurrekoetxea recibe el premio ARCO de la Comunidad de Madrid por su obra *Milena* (Figura 7), una escultura de metal y pelo sintético hecha en colaboración con la estilista Milena Diekmann.



Figura 6 · 2019, detalle de la exposición *Dazzling Encounters* en el Hotel Sanderson (Londres, UK). Fuente:

https://www.noraurrekoetxea.com/_Dazzling-Encounters

Figura 7 · 2019, Milena (Londres, UK). Fuente:

https://www.noraurrekoetxea.com/_MILENA

2.2. Hostilidad y Hospitalidad

Anne Carson sigue su estudio sobre la ornamentación del cabello a través de la antigua poesía griega, en este caso, con un comentario sobre un texto de Ferecides, diciendo que “las antiguas ceremonias de bodas son un lugar donde la teoría de la contaminación femenina y el control práctico de la contaminación convergen de modo ostensible” (Carson, 2007: 321), y continúa:

[En el caso de Ferecides] Su foco es la cabeza. Los tocados son cruciales para el honor femenino, un índice de pureza sexual y estatus civilizado. Ninguna mujer decente se muestra en público sin su tocado. (...) La palabra griega más corriente para referirse al tocado femenino es kredemnon (...). En su sentido lato, denota una cinta de pelo para mujeres, pero kredemnon también se emplea para referirse a las ‘almendras (diademas) de una ciudad’ y la tapa de una botella’ (Carson, 2007: 322).

No hay que olvidar que el título de la exposición *I bought flowers for myself* (2020) hace referencia a esos actos cotidianos de empoderamiento y cuidado hacia una misma que subvierten la lógica patriarcal. Podría verse así, en este caso, la ornamentación del cabello que se repliega sobre sí mismo y constituye una envoltura a la vez que se muestra en su desnudez, como un acto de placer onanístico que aleja la incursión del Otro cuerpo.

Kasko (Figura 8) de 2020, que en la exposición ERTIBIL BIZKAIA 2020 estaba formada por dos piezas de cascos enfrentados, es otra especie de *kredemnon*. En este caso, la “tapa” o “cubierta” para la cabeza funciona como un elemento de protección contra una posible caída. Aurrekoetxea aborda el tema de la caída en relación con el tacto, la piel, la necesidad de protección y la esfera íntima del amor en su Trabajo Fin de Máster con *To fall or/and touch: a radical transformation of the intimate sphere* y *The fall to fall or/and falling* presentados en 2018 en el Royal College of Art (Londres, UK). La artista parte del concepto de *Falling in love* para exponer cómo el miedo a caer afecta a las relaciones contemporáneas; encuentros, lenguajes y tactos (Aurrekoetxea, 2018).

La caída, como acción, es relacional, no sólo por el movimiento o el tránsito que se produce de un lugar a otro, sino también porque por ello el sujeto en movimiento tiene la percepción de la propia caída. Así que podríamos suponer que uno tiene la percepción de sí mismo debido a la existencia del Otro. Por tanto, la caída se produce por una fuerza de atracción o tracción gravitatoria. De este modo, podríamos afirmar que no hay caída, o al menos experiencia/percepción de caída, sin la existencia de al menos dos (objetos o sujetos) que se atraigan (Aurrekoetxea, 2018: 18) [traducción nuestra].



Figura 8 · 2020, Kasko (Deen Haag, Países Bajos). Fuente: https://www.noraurrekoetxea.com/_kasko

Esta caída hacia el encuentro con el Otro puede verse de alguna manera como un evento violento en cuanto al cambio, el impacto, la falta de control y la inestabilidad que genera (Aurrekoetxea, 2018). Pero como dice Bachelard (1992: 258), “ninguna barricada podrá crear intimidad, porque la intimidad supone peligro y debe ser peligrosa” [traducción nuestra]. Hospitalidad y hostilidad tendrían entonces la misma relevancia en el encuentro con el otro. Aún es más, estos dos términos están tan relacionados entre sí, que su raíz *-hostis-* era utilizada en la antigüedad para designar “tanto anfitrión como invitado, tanto amigo como enemigo” (Kearney, 2019: 75) [traducción nuestra].

El momento culminante y decisivo de la caída es cuando la aproximación entre cuerpos se produce de tal manera que ya no hay distancia entre ellos y las pieles llegan a tocarse. Mediante el tacto tocamos y somos tocados. Es uno de los sentidos que primero se desarrolla en el embrión y lo que primero nos afecta. “Al tocar el mundo, estamos constantemente prefigurando, refigurando y configurando nuestra experiencia” (Kearney, 2015: 104) [traducción nuestra]. La piel es un lugar de mediación entre la alteridad, entre yo y el Otro. “La carne está cargada de cuestiones de atracción y retracción, Eros y Tánatos” (Kearney, 2015: 104) [traducción nuestra]. Es precisamente la profundidad de la impresión que se produce en la piel a través del tacto lo que nos hace estar conectados de una manera tan intensa. La piel es el lugar donde estamos más atentos a las heridas y las cicatrices, por ser donde experimentamos nuestra mayor vulnerabilidad. (Kearney, 2015). Por tanto, la piel es una membrana que tanto une como separa a uno mismo del Otro.

Conclusiones

Mediante el análisis de cuatro obras y exposiciones de Nora Aurrekoetxea hemos ido estableciendo una relación entre la escultura contemporánea, el feminismo, el cuerpo (ausente), el tacto, la intimidad, lo hostil y lo hospitalario en base a las teorías del psicoanálisis y la filosofía aportadas por Didier Anzieu, Anne Carson y Richard Kearney.

En el primer apartado veíamos la importancia de la piel para la constitución psíquica y emocional de uno mismo y el papel que desempeña en la interacción social.

En el segundo apartado observábamos cómo el deseo y el erotismo se regían por una circulación triangular formada por el amante, el amado y el espacio que media entre ellos. Una danza que provoca movimiento y acción; pero que, a la vez, provoca una violencia entre las fronteras para la que la protección se vuelve necesaria.

En resumen, a lo largo de este artículo se ha tratado el interés de la piel y el tacto en las relaciones íntimas a través de la escultura contemporánea.

Agradecimientos

La realización de este artículo ha sido posible gracias al programa de becas Fulbright-Xunta de Galicia de Ampliación de Estudios Artísticos para la realización de una estancia de investigación en el Departamento de Filosofía del Boston College (Massachusetts, USA); y a las Ayudas para la Contratación de Personal Investigador Predoctoral en Formación de la Universidad de Vigo (España)

Referencias

Anzieu, Didier. (2016). *El yo-piel*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Benthien, Claudia. (2004). *Skin: On the cultural border between self and the world*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.

Carson, Anne. (2007). Sociedad y deseo: Ensayo sobre la fenomenología de la polución femenina en la antigüedad. En *Hombres en sus horas libres* (pp. 301-329). Valencia, España: Pre-textos.

Carson, Anne. (2020). *Eros dulce y amargo*. Barcelona, España: Lumen.

Aurrekoetxea, Nora. (2018). *To fall or/and touch. A radical transformation of the intimate sphere* (Trabajo Fin de Máster). Royal College of Art, Londres, Reino Unido.

Kearney, Richard. (2015). "What is Carnal Hermeneutics?" *New Literary History*, Vol. 46 (1): 99-124.

Kearney, Richard. (2019). "Double hospitality: Between word and touch." *Journal for Continental Philosophy of Religion*, Vol. 1 (1): 71-89.

Notas biográficas

Andrea Davila-Rubio es Artista Visual y Personal Docente Investigador Predoctoral en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Doctoranda en Creación e Investigación en Arte Contemporáneo por la Universidad de Vigo y miembro del grupo de investigación PRACE (Procesos de Resistencia en el Arte Contemporáneo Español). Su principal línea de investigación vincula cuestiones referentes a lo corporal con la escultura contemporánea.

Email: davilarubioandrea@gmail.com

Dirección: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, C/ Maestranza 2, 36002, Pontevedra, España.

Disecciones: práctica y deseo en la obra artística de Daniel Tejero Olivares

Dissections: practice and desire in the artistic work of Daniel Tejero Olivares

LETICIA FAYOS BOSCH* & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES**

*España, Artista Plástica y Profesora.

AFILIÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, Unidad Predepartamental de Bellas Artes (UZFCSH). C/ Ciudad escolar S/N Teruel, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, 44.003 Teruel, España. E-mail: lfayos@unizar.es

**España, artista plástico y profesor.

AFILIÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, Unidad Predepartamental de Bellas Artes (UZFCSH). C/ Ciudad escolar S/N Teruel, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, 44.003 Teruel, España. E-mail: palazon@unizar.es

Resumen: Daniel Tejero es artista plástico e investigador. Catedrático de escultura en la facultad de Bellas Artes Miguel Hernández de Elx y director del grupo de investigación “FIDEX”, Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo, en la Universidad Miguel Hernández. Con una trayectoria de más de 20 años en las que ha realizado innumerables exposiciones, tanto individuales como colectivas, así como diversas publicaciones y simposios. Articulado por series, su obra ha evolucionado desde la preocupación por el cuerpo y las temáticas de sexo, género y sexualidad, hasta la celebración del deseo y de los placeres, siempre de forma ascendente y con una mirada abierta y holística. Sus líneas de trabajo han estado relacionadas con las identidades sexuales.

Palabras clave: género / sexualidad / identidad / escultura / dibujo.

Abstract: Daniel Tejero is a plastic artist an investigator. Professor of sculpture at Miguel Hernandez de Elx Faculty of Fine Arts and director of the research group “FIDEX” Figures of Excess and Body Policies at Miguel Hernandez University. With a trajectory of more than 20 years in which he has made countless individual and group exhibitions, as well as various publications and symposia. Articulated by series, his work has evolved from concern for the body and the themes of sex, gender and sexuality, to the celebration of desire and pleasures, always in an ascending way and with an open and holistic gaze. His lines of work have been related to sexual identities.

Keywords: gender / sexuality / identity / sculpture / drawing.

Introducción

Hablar de la obra de un artista que todavía sigue en plena producción, y en continua investigación, no es labor fácil. Aun así, con Daniel Tejero podemos ver cómo ha evolucionado su obra a través de sus diferentes series, tratando siempre temas tabúes, centrándose gran parte en desordenar lo ya ordenado por la sociedad.

Daniel Tejero vuelve la vista a la herencia Dadá, “y es en esa tradición donde empieza a indagar en las reelaboraciones controladas y enfrentadas desde una visión que busca al tiempo la paradoja y de la metonimia” (VV. AA. Catalogo Tesis y Paxis. De Soto, 2004, p.9). Su producción pasa por varias áreas artísticas, enfocándose en sus primeras producciones en la escultura, pasando por el dibujo y la instalación, hasta adentrarse en su último proyecto en la fotografía.

Trabaja sobre el juego y la necesidad de posesión. De manera formal, el uso de la instalación, la reconceptualización del bodegón, el objeto descontextualizado o el dibujo hacen que nos adentremos en la exploración de los lenguajes del deseo y consigue que el propio espectador genere su propio discurso. Su obra destaca, principalmente, por la apropiación mediante la copia hiperrealista de los espacios donde se desarrolla el placer, para hacerlos visibles mediante su transformación en dibujos totalmente académicos o científicos. Una manera de llevar al terreno formal y de estudio prácticas no normativas, de dotar de carácter inclusivo y normalizar todas las formas y prácticas no heteronormativas y outsider.

Daniel Tejero se apropia de la esencia de los objetos y su energía para convertirlos en objetos visibles del momento vivido. Nos muestra prácticas ajenas a la norma, como son las prácticas sexuales BDSM basadas en la sumisión y cuyo fin último es el placer sexual. Consigue así que el espectador se convierta en un personaje activo de cualquiera de los personajes que quiera tomar en el momento de la práctica, haciendo de sus obras y sus investigaciones un método de reivindicación y conquista social de los espectros más amplios de la condición humana en cuanto a identidad, sexualidad y placer se refiere.

En este artículo visitaremos algunos de sus proyectos, con el fin de construir un itinerario a través de su obra como reflejo de los temas que trabaja Daniel Tejero. Para ello partiremos de sus primeros proyectos, haciendo un recorrido cronológico, hasta sus últimos proyectos, el último de ellos todavía en proceso.

Entre algodones

La serie entre algodones se expuso en una muestra colectiva “Narración en tres tiempos” (Barón, Tejero y Zanon, 1999), en la que artistas de la misma generación se planteaban un recorrido por la memoria, los recuerdos, el silencio y



Figura 1 · De la serie *Entre algodones*. Tela metálica y huevos. 1995. 13x20x31cm. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.

Figura 2 · *Coches*. Acero damasco hojalata. 2001. 50x50x25 cm. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.

Figura 3 · *Las 2.000 sillas*. de la serie *Arte de colección*. Poliuretano. 2004. PC. Medidas variables. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.

la soledad, una serie de espacios comunes y habitados que cada uno abordaba desde su particular experiencia y vivencia personal. En el caso que nos ocupa, Tejero asalta esa propuesta desde un lugar conocido, cálido y acogedor, el nido, ese lugar que nos es tan hostil como necesario, que nos protege para luego expulsarnos y que genera en nosotros la huella y el recuerdo que a posteriori arrastramos por la vida hasta la muerte (Figura 1). En esta serie de esculturas, Daniel Tejero nos muestra esa candidez y dureza que comprenden los espacios propios, las cicatrices que nos dejan y las reglas a las que nos someten y que en el camino de la madurez hay que desaprender o corromper (Tejero, 1999).

En ese sentido, esta obra es el discurrir de la vida misma, el tránsito inevitable pero necesario para llegar al fin. Es la representación condensada de esos sentimientos tan difíciles de explicar, pero tan perceptibles en su obra.

Juega conmigo

Aquí, Tejero nos plantea, desde un punto de vista no sexista, unos "juegos de género" desde donde exponer la apropiación de la realidad y de la vida de una forma inconsciente, ya que la mirada de la infancia es ejercida a través del juego, la experiencia se adquiere jugando, sin prejuicios ni máculas. Es esta premisa la que emplea el artista para jugar con nosotros y, mediante la utilización de metáforas y simbolismos y de una estética que tiende un puente entre lo infantil y lo adulto, para de ese modo evidenciar el camino que se recorre, el juego de la vida, los ritos de paso y lo que sacrificamos en ese transitar para con nosotros mismos.

Es un juego a modo de terapia, en el que resolver y reflexionar a cerca de la soledad, los vínculos, los deseos o sentimientos. En la obra (VV. AA. Catalogo Tesis y Paxis), el artista encapsula y aísla en contenedores herméticos esos juegos de la infancia convirtiéndolos así en un universo, en recuerdo y en memoria (Figura 2).

Arte de colección y Art collection golf & beach resort

Esta serie está planteada por la necesidad del hombre de poseer. A través de ella Tejero nos acerca al coleccionismo de objetos, en este caso, artísticos. El consumismo se retroalimenta de bienes y poderes aparentes en los que ni siquiera hay espacio y tiempo para asimilar. El ser humano comete el estúpido error de robar, comparar, competir lo que en realidad debería ser compartido. Este afán por coleccionar y acumular nos remite a la necesidad de cubrir aquellas carencias afectivas que puede tener el ser humano (Figura 3). Daniel Tejero genera así piezas que hablan de coleccionar, de acumular, de mostrar lo que se

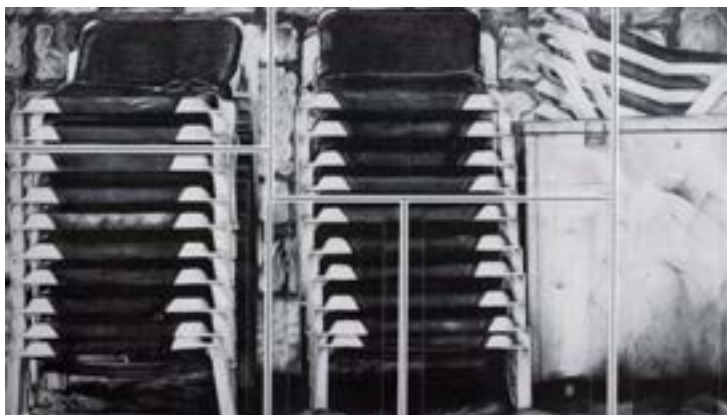


Figura 4 · Serie Art collection gold & beach resort.
Porcelana, oro y travertino. 2005. 10x10x5cm.
Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.

Figura 5 · *Lectuli litorales benidormenses II*. Grafito
sobre papel. 2012-2013. 130x230cm. Imagen
cedida por Daniel Tejero Olivares.

posee transformándolo en objeto artístico (VV. AA. Catalogo Tesis y Paxis. De Soto, 2004).

En la misma línea crea la serie "Art Collection Golf & Resort", un complejo inmobiliario de una calidad fuera de lo corriente. Centra su objetivo en los compradores españoles de nivel cultural alto o aquellos extranjeros que adquieren su segunda vivienda en busca del clima único de la costa mediterránea, donde poder gozar de la tranquilidad de la naturaleza que los envuelve buscando, por supuesto, exclusividad y elitismo.

En este proyecto Daniel Tejero creó una serie de bocetos de casas unifamiliares, acompañados por las esculturas de las mismas a escala, forradas con láminas de oro de 24 quilates o plata (Figura 4). Esta serie surge como una crítica a la actividad constructora de turismo residencial, llevada a cabo en los años 70 y 80, en La Manga del Mar Menor (VV. AA. 2000).

Confluvium benidormense

La contundencia en "Confluvium Benidormense" la encontramos en hamacas apiladas, muros empedrados, una caseta salvavidas, una pequeña isla y unos condones usados. Todo ello remite a una playa, pero en concreto se trata del Paseo de Poniente de Benidorm, zona habitual de práctica del *cruising*. "Esta práctica consiste en una búsqueda del placer sexual en determinados espacios llevados a cabo principalmente por hombres gays" (VV.AA. Confluvium Benidormense 2013, Sentamans, p.20). Este proyecto parte de espacios reales donde se realizan encuentros sexuales, sin ninguna finalidad de procreación. Se genera un apropiacionismo del espacio donde se despliega el placer y se transforma en una serie de dibujos en los que intenta que el espectador se adentre en la experiencia y pueda sentir ese deseo hacia lo prohibido (Figura 5). A partir de ese momento "se generan una serie de piezas que nos hablan de pornografía/post-pornografía, castración, subcultura, biología, ciencia y sobre todo de los espacios del deseo en estado puro, reivindicando la visibilidad de un deseo sin socializar." (VV.AA. Confluvium Benidormense 2013, Tejero, p.29)

Se trata de una serie en la que hay una gran impronta del arte renacentista, debido a la utilización de la técnica del claroscuro, que define el volumen de las cosas en función de la incidencia de la luz.

Operatorium

Tras el salto cualitativo que supuso "Confluvium Benidormense" en cuanto a estética se refiere, ya que el empleo del claroscuro y del grafito van a convertirse en una constante reconocible en sus piezas y a la continuación o más bien

ampliación del espectro del placer, del deseo y del trinomio sexo, género y sexualidad eje vertebrador de su obra, nos encontramos con una apropiación del espacio. Pero, en este caso, no se trata de un espacio público que hay que conquistar, sino que esta vez, la conquista viene de la mano de la invasión de un espacio público en el que se expone un espacio privado, como es el taller del artista. Espacio en el que tienen lugar una serie de prácticas BDSM, de las que el artista deja reflejado en sus obras de grafito los restos de esas prácticas, las huellas del deseo, la combatividad de lo no normativo y lo subversivo... En definitiva, del placer en estado puro (Tejero, 2016).

La perspectiva pospornográfica de la muestra se basa en el hecho de no mostrar cuerpos, ni imágenes, sino un espacio vacío, un espacio apropiado por el artista. De ese modo, esta exposición que entronca perfectamente con la línea de investigación del artista, en la que se condensan la rebeldía y la reivindicación social para romper los límites y roles impuestos por la sociedad a través de la sumisión y la dominación, es decir, del “bondage” (Figura 6). Todo ello en relación a las tesis planteadas por Michael Foucault de estructuras de poder, control y orden social, amaestramiento, dominación y obediencia.

Arriba/abajo

A medio camino en la producción del artista que recopilamos en este artículo, y como nexo de unión entre, lo que podríamos apreciar como dos periodos diferenciados entre sí aunque intrínseca e inteligentemente conectados, en un ejercicio de evolución sostenida y ascendente, por un lado el binomio “Confluvium Benidormense” y “Operatorium” que configuran una estética relacionada con el uso del cuerpo como arma social y celebración del mismo y, por otro, “Arriba/Abajo” y “La memoria periférica”, que constituyen dentro de la misma beligerancia latente y la misma fuerza social, un mirada de dentro hacia fuera, una toma de consciencia de la pertenencia y reivindicación a un entramado social y económico, que lejos de autodenominarse víctima, ejerce con orgullo la reclamación de saberse periférico y la demanda de ejercer ese estatus (Figura 7).

Así, “Arriba/Abajo” se cimenta como una exposición ejecutada ex profeso para la Capilla del edificio del Rectorado de la Universidad de Murcia. Una exposición documental y poética sobre la cuestión de lo “periférico” en la ciudad de Murcia que forma parte de un proyecto de investigación más amplio y dilatado en el tiempo titulado “La memoria periférica” y que tiene su precedente en el desarrollo propuesto y en el análisis de “Arriba/abajo” en Murcia.

La memoria periférica

Este último proyecto todavía se encuentra en fase de producción, por lo que damos las gracias al artista por dejarnos incluirlo en este artículo. En el presente proyecto, Tejero ha querido investigar sobre la intersección que se encuentra entre las categorías identitarias de los seres sociales (VV. AA. Amores ilícitos. Tejero, 2020, p.41). De cómo el poder hace uso de ellas, las castra y de cómo se generan estrategias de resistencia desde las identidades disidentes. En dicha investigación Tejero realiza un análisis de la etnia, la clase social y la nacionalidad como clasificaciones estancas y abarca la naturalización de la periferia como ámbito de visualización de lo diferente a la norma social.

Tal cual cita Daniel Tejero en la publicación de "Amores ilícitos. Diversidad, desigualdad y filiación", en su investigación parte de las siguientes cuestiones: ¿existe una naturalización en la etnia, la clase o la nacionalidad institucionalizada por el poder, paralela a la naturalización impuesta del género respecto al sexo binario y la sexualidad basada en las dos categorías anteriores? ¿Puede ser comparada la reivindicación de una periferia geográfica a la de los discursos reivindicadores de las identidades sociales ajenas al heterocentrismo? Y finalmente, de ser así, ¿qué papel juega esta periferia como conjunto común en los discursos reivindicadores de las identidades diferentes a la norma y a los discursos identitarios ajenos a la clase, la etnia o la nacionalidad? (VV. AA. Amores ilícitos. Tejero, 2020, p.45)

"La memoria periférica" es una serie artística abierta, que engloba una serie de proyectos artísticos concretos realizados ex profeso para la exposición, dependiendo del lugar y/o de las personas investigadas. Partiendo siempre de una batería de preguntas común en cada uno de los casos concretos:

- ¿Qué es para ti el poder?*
- ¿Quién crees que tiene más poder que tú?*
- ¿Crees que el poder da la felicidad?*
- ¿Qué es para ti la dominación?*
- ¿Qué es para ti la sumisión?*

Cada una de las personas participantes en los proyectos vendrá acompañada por los datos de su edad, nombre, profesión y retrato o imagen. Como ya hemos nombrado es un proyecto que todavía se encuentra en proceso por lo que vamos a mostrar tres lugares en los que ya se han realizado las exposiciones relacionadas con el proyecto.



Figura 6 · 07/092014//19:36h. Grafito sobre papel. 2015. 114x65 cm. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.

Figura 7 · Izquierda. Grafito sobre papel. 2018. 66x120 cm. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.





Figura 8 · QR Amores ilícitos. Soporte audio. 2020. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.

Genealogía doméstica:

Esta exposición se generó en Buenos Aires a partir del estudio de datos estadísticos desde el área de la sociología, adaptándolos a la creación plástica sobre la clase social, el género y la división del trabajo doméstico de la mujer en la Argentina de 2003, para hacer un estudio artístico paralelo de tres generaciones de mujeres de una misma familia en la España del siglo XX. Para ello empleó fotografía documental y creo un código QR para poder estar escuchando, en tiempo real, las respuestas que dieron estas mujeres a las preguntas que propone Daniel en esta investigación (Figura 8).

Posizione di confine

Esta vez, el proyecto fue llevado hasta una pequeña ciudad de Suiza, Cabbio una pequeña población de 207 habitantes, en el que se centró en identidades bastante diferentes entre ellas y con varios rangos sociales.

Ventotene

Ventotene es una pequeña isla de la región del Lacio. Tiene una población de 751 habitantes. Este proyecto se desarrolló en una residencia artística dentro del Festival de Arte Contemporáneo IN/SU/LA.

Beniatjar

Beniatjar es una pequeña localidad del sur de la provincia de Valencia. Este pueblo se encuentra a los pies de la montaña Benicadell y tiene una superficie de 11,4 Km cuadrados. En la actualidad están censados unos 220 habitantes. En este proyecto ha utilizado perfiles como olivicultor, psicóloga, panadero o cura, entre otros.

Conclusión

Finalmente podemos afirmar el carácter documental y de archivo en la obra y la producción de Tejero Olivares, una clara intención de registro de los espacios y de permanencia de la huella, no solo del uso explícito e implícito, sino del intencional y del buscado, un registro sensible de ánimos y espíritus. Una constante ineludible en su trabajo de investigación, y del que son fruto sus obras, es el uso de un apropiacionismo doble, por un lado, el empleo de técnicas clásicas como el dibujo y el claroscuro, y por otro la reivindicación de espacios públicos para usos disruptivos, una declaración omnipotente de la diversidad, la multiculturalidad y la inclusión. La defensa de lo proscrito y periférico, lo minoritario y lo íntimo elevado a la condición de necesario y plural.

Convirtiéndose así en un documento etnográfico actual, reflejo de la poliédrica realidad que nos rodea y de la que formamos parte a la vez, realizando un uso de los dispositivos culturales como ariete y acicate social. La lucha social no es una moda, es una necesidad.

Referencias

- Barón, Vicente, Tejero, Daniel y Zanon, M^o José. (1999). *Catálogo Narraciones en tres tiempos*. Diputación provincial de Huelva.
- Tejero, Daniel (1999). *Catálogo exposición circuito de Arte Joven*. IVAJ. Valencia.
- Tejero, Daniel (2016). *Catálogo Operatorium*. Galería Punto. Valencia. Proyecto de investigación de FIDEX.
- VV. AA. (2000). *Catálogo exposición Puerto de las Artes. III Ciclo de Arte Contemporáneo*. Diputación de Huelva.
- VV. AA. (2004). *Catálogo exposición Tesis y Paxis*. Diputación de Alicante.
- VV. AA. (2020). *Amores ilícitos. Diversidad, desigualdad y filiación*. Universidad Miguel Hernández.
- VV. AA. (2013). *Catálogo exposición Confluvium Benidormense*. Galería Kessler-Battaglia. Proyecto de investigación de FIDEX.

Yoko Nishio: a mão como suporte possível de morte, vida e ação em tempos de pandemia

Yoko Nishio: the hand as a possible support for death, life and action in times of pandemic

CLAUDIA MATOS PEREIRA

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre uma série de desenhos da artista visual brasileira Yoko Nishio, realizados diariamente, durante a pandemia da Covid-19 no ano de 2020. Ela publicou um *Diário de Quarentena*, a partir do mês de março, em sua *timeline* do Facebook, que se prolongou até dezembro deste ano. Pretende-se analisar o seu processo artístico neste contexto, verificando como a Arte pode se manifestar, mesmo com a ausência de materiais específicos e de espaços usualmente necessários aos artistas. Yoko Nishio utilizou a sua própria mão como o suporte destes desenhos efêmeros, em uma poética artística de superação do caos quotidiano.

Palavras chave: desenho / arte / Covid-19.

Abstract: *This article proposes a reflection on a series of drawings by the Brazilian visual artist Yoko Nishio, made daily during the Covid-19 pandemic in 2020. She published a Quarantine Diary, which has started in March on her Facebook's timeline and lasted until December of this year. It is intended to analyze her artistic process in this context, verifying how Art can manifest itself, even with the absence of specific materials and spaces usually necessary for artists. Yoko Nishio used his own hand as the support of these ephemeral drawings, in an artistic poetics of overcoming everyday chaos.*

Keywords: *drawing / art / Covid-19.*

1. A mão e a Artista

Gosto das formas que se tornam outras.

— Júlio Pomar, 2014

A mais remota imagem representada do corpo humano — a mão na arte rupestre — data de 39.900 anos, antes do presente. A expressão da mão sobre a pedra é a marca da identidade que torna visível a existência do ser humano. A mão comunica, fala, se expressa. É gesto, sobrevivência. Denota habilidades, capacidades, atuação, movimento. É Presença — Vida — Resistência. Desde a arte rupestre, ela foi representada, no decorrer da história da arte na pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia, demais expressões artísticas, assim como no desenho gráfico e publicidade.

Neste breve estudo, a mão se apresenta como suporte para a Arte.

Yoko Nishio é uma artista visual que focaliza o seu olhar para as questões relacionadas à imagem e às periferias urbanas. Ela vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. Desenvolve a pesquisa “Pintura e materialidade: imagens da violência e do controle.” Mestre e doutora em Artes Visuais, é pesquisadora e professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Em seu doutorado dedicou-se ao tema “Desenhos nas paredes prisionais: traços, riscos e percursos.”

As suas três últimas séries de pinturas são: *Praesidium* (pinturas com base em imagens de assaltos registrados por câmeras de segurança, cujos pontos de vista dos cenários e narrativas pictóricas são provenientes destas máquinas), *Bem-te-vi* e *Mirantes* (pinturas com um jogo imaginário, de dispositivos de segurança que invertem os sentidos, ao confundir quem vigia e quem é vigiado) e *Enquadramentos de Bertillon* (onde os retratados, de frente e de perfil, estão de capacetes, gorros e bonés, como formas de escapar da vigilância urbana). Estas obras podem ser vistas no site da artista (Nishio, 2020a), disponível na bibliografia. Em todos os seus trabalhos é possível perceber um pano de fundo que é a preocupação com o medo e as formas de resistência, diante de certas situações-limite da sociedade urbana. Este artigo irá se debruçar sobre mais uma circunstância que assola a humanidade de forma global — a pandemia da Covid-19.

Defronte a este contexto, a artista inicia uma nova série em desenho, cujo processo se distingue dos revelados em sua pintura, mas que mantém a coerência de raciocínio e de conceitos expressos em suas propostas artísticas. Ela cria um *Diário* efêmero, onde a própria mão se torna o suporte pictórico de sua poética.

2. Nada a detém em “um Diário que nada retém”

Esse *Diário*, se escrito fosse, poderia ter início com as palavras de Henri Bergson, em que o autor revela:

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo, a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo (Bergson, 1999:12).

Neste universo de Yoko Nishio, a parte do corpo em questão é a Mão — um *suporte vivo*, que emana calor, cuja textura deflagra movimento, maciez e sensibilidade. Difere-se de outros suportes inertes e frios.

A artista publicou um *Diário de Quarentena*, a partir de 22 de março de 2020, em sua *timeline* do *Facebook* (Nishio, 2020b). Relatou que uma amiga passava por um período de angústia e de falta de concentração, diante do cenário da pandemia. Um grupo de amigos então lhe propôs uma troca de desenhos através das redes sociais e, desta forma, Yoko Nishio desencadeou um ritmo próprio em seu cotidiano.

Segundo a artista, a sua cabeça era “também um torvelinho de medo e ansiedade” (Nishio, 2020b). Ela cumpria a quarentena no apartamento de sua mãe, longe de seu atelier e de sua casa. Distante completamente de seus materiais artísticos, não havia quaisquer cadernos, papéis, lápis ou tintas para que pudesse se expressar. Devido ao seu abatimento, levou dois dias para enviar um primeiro desenho, realizado a 24 de março, com uma caneta comum, esferográfica — desenho realizado sobre a palma da mão e fotografado.

Assim ela inicia um processo em que — nada a detém — em “um *Diário* que nada retém” (Nishio, 2020b).

As formas da linguagem elaboradas pelos artistas em suas propostas, geralmente se utilizam de códigos próprios e específicos, como resultado inevitável da liberdade da arte (Kosuth, 1991), diante das restrições e dos contextos. A arte contemporânea decorre deste exercício de autonomia e de diálogo com a realidade.

O *Diário de Quarentena* torna-se a poética artística do confinamento, para Yoko Nishio. Segundo Franco Berardi (2020: 142) “o ato poético é a emanação de um fluxo semiótico que inaugura no mundo tons não convencionais de sentido.” Naquele momento, havia a ausência de materiais para a expressão artística... e a artista escolheu parte do seu corpo como suporte, por que?

[...] alguns artistas usam seus corpos como material das artes visuais, com a intenção de colocar a arte num lugar mais próximo da vida. Assim, o corpo, forma e conteúdo ao mesmo tempo, instaura a primazia dos sujeitos humanos sobre os objetos. Ao enfatizar o corpo como arte, estes artistas impuseram a predominância do processo sobre

o produto e deslocaram a produção de objetos representativos para a apresentação de ações (Melendi, 2006: 75).

Essa poética do cotidiano surge como ação e superação do caos — conforme uma entrevista realizada com a artista em janeiro de 2021, onde ela revela: “é muita transformação, é muita suspensão ao mesmo tempo de tudo e de todos. O desenho me colocou neste diálogo.” Ainda complementa: “não é uma espécie de controle, não é cura, é uma conversa com o medo” (Nishio, 2021).

A construção simbólica e a reorganização íntima através do desenho possibilitaram à artista a criação de uma nova atmosfera de significação, capaz de uma tentativa em suplantar o caos, utilizando o mínimo de recursos materiais — a caneta e a mão. Poeticamente, Paul Valéry aborda a questão do caos:

Vejamos então esse grande ato de construir. Observa, Fedro, que o Demiurgo, ao se dispor a criar o mundo, enfrentou a confusão do Caos. Todo o informe estava diante dele. E não havia, nesse abismo, um só punhado de matéria, que ele pudesse tomar em suas mãos, que não estivesse infinitamente impuro, composto de uma infinidade de substâncias (Valéry, 2006: 169).

O medo, a incerteza e a angústia surgiram em meio ao clima da pandemia e as oscilações diárias alteraram os ritmos das rotinas, alterando também as relações entre a mente e o mundo, afetando a todos.

Félix Guattari fala em “caosmose”: o processo de reequilibrar a osmose entre a mente e o caos. Hölderlin fala em poesia como vibração linguística, uma oscilação, uma busca de um ritmo afinado à evolução que envolve ao mesmo tempo mente e mundo (Berardi, 2020: 142)

Não só o sentido da desesperança, mas a sensação de que há um mal que nunca passa, como também o medo constante da contaminação, aliado às novas rotinas exaustivas de limpeza de objetos, de compras e protocolos, fazem com que o ser humano busque alguma forma de manter-se são.

Este projeto com o desenho era uma tentativa de equilibrar o caos interior-exterior através de um diálogo, afirma Yoko Nishio:

É uma espécie de conversa com o medo. Colocar o medo para conversar. Neste diálogo: rir dele, colocá-lo do lado, na convivência, como se fosse um diálogo com a iminência da perda de tudo...da perda — não de uma pessoa — mas de tudo, da perda de uma realidade! A gente começa a sentir a angústia da perda do presente mesmo, do que se tem, do que se é. Como a gente vai sair depois desta pandemia? (Nishio, 2021)

Neste período de quarentena, a artista dedicou-se também à leitura de dois livros *Asfixia* e *Depois do futuro*, de Franco Berardi. Ela comenta que as obras foram escritas antes da pandemia, mas se encaixam perfeitamente ao contexto, pois tratam de uma crise distópica, de uma crise de futuro, “de tudo isso que nós não somos, porque nós não temos futuro” (Nishio, 2021). Segundo o autor, “a utopia demora a morrer no século que acreditou no futuro, e sua última manifestação é a utopia virtual” e complementa que esta “floresce viçosa e colorida na última década do século XX” (Berardi, 2019).

O ambiente virtual acaba por abrigar o *Diário de Quarentena* neste contexto e cenário pandêmico, como única possibilidade viável de exposição, em tempos de isolamento social. As redes sociais, plataformas digitais e demais tecnologias se sobressaem com maior força a nível mundial, em termos de trabalho, comunicação, divulgação e disseminação de conhecimento, devido ao confinamento.

2.1. O processo — Asfixia e Respiração

Asfixia — Desenho — Respiração. Entre o ritmo da Asfixia e da Respiração está o Desenho.

O processo desencadeia também uma cadência, uma melodia própria. A escolha do tema, o desenho na palma da mão, a fotografia, a lavagem das mãos, a divulgação da fotografia nas redes sociais. Sentir — Pensar — Desenhar — Fotografar — Lavar — Divulgar.

Ritualística — todos os dias Yoko Nishio desenhava na palma de sua mão. Era o primeiro ato realizado por ela, ao acordar, para tirar a “sensação de vulnerabilidade.” “Ter uma ação...ter um compromisso com o desenho, me equilibrava, me minha punha no eixo. Virou um rito de abertura do dia” (Nishio, 2021).

Esse contato, a partir de parte do seu corpo como suporte, tornou-se também uma experiência identitária, de registro de um tempo fugaz de existência. Sobre o corpo, a autora Patrícia Franca afirma:

Pelo simples fato de o artista criar sentidos pelo seu corpo, ele vive uma experiência única: a de ser testemunha de uma realidade ou de uma realização que a sua linguagem produz e reflete (Franca, 2006: 191).

Seus desenhos eram feitos rapidamente. Para ser um exercício diário, deveria ser fácil de se cumprir. Em média, ela gastava cerca de cinco minutos para realizá-lo e depois uns dois minutos fotografá-lo. Para Yoko Nishio, a mão é um suporte antigo da prática de apontamento, esquema, rascunho, anotação de um número de telefone ou bilhete. A caneta esferográfica Bic, utilizada, servia como anotação e “escrita de um *Diário* em uma situação pandêmica, sem

nenhuma pretensão de funcionar como material artístico.” Seria a ideia da escrita e “da retenção de uma visualidade” (Nishio, 2021).

Neste *Diário de Quarentena* o nascer e renascer íntimos estão presentes nos ritos quotidianos voláteis. Esta questão abordada no *Diário* é individual, no entanto, é também coletiva e sobretudo global.

Uma Categoria Híbrida — assim considera a artista, pois cada trabalho é a fotografia de um desenho efêmero. Yoko Nishio (2021) afirma que o projeto tem mais força como desenho, mas só pode ser visto através da fotografia. Há também a expressão de um pensamento compositivo. O que ela apresenta, está cortado. “Eu tenho fotos da mão inteira, mas eu não gosto. O corte é também um desenho.” A primeira vez que ela fotografou cortando, pensou: “... parece um vírus... a mão parece um pouco as espículas, as linhas do vírus...” Ela ficou satisfeita com o tipo de proporção do quadrado e ressalta que há também um pouco do pensamento fotográfico, mas é pouco. “A força da proposta consiste no ato de desenhar mesmo, sobre a mão — como uma problemática do desenho” (Nishio, 2021).

Para que o desenho funcionasse neste suporte, diante da escala reduzida, a artista tentou equacionar duas questões: o assunto (o contexto da pandemia) e a realidade de desenho. Optou por pequenos objetos corriqueiros de sua preferência, que permitiram uma melhor centralização na palma da mão, com um certo foco e “que falavam do toque” (Nishio, 2021).

O Toque — um olhar que mapeia superfícies. A artista está na casa de sua mãe e somente ela faz o contato com o exterior, mantendo protocolos de segurança necessários. Yoko Nishio (2021) descreve: “Eu não toco maçanetas, por exemplo, eu abro por cima. Eu mapeei as superfícies comuns da gente. Onde ela toca, eu não toco.” Essa foi a sequência que lhe trouxe maior satisfação em realizar. “Gosto muito das maçanetas, do interruptor, das torneiras, na verdade é o meu olhar para a mão atuando nas superfícies da casa.”

A torneira — que a acompanha todos os dias em seus ritos de lavagem das mãos, em tempos de pandemia — foi o primeiro desenho desta série (Figura 1). Desenhos de copos, vasos de plantas e santos (Figura 4), objetos simples (Figuras 2 e 6), maçanetas de portas (Figura 5) entre outros (Figuras 1 a 10), se seguiram, até o dia 31 de dezembro de 2020. Alguns desenhos desta série foram publicados na *Revista Pandemônio_2_3* (Nishio, 2020c).



Figura 1 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 24/03/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

Figura 2 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 25/03/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

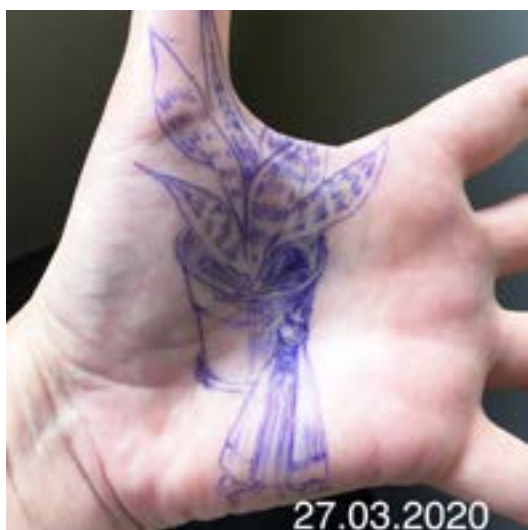


Figura 3 · Yoko Nishio, “Série Diário de Quarentena,” desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 26/03/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

Figura 4 · Yoko Nishio, “Série Diário de Quarentena,” desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 27/03/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.



Figura 5 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 08/04/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

Figura 6 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 27/04/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

2.2. “Apagamento”

Neste exercício diário de Yoko Nishio, *o ato de fixar é, ao mesmo tempo, o ato de perder, apagar*.

O desenho transforma a palma da mão em uma testemunha efêmera da pulsação de vida, que rapidamente se torna abrigo de um vazio habitado.

“O apagamento é uma elaboração do risco de morte” (Nishio, 2021).

A artista está até hoje na casa da sua mãe, a Sr^a Maria do Socorro Lucena Nishio, desde o início da pandemia. Dentre os objetos, que são — todos da mãe — Yoko Nishio também a representou, algumas vezes, sentada (Figura 3) e através de desenhos do corpo e do rosto (Figuras 7 e 8).

No manuseio das mãos, a tinta manchava. Assim relembra: “Logo que eu lavava as mãos, também percebi que ganhei uma outra série, que era o *Apagamento*. Guardei as fotos dos desenhos lavados.” Ela relata que este exercício não foi rigoroso. “Os desenhos eram quase fantasmagóricos na mão. Desenhar era uma maneira de elaboração das perdas e da possibilidade deste risco iminente.” A artista complementa: “era uma maneira não de antecipar, mas de imaginar este risco. Imaginar fazendo, imaginar desenhando. Uma maneira de conviver com o medo, de conviver com um fantasma” (Nishio, 2021).

Na figura 8, a artista destaca: “a minha mãe sendo apagada é o que mais me dói: é o que me permeia nessa pandemia. Ela é o centro afetivo deste registro” (Nishio, 2021).

Os desenhos quotidianos efêmeros se apagaram, nesta ação de pela vida, através da higienização das mãos.

2.3. Desenhos — Contagem do Tempo

Desenhos — Yoko Nishio realizou mais de trezentos desenhos. Primeiramente ela realizou uma série de desenhos figurativos (Figuras 1 a 8). Logo após, iniciou uma sequência com traços similares a uma “contagem de presos, um estereótipo de contagem de tempo. Eram exatamente sete traços, como se fosse uma semana fechando, ao final.” Linhas similares àquelas encontradas em algumas paredes de presídios, ou espaços prisionais. Sobre o desenho da Figura 9, ela conclui: “havia o momento em que eu me via prisioneira nesta condição, com aqueles traços...” (Nishio, 2021)

Após esta sequência, alterou os seus desenhos para a representação de números (Figura 10) e assim, ela explicou: “por exemplo, se eu estivesse no 19º dia, e então eu desenharia o 19.” Yoko Nishio revelou que talvez o seu trabalho tivesse uma referência ao artista japonês On Kawara (1933-2014), quando ela começou a desenhar só o número na palma da mão. Prolongou esta dinâmica até o dia 31 de dezembro, desenvolvendo uma numeração (Nishio, 2021).



Figura 7 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 05/04/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

Figura 8 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena — Apagamento," desenho lavado, previamente realizado em caneta esferográfica sobre a mão da artista, em 05/04/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

O Tempo — A contagem nos desenhos terminou no número 351, no fim de dezembro. Yoko Nishio percebeu que errou, já que o seu primeiro desenho foi a 24 de março e o ano completo possui 365 dias. A contagem está incorreta. É provável que tenha ocorrido o erro na passagem da sequência dos traços (Figura 9) para a sequência numérica (Figura 10). Ela relembra que a sua tese de doutorado foi sobre o presídio e comenta sobre a situação de aprisionamento, em que a pessoa se sentia perdida no tempo.

Para Henri Bergson, o tempo é definido do ponto de vista de nossa consciência da duração. O tempo é a objetivação do ato sensível e consciente de respirar realizado por um organismo biológico. A respiração individual é concatenada com as respirações de outros, e é a essa corresponsabilidade que chamamos “sociedade”. Sociedade é a dimensão em que durações individuais são rearranjadas em um intervalo de tempo compartilhado (Berardi, 2020:144).

Pode-se refletir, a partir desta perspectiva supracitada, que se não há o “intervalo de tempo compartilhado”, como normalmente o ser humano está habituado, o isolamento e o confinamento, provavelmente, são capazes de alterar a sua noção de temporalidade. Yoko Nishio (2021) revela: “talvez a falha nesta contagem reverbere a própria condição de isolamento.”

Na Figura 10 observa-se a “pele funcionando como signo — a pele sendo maltratada pela lavagem” (Nishio, 2021). A artista ressalta a sua preferência pelas fotos em que a mão se apresenta em descamação.

Esta topografia epidérmica é uma textura que delineia a presença daquilo que se desfaz em nós — a presença da impermanência.

Conclusão

A mão: suporte que abriga um desenho — como um *flash* do tempo. A temperatura, o suor que dilui e mancha os traços. A água, o sabão e o álcool apagam a história, as memórias do registro. A água sanitária descama, redesenha a pele, redesenha a vida. Tudo se desfaz em um apagamento, prevalecendo novamente a permanência da cor e do tônus da epiderme. Como diria Adélia Prado (2003) em seu poema *A Serenata*, de 1976, resta “a pele assaltada de indecisão.”

Deixai fazer, trabalho invisível. Mas a obra, por natureza, dá ao visível o que lhe pertence. Na fruição desse visível, o pôr a nu, tornado utilização, torna-se, também ele, obra. Obra que vive da tensão entre o que é conhecido e o que acaba de ser realizado e lhe escapa (Pomar, 2014: 35).

Esta indecisão cotidiana, este trabalho visível-invisível, aquilo que escapa pela condição do efêmero e o que transcende, é o caráter que permeia a obra



Figura 9 - Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 22/07/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

Figura 10 - Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 21/08/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

Diário de Quarentena e lhe configura a força nesta tripla condição cíclica entre angústia, vida e morte — onde a ação se apresenta constante.

No contexto da Covid-19, o toque das mãos, pode levar ao contágio. A Arte sempre encontra meios de se manifestar. Yoko Nishio (2020b) revela: “E a mão, na sua tripla contradição, é o suporte possível de morte, vida e ação.”

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA), pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Berardi, Franco (2020) *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. São Paulo: Ubu Editora. ISBN-10: 8571260613 e ISBN-13: 978-8571260610.
- Berardi, Franco (2019) *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu Editora. ISBN-10: 8571260214 e ISBN-13: 978-8571260214.
- Bergson, Henri (1999) *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: ISBN 85-336-1021-1.
- Franca, Patrícia (2006) “O lugar da imagem.” In: Nazario, Luiz & Franca, Patrícia (org.) *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. ISBN: 85-7041-581-8. pp. 68 -77.
- Kosuth, Joseph (1991) *Art After Philosophy and After Collected Writings, 1966–1990*. Massachusetts; The MIT Press. ISBN: 0-862-11157-8.
- Melendi, Maria Angélica (2006) “Corpos residuais.” In: Nazario, Luiz & Franca, Patrícia (org.) *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. ISBN: 85-7041-581-8. pp. 68 -77.
- Nishio, Yoko (2020a) *Projetos/Séries*. [Consult. 2020 -12-10]. Disponível em URL: <https://yokonishio.com.br/projetos-series/>
- Nishio, Yoko (2020b) *Série — Diário de Quarentena*. [Consult. 2020 -12-01]. Disponível em URL: <https://www.facebook.com/yoko.nishio.52>
- Nishio, Yoko (2020c) *Diário de Quarentena. Revista Pandemônio_2_3*. São Paulo/Foz do Iguaçu: Limiar edições. [Consult. 2021-01-21]. Disponível em URL: https://issuu.com/limiar.edicoes/docs/pandemonio_volume_2_3
- Nishio, Yoko (2021) *Entrevista* [via plataforma Zoom] Portugal-Brasil. [Realizada em 2020 -01-24].
- Pomar, Júlio (2014) *Da cegueira dos pintores. Parte escrita II. 1981-1983*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar. ISBN: 978-989-8566-43-0.
- Prado, Adélia (2003) *Bagagem*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record. ISBN: 978-85-01-06503-2.
- Valéry, Paul (2006) *Eupalinos ou O arquiteto*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 85-7326-005-X.

Nota biográfica

Cláudia Matos Pereira é artista visual e investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA), onde faz parte do Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património — "Francisco de Holanda." As suas principais linhas de investigação são: Arte e território, Imagem e Cultura, Pintura, Arte e ecologia, História da Arte Brasileira.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8196-6995>

Email: claudiamatosp@hotmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Ana Gallardo: De objetos apropiados, mudanzas perpetuas y otras orfandades

*Ana Gallardo: About appropriate objects,
perpetual movings and other orphaned issues*

SILVINA VALESINI

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, Instituto de Investigación y Enseñanza del Arte Argentino y Americano. 8 n° 1326, 1° piso. CP 1900, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Resumen: Este trabajo propone un acercamiento a algunas obras de la artista argentina Ana Gallardo en las que muebles y objetos de uso habitual en el espacio doméstico aparecen desfuncionalizados, para aludir a fragmentos de su propia biografía. Se enfatizan las estrategias poético-performativas que configuran el rasgo distintivo de los modos de hacer de Gallardo, que operan en estas producciones como ejercicios de sanación y reivindicación de la memoria personal.

Palabras clave: arte contemporáneo / giro performativo / gesto.

Abstract: *This work attempts an approach to some pieces by the Argentine artist Ana Gallardo in which furniture and objects of regular use in the domestic space appear defunctionalized, to refer to fragments of her own biography. The poetic-performative strategies that make up the distinctive feature of Gallardo's ways of doing are emphasized, which operate in these productions as healing and claim of personal memory exercises.*

Keywords: *contemporary art / performative turn / gesture.*

Introducción

Enmarcado en el proyecto de investigación 11/B383 *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de espacios, cuerpos y objetos puestos en acto*, de la Universidad Nacional de La Plata, este trabajo indaga en los componentes poético performativos que constituyen los pilares de la producción de la artista argentina Ana Gallardo (Rosario, Santa Fe, 1958). Sin embargo, nuestro primer acercamiento a su obra tuvo lugar en el marco de un trabajo de investigación anterior, que abordó el rol del espectador en las instalaciones latinoamericanas, a partir de lo que dimos en llamar las *poéticas del cuerpo ausente*. Esta perspectiva permitió bucear en algunos modos de hacer, y reconocer estrategias enunciativas recurrentes en las prácticas transitables de los artistas de esta parte del mundo durante las últimas dos décadas.

Una de estas estrategias fue identificada como la del *extrañamiento del espacio cotidiano*, un eje en que se fueron alojando aquellas producciones que asumen las formas del espacio doméstico negado o desfuncionalizado, a modo de metáfora de los efectos que las distintas formas de violencias políticas y sociales imprimen en la vida de las personas. Este rastreo permitió conformar un corpus de instalaciones que reconfiguran y resignifican el interior doméstico a través de recursos que producen un enrarecimiento del espacio del hogar, cuya apropiación fáctica y su uso aparecen imposibilitados al espectador que las transita. Pero que sin embargo lo ponen de cara a una forma de experiencia particular: la que hace coincidir su espacio vivencial con un espacio plástico devenido escénico, en el que su cuerpo *presente* (sin dudas el rasgo diferencial de estas prácticas) convive con otras presencias intuidas, veladas, omitidas: la de aquellos cuerpos vulnerados, invisibilizados, desaparecidos (Valesini, 2020: 92).

Otro de los ejes considerados se construyó en torno al denominado giro performativo de las artes, en el que se alojan aquellas obras capaces de activar el rasgo de performatividad que las instalaciones mantienen latente, en tanto funcionan como un laboratorio para la experimentación de la espacialidad y propician una relación novedosa entre el cuerpo del espectador y su entorno (Alberganti, 2013:8). Este eje sin duda es un antecedente significativo del trabajo actual, en el que la presencia de los cuerpos y la acción como gesto significativo operan tensionando el concepto de representación. Y donde la obra entendida como proceso extiende y complejiza sus alcances tanto en las condiciones de producción como en instancias de recepción.

Y es precisamente en la confluencia de los dos ejes señalados donde podemos inscribir las producciones de Ana Gallardo. Obras que –tal como ella misma describe– están hechas con casi nada, o más bien con todo lo que está a su



Figura 1 · Ana Gallardo. *Patrimonio* (2003), Vista parcial de la instalación en Galería A. Sendros, Buenos Aires.

Fuente: <https://www.ruthbenzacar.com/artistas/ana-gallardo/#lg=1&slide=15>

Figura 2 · Ana Gallardo. *Patrimonio* (2003). Vista parcial de la instalación en Galería A. Sendros, Buenos Aires.

Fuente: <https://www.arte-sur.org/artists/ana-gallardo>

alrededor en un momento dado. Y que, independientemente de la forma que asuman, aparecen definidas por "su carácter de acto más que de objeto [y por] la manera en que se presentan como propósitos y resoluciones" (Aguado en AA.VV., 2016:20).

2. Impresiones sobre una mudanza perpetua

A finales de los años noventa, dejando atrás un período inicial de formación como pintora, Gallardo, comienza a poner de manifiesto un repertorio de preocupaciones estéticas que se propagan más allá del plano bidimensional para vincularse con la práctica escultórica y espacial. Utiliza a partir de entonces objetos precarios extraídos del ámbito cotidiano a los que apela para enfatizar una trama fuertemente conceptual en la que emergen múltiples referencias a su mundo afectivo, sus vivencias y experiencias cotidianas, así como a sus vínculos con los otros.

Atendiendo al primero de los ejes mencionados más arriba, llegamos inicialmente a *Patrimonio* (Figura 1), una instalación presentada en 2003 en la galería Alberto Sendrós de la ciudad de Buenos Aires. Un enorme acumulación de muebles y objetos de uso cotidiano –colchones, toallas, cuchillos, alfombras, libros, discos, una bicicleta, algunas sillas–, sujetos al muro con cinta adhesiva de papel, de fácil desprendimiento (conocida con múltiples nombres según el contexto: cinta de enmascarar, masking tape, cinta de carroceros, cinta de pintor, cinta adhesiva protectora, tirro, pegote, entre otros). Un amasijo de objetos que apenas alcanzamos a entrever entre la urdimbre de la cinta, pero que podemos reconocer en la pared aldeaña profusamente representados en forma realista en grafito, carbonilla y acuarela sobre papel, en una sucesión repetida y casi obsesiva. Una repetición de estudios o bocetos (Figura 2 y Figura 3) –sujetos al muro con la misma cinta– que parece revelar una necesidad de comprenderlos en sus menores detalles, o conservarlos como rastros o vestigios de un tiempo anterior. Unos objetos y un tiempo igualmente dignos de ser atesorados, pero cuya importancia aparece cuestionada por el precario procedimiento de montaje.

Unos auriculares que emergen del bulto informe nos permiten escuchar la voz de la propia artista cantando *a capella* el bolero *Cómo voy a vender*, de la cantante mexicana Paquita la del Barrio, cuya letra nos habla de una mujer que rechaza la idea de desprenderse de las pertenencias que le quedaron del hombre que la abandonó, por considerar que son lo único valioso que ha quedado de aquel amor. Así la obra juega con una doble lectura, la de unas imágenes austeras y potentes en su sencillez y un audio que sobreactúa los sentimientos

de dolor y de pérdida, con estrofas que desgranar, en un registro que roza el absurdo:

*Cómo voy a vender
la silla donde siempre descansaba,
la cama donde a diario se dormía,
la almohada donde a veces me soñaba.*

*Cómo voy a vender
la ropa que a su cuerpo acariciaba
la jaula y el canario que compró,
la alfombra que conserva sus pisadas.*

A pesar de la densidad y la elocuencia de las materialidades austeras y las formas rotundas –donde parece prevalecer el gesto de tachar o negar, pero también de conservar, asegurar y poner a resguardo–, la artista identifica un costado humorístico en la pieza, una capacidad de reírse de sí misma, presentando en clave de telenovela sus desventuras amorosas pasadas. El artista argentino Jorge Macchi se interroga por los alcances reales de estos gestos, advirtiendo que:

(...) dirigen la mirada hacia algo invisible que está más allá de los objetos, más allá de la posesión de esos objetos. La representación y la aglomeración y sujeción de objetos no es un rito mágico para poseerlos. Antes, es un rito para que no se vayan. Yo creo que los objetos están ahí para demostrar la fugacidad de todo lo que pertenece a lo humano. (Macchi en Gallardo, 2003: s/p).

La repetición del gesto perturbador de sujetar una y otra vez con cinta adhesiva de papel en producciones posteriores de Gallardo, –algunas de ellas de sitio específico–, recrean esa atmósfera de mudanza perpetua que parece devenir espectral, y que marca un pasaje entre la necesidad íntima y afectiva de atesorar las cosas heredadas, hacia una apropiación excesiva e intuitiva de los objetos que encuentra en los espacios que ocupan sus obras en forma eventual, como una suerte de caja de herramientas con la que re-construir aquello que nunca tuvo o que perdió. Así podemos mencionar otras obras tales como *Fragments para una niña triste* (2008), presentada en Le 19 CRAC (Centre Regional d'Art Contemporaine, en Montebeliard, Francia), y *La corporeidad obstinada de la memoria* (2013) (Figuras 4 y 5), en el MUMART (Museo Municipal de Arte de La Plata, Argentina), donde una vez más opera encantando objetos, pero esta vez con muebles encontrados en esos mismos espacios, a los que interviene con el mismo recurso, “en un esfuerzo tan desmesurado como frágil” (Davis, 2013: s/p), ya que el material utilizado se despega fácilmente. Vinculando la naturaleza de este gesto con su propia biografía, Gallardo ha señalado:

Mi orfandad no me abandona. En cada mueble encontrado o prestado habita una historia que puede custodiar mi vida. De esas historias me apropio. Las tomo y las hago mías, por la fuerza y con locura. La cinta de pintor hace las veces de madre sosteniendo las historias que robo. La cinta guarda, doma, sujeta, contiene, cuida y ordena para mí, como si fuera yo aún una niña. Llena mi espacio vacío, alimenta mi alma. Y la cuida como una madre (Gallardo, 2008).

Esta declaración revela el impacto de su orfandad materna desde edad temprana (un asunto sobre el que vuelve en muchas de sus obras) y nos deja en claro que –a diferencia del recurso de relocalización topológica habitual en el arte contemporáneo–, sus producciones se asientan, más que en las formas que asumen y los objetos concretos que presentan, en la acción con que los desplaza, los superpone en forma desordenada pero amorosa y los encinta entre sí, y a los muros y los pisos de las salas de los espacios donde los exhibe (Figura 6) . De esta forma, no sólo inhabilita su funcionalidad sino que interpela sus propios sentidos latentes, a la vez que intenta un momentáneo y frágil reordenamiento del mundo, un vendaje capaz de reconstruir una historia de vida y sanar las heridas y traumas del pasado. En el texto curatorial de la muestra en el MUMART, Fernando Davis advierte que:

En su productividad poético-política la obra de Ana Gallardo aparece tensionada por la acción del cuerpo. No es posible pensar esta instalación fuera del acto desproporcionado de encintar y sujetar los objetos, de la obstinación desmedida por mantener unido el conjunto. En la repetición de ese gesto que parece no encontrar sosiego, la acción constituye, según la artista, “un acto de locura de retener el pasado, para no olvidar”, una exigencia por sostener ese tiempo otro y una práctica de memoria (Davis, 2013:s/p).

3. Llevar la casa a cuestas

En el año 2007, Ana Gallardo presenta otra de sus obras paradigmáticas, que nuevamente se inscribe en el espacio de confluencia entre el extrañamiento del espacio cotidiano y el giro performativo en las artes. Se trata de *Casa Rodante* (Figura 7 y Figura 8), una performance registrada en video y presentada en conjunto con una instalación en la Galería Appetite, en la que se profundizan las referencias a su propia biografía, su mundo afectivo, sus vivencias y su forma de relacionarse con los otros en la vida cotidiana. En esta obra, la artista trabaja sobre la experiencia de vivir sin un hogar estable durante todo un año y deambular de casa en casa con su hija pequeña:

Durante el año 2006, estuvimos sin casa. Decidimos esperar para alquilar una que nos gustaba mucho, que era muy barata, aunque tenía problemas legales que



Figura 3 · Ana Gallardo. *Patrimonio* (2003). Vista parcial de la instalación en Galería A. Sendros, Buenos Aires. Fuente: <https://www.arte-sur.org/artists/ana-gallardo>

Figura 4 · Ana Gallardo. *La corporeidad obstinada de la memoria* (2013). Proceso de montaje en el Museo Municipal de Arte de La Plata. PH Luis Migliavacca



Figura 5 · Ana Gallardo. *La corporeidad obstinada de la memoria* (2013). Vista de la instalación en el Museo Municipal de Arte de La Plata. PH Luis Migliavacca

Figura 6 · Ana Gallardo. (2016). Instalación en el marco de la exposición *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. PH: Josefina Tommasi.



Figura 7 · Ana Gallardo. *Casa rodante* (2007). Captura de imagen de video de performance urbana. Buenos Aires, Argentina. Fuente: <https://www.ruthbenzacar.com/artistas/ana-gallardo/>

Figura 8 · Ana Gallardo. *Casa rodante* (2016). Instalación en el marco de la exposición *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fuente: https://www.arte-online.net/Notas/Ana_Gallardo

supuestamente se resolverían enseguida. Comenzamos a mudarnos una vez por mes. Anduvimos por el living de la casa de mi hermano, por otro de la casa de otra hermana, y cuidamos la casa de mi amigo cuando se fue de vacaciones, y de otra amiga cuando se fue a la bienal y fuimos a otra casita en la terraza de otra amiga y así se nos pasó el año (Gallardo ap. AA.VV., 2016:92).

Tras esas mudanzas sucesivas y provisorias, en vísperas de establecerse en la que sería su residencia definitiva, la artista se pronuncia sobre esta etapa de nomadismo obligado construyendo una precaria casa rodante, una suerte de carromato tirado por una bicicleta, con sus viejos muebles como único patrimonio: los muebles que durante aquel período debió guardar en un depósito y que luego advirtió que tampoco cabrían en la nueva casa.

Se usaron los mismos objetos. Mi casa siempre estuvo compuesta por cosas que nos estaban regalando. Cuando volví de México no tenía nada propio más que los objetos que fui guardando a lo largo de mi vida, de los afectos, mis amores. Yo les dejaba mis cosas a mis amigos en Buenos Aires. Cuando yo volvía de México, lo que quedaba era lo que componía mi casa, una acumulación de basura, y de recuerdos (Gallardo ap. Baeza, 2017:76).

Con este dispositivo improvisado de materialidad fuertemente emotiva recorrió con su hija Rocío ocho kilómetros una tarde de domingo, en una acción con la que vuelve a poner en escena un ejercicio autobiográfico ligado a la imposibilidad de habitar, pero que también supone un acto de clausura que vindica la vivencia inestable y provisional de aquel tiempo sinuoso.

A modo de conclusión o sobre la posibilidad de llegar a casa

Leonor Arfuch señala la habitualidad con que en los últimos tiempos los objetos cotidianos, en su materialidad más cruda, se apropian de los espacios de las artes visuales. Y lo hacen por lo general alojados en el marco de la práctica de la instalación, operando como ejercicios de la memoria y adquiriendo connotaciones autobiográficas y con frecuencia perturbadoras, “en una sintaxis narrativa que los distingue del *ready made*: [ya que] no remiten a sí mismos, como gestos provocativos que adquieren su valor por su localización ‘fuera de lugar’ en el museo, sino que crean un contexto significativo que (re)define semánticamente ese lugar” (Arfuch, 2016:s/p). Arfuch observa que esos usos muchas veces próximos a lo que Hal Foster definió como *el retorno de lo real*, juegan a menudo con la doble perspectiva que señala el concepto psicoanalítico de lo que escapa a la representación, de lo indecible, de lo no simbolizable.

Para Jean-Luc Nancy, las artes se distinguen de otros modos de hacer por su capacidad de *dar a sentir*, es decir, de crear y recrear sentido, en un acto singular

que expone siempre un gesto, entendiendo por tal “ese mínimo sin el cual no hay artista ni obra (...) lo que de una obra no se puede reducir a su significación, a su sentido sensato”, y que “acompaña el propósito del artista sin subsumirse a él ni confundirse con él”. El gesto es por lo tanto del orden de la sensibilidad en sentido sensible, un compañero de la significación pero que la excede infinitamente (Alvaro ap. Nancy, 2014:14-15).

Teniendo presentes estas reflexiones, no es casual entonces que *gesto* sea precisamente la palabra más recurrente en este texto, y tal vez la imprescindible para acercarnos a la obra de Ana Gallardo. Porque es su gesto el que nos permite inscribir su obra en la vertiente de un giro en las artes visuales que reconocemos como performativo, entendiendo que esta forma de producción supone no sólo “una manera de repensar *con* los materiales y operaciones durante el proceso de la obra y también después de su escenificación” (Hang y Muñoz, 2019:12), sino que al mismo tiempo “trata de recuperar el cuerpo como un modo de pensar y estar frente al otro, es decir, como puesta en escena y actuación de una postura ética” (Cornago, 2008:52). De allí que para la comprensión de estas prácticas resulte central la visibilización de las contingencias que se ponen en juego en las instancias de producción y de recepción de las obras, en las que se afirma el rol central del cuerpo como sujeto. Un rol en el que el gesto de la artista no sólo se revela capaz de ofrecer a los objetos más anónimos la posibilidad de acceder al estatuto de lo artístico y de revelar u ocultar las potencialidades ficticias o conmemorativas que ocultan, sino también de convertir su historia individual en una narrativa que contribuye a la construcción de la memoria colectiva, como se pone claramente de manifiesto es su producción más reciente. Así aquellos objetos que habitaron temporalmente en el museo, envueltos, encintados y arrumbados configuran el impulso que la lleva a “buscar una nueva casa, un nuevo espacio, tal vez el del arte, para vivir la vejez” (de la Maza, 2015:s/p).

Desde hace una década, Ana Gallardo impulsa *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, un proyecto que sobrepasa el recorte meramente espacial e implica una búsqueda en sentido amplio de un hogar para su propia vejez, compartido con sus afectos. El proyecto propone registrar distintos modos de vivir esta etapa de la vida y poner de relieve las formas en que los adultos mayores practican y son capaces de transmitir sus habilidades, hábitos y oficios en una *escuela de envejecer*. Aunque excede los alcances de este trabajo desarrollar las múltiples aristas de este ambicioso proyecto con fuerte impronta social, en el que la artista cumple el sueño de hombres y mujeres mayores de setenta años a los que ofrece un espacio para concretar sus anhelos de vida, su mención resulta

significativa para dar cuenta del lugar que las personas, sus objetos y sus historias ocupan como material privilegiado en su obra. Y especialmente para volver sobre la necesidad del hogar –como espacio anhelado y negado a la vez, como preocupación del pasado, el presente y el futuro– ocupa en sus producciones.

Marcadas por el nomadismo, la ausencia materna y ciertos mandatos familiares en torno a la vocación artística, reconocemos en las obras de Gallardo una sustancia profundamente humana y vivencial, donde –insistimos– el material privilegiado son las personas, sus vidas y sus historias, comenzando por la suya propia. Así inicia un recorrido desde la exploración de un espacio biográfico personal al de las biografías familiares, para avanzar finalmente sobre la intimidad de personas anónimas en situación de vulnerabilidad, con las que genera vínculos afectivos y una colaboración emocional que se transforma en la materialidad fundante de sus propuestas, pero también en su propio modo de vida. Sobre este particular, Alejandra Aguado señala que con *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, la obra de Gallardo se vuelve cada vez más invisible, más inmaterial e incluso más vulnerable. Porque en el devenir del proyecto la artista pasa de ser un vehículo encargado de comunicar las vivencias a ser un sujeto que busca fundirse en sociedad, haciendo propias otras maneras de vivir la vejez. “En sus últimos registros, Ana se muestra bailando, cantando o aprendiendo el trabajo de la huerta, convirtiéndose ella misma en materia de su obra, como una identidad que se rearma, reafirma y se construye como sujeto en cada una de estas piezas” (Aguado en AA.VV., 2016:23).

Tal vez, finalmente, Ana esté llegado a casa.

Referencias

- AA.VV. (2016). *Ana Gallardo. Un lugar para vivir cuando seamos viejos*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad. ISBN 978-987-1358-43-4.
- Alberganti, Alain (2013). *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*. Paris: L'Harmattan. ISBN 978-2-343-00918-6.
- Arfuch, Leonor (2016). "Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto". En *Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. Universidad Estadual de Río de Janeiro. ISSN 1980-9921.
- Baeza, Federico (2017). *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos. ISBN 978-987-691-588-5.
- Cornago, Óscar (2008). "Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética". In *ARTEA Archivo Virtual Artes Escénicas*, 50-83. [Consult. 2020-12-08] Disponible en URL <http://arteescénicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=215>
- Davis, Fernando (2013). "Ana Gallardo: La corporeidad obstinada de la memoria". Texto curatorial de la exhibición homónima en el Museo Municipal de Arte de La Plata [Consult. 2020-12-11]. Disponible en URL: <https://www.ruthbenzacar.com/artistas/ana-gallardo/>
- De la Maza, Josefina (2015). "Ana Gallardo: Un lugar para vivir cuando seamos viejos, Instalación en el MAMBA, Buenos Aires". En *La Panera* [Consult. 2020-10-10]. Disponible en URL: <http://lapanera.cl/sitio/ana-gallardo-1958-rosario-argentina/>
- Gallardo, Ana (2008). *Bola de nieve: Obra, biografía y pensamiento de 1163 artistas elegidos por artistas*. Exposición virtual permanente y base de datos en línea. Un proyecto de Fundación START y Espacio Fundación Telefónica. [Consult. 2021-02-11] Disponible en <http://www.boladenieve.org.ar/artista/273/gallardo-ana>
- Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra. ISBN 978-987-1622-82-5.
- Valesini, Silvina (2020). "Omitidos y olvidados. Poéticas del cuerpo ausente en las instalaciones latinoamericanas". En Cabrera Collazos, Rafael (ed.). *Visiones trastocadas: relatos, significaciones y políticas de la mirada*. Madrid: GKA Ediciones. ISBN 978-84-15665-45-8

Nota biográfica

Silvina Valesini es artista visual y profesora en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Magister es Teoría de las Artes y Doctoranda en Artes por la Universidad Nacional de La Plata, coordina el grupo de investigación *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de espacios, cuerpos y objetos puestos en acto* (UNLP). Sus principales líneas de investigación son las Instalaciones transitables latinoamericanas, el giro performativo de las artes y la enseñanza de la Estética.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2041-4182>

Email: silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar

Dirección: Facultad de Artes, Instituto de Investigación y Enseñanza del Arte Argentino y Americano. 8 n° 1326, 1° piso. CP 1900, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Um cinema feito de amor

A cinema made of love

MARISE BERTA DE SOUZA

Brasil, produtora e diretora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA); Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC).
E-mail: mariseberta@uol.com.br

Resumo: O artigo aborda o documentário *Cinema de amor* (2019), dirigido por Edson Bastos e Henrique Filho, que pautam o ato criativo documental em um modelo híbrido entre ficção e o documentário. *Cinema de amor*, recorre ao uso do aparelho celular como meio de autorrepresentação para retratar e expor a rotina do casal de diretores, protagonistas do seu próprio cotidiano, em que sob a forma de um diário íntimo refletem o contexto da produção do cinema brasileiro em tempo de cortes de verbas públicas para o audiovisual e de proliferação do discurso de ódio para as comunidades LGBTQ+, o que faz do filme um oportuno registro histórico de um período.

Palavras chave: Cinema de Amor / documentário / selfiementaries / autobiografia e performance.

Abstract: *This article addresses the documentary Cinema de Amor (2019), directed by Edson Bastos and Henrique Filho, which guide the creative documentary act in a hybrid model between fiction and documentary. "Cinema de Amor" uses a cell phone as a means of self-representation to portray and expose the routine of a couple of directors, protagonists of their own daily lives, in which, in the form of an intimate diary, they reflect the context of Brazilian cinema production in times of budget cuts for film and audiovisual in the public sector and proliferation of hate speech for LGBTQ+ communities, which makes the film an opportune historical record of a period.*

Keywords: Cinema de Amor / documentary / selfiementaries / autobiography and performance.

Introdução

Este artigo insere-se no contexto amplo de um estudo investigativo do Projeto Vi-Vendo Imagens: Novas confabulações no documentário baiano contemporâneo, que é voltado para a pesquisa sobre narrativas audiovisuais vinculadas a questões que privilegiam subjetividades, elementos particulares e referências pessoais dos cineastas nos filmes produzidos, resultando em estratégias renovadas que colocam em xeque a narrativa canônica documental. Centra-se no documentário *Cinema de amor*, realizado em 2019 por Edson Bastos e Henrique Filho, jovens cineastas baianos, casados, sócios da produtora Voo Audiovisual, que têm em seu portfólio um rol de curtas e longas-metragens com circulação e premiações em festivais nacionais expressivos. A metodologia do artigo estabelece um diálogo com os estudos realizados por Cecília Almeida Salles no deslocamento que opera ao transitar da crítica genética para a crítica dos processos, em que o ato criativo desponta como elemento relacional interligando aspectos gerais a específicos: “observamos as macro relações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações” (Salles, 2008:32). Dialoga também com os estudos do GT Teoria dos Cineastas da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento. No artigo assinado em coautoria por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, os pesquisadores ampliam o posicionamento de Jacques Aumont contido em *As Teorias dos Cineastas* de que o pensamento dos cineastas “têm uma teoria exposta na forma verbal” (Aumont, 2004: 21), quando afirmam: “A Teoria dos Cineastas trabalha de perto com o ato criativo e, nesse sentido, qualquer tema a investigar encontra-se devedor desse processo criativo que, certamente, fará eco no processo de reflexão teórica de natureza acadêmica” (Graça, Baggio, Penafria, 2016:22).

A partir dessa premissa investiga-se o fazer artístico de Edson e Henrique em *Cinema de Amor* trazendo as ideias e conceitos estéticos contidos no filme para abrir trilhas e desvelar sentidos. Nesta experiência fílmica, os autores realizam um documentário recorrendo ao aparelho celular, opção em que o próprio processo criativo emerge das condições inerentes à intimidade de seus modos de viver. Imbricam criação e vida, modos de criar e de ser. Cobrindo o arco da intimidade à exposição promovem gestos inspiradores, provocativos, de disputa política e deslocamentos. Na fronteira entre a ficção e o documental, tudo é real pois é vivo. A narrativa segue o curso do dia a dia dos dois, mesclando espontaneísmo com encenação, atravessando as esferas do privado e do público.

1. Documentário Contemporâneo

O território do documentário brasileiro contemporâneo fomentou formas estéticas de reinvenção do seu estatuto provocando o deslizamento de fronteiras para além da ficção, mas também para os domínios da performance e da experimentação, convocando novas possibilidades que desestabilizaram a ênfase na objetividade e imparcialidade do documentário. Concepções sobre a assepsia do real, do filme como espelho do mundo, são problematizadas. Aspectos que constituem o filme e a sua singularidade— o olhar, o posicionamento da câmara, o som, a montagem, a encenação, a ética — passam a ser observados e desmontam convenções pautadas no senso comum sobre o documentário. A centralidade não é mais ocupada pelo real representado, ou seu recorte posto em cena, mas pelo discurso formulado sobre o real. A imparcialidade objetiva cede espaço para a subjetividade.

Na esteira da tradição do documentário brasileiro constata-se a pavimentação de uma trajetória diversificada, acompanhando movimentos e inflexões, a exemplo da produção que despontou nos anos 60, cotejada por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita que afirmam que no período: “a forma documental brasileira se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma efetivamente” (Lins e Mesquita, 2008: 22), sendo que os seus enunciados serão mais refutados nos anos 70 com filmes que evidenciam os limites da representação documental e se colocam em outro patamar de relação com o espectador. Ainda seguindo a periodização feita pelas autoras, sublinha-se que com a retomada ocorrida no cinema brasileiro em meados dos anos 1990: “A prática documental ganha impulso, primeiramente, com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear”. (Lins e Mesquita, 2008:11).

Gilberto Alexandre Sobrinho, chama a atenção para a apropriação da nova tecnologia e linguagem que passam a operar em torno de reivindicações e demandas específicas do território do documentário contemporâneo: “Surtem realizadores e coletivos interessados em construir narrativas documentárias, edificadas a partir da tecnologia eletrônica do vídeo, com demandas circunscritas em ações nas comunidades das periferias das grandes cidades ...” (Sobrinho, 2014:17).

Nessa trilha contrapontos e entrecruzamentos se abrem para tratar as questões que dão relevo e impõem novas possibilidades ao documentário, oxigenando a produção e implicando o olhar do espectador para dentro do filme e para os seus personagens.

2. Selfiementaries, autobiografia e performance

A nova geração que passa a experimentar o cinema documentário além de tributária à tradição documental também é herdeira da geração de videoartistas. “A mais inovadora escola do atual documentário brasileiro é egressa da geração de videoartistas das décadas de 1980 e 1990”. (Labaki, 2006:10). Com o digital o manejo do documentarista foi favorecido, resultando em inquietações temáticas, de afirmação da diversidade de experiências estéticas e de proposição de novas formas de linguagem.

Patricio Guzmán se posiciona sobre a atualização ocorrida no documentário contemporâneo que acata a autoria e a originalidade expressas sob a forma de potência narrativa do artista realizador:

são filmes com maiores recursos narrativos que os velhos documentários, e que nem sempre a técnica ou o dinheiro são o mais importante, mas sim a maneira de contar as histórias, expondo cada tema com maior sentido de relato e usando melhor a linguagem cinematográfica” (Guzmán, 2017:125).

Na atualidade os filmes documentários prescindem de rigidez nas suas fronteiras e demarcações. O autor na busca do que é essencial se depara com o personagem, com o seu universo de invenção, com a verdade de cada um e, em simbiose, se amálgama a essa realidade. A busca da totalidade do real é abandonada, os filmes expõem o que contem de encenação e dispositivo, criando a “verdade de cada um”. Nesse sentido, *Cinema de Amor* articula aspectos inaugurais. O que dizer de um documentário em que a fórmula “*eu falo sobre ele*” (Salles, 2015:278-9) é transposta para “nós falamos de nós”? sobre as nossas questões, em que encenamos o nosso cotidiano com a tecnologia que está ao nosso alcance, traçando nossas biografias, refletindo sobre e afirmando as nossas subjetividades? É nessa trança que se organizam os fios da oferta narrativa de *Cinema de Amor*.

Inseridos na complexa situação prevista por Jean-Louis Comolli, em suas observações sobre a mise-en-scène documentária, ao afirmar que hoje as pessoas ao serem filmadas já têm ideia a respeito do processo fílmico: “Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados”. (Comolli, 2008:53), Edson Bastos e Henrique Filho colocam em cena um “devir-imagem” comolliano, através do conjunto de imagens em que produzem a mise-en-scène de si mesmos. Bifurcados em sujeito e objeto, hibridizam quem filma e quem é filmado, acionando um dispositivo construído por eles próprios em que manejam o leme da sua condução, guiando e seguindo a cena como personagens encarnados, borrando a fronteira entre a

cena e a vida, entre instante e plano. No jogo do visível, invisível; vivência, encenação; sujeito e objeto, potencializam o ato de filmar, tensionando o preparo e o despreparo, o erro e o acerto, o posto e o acaso. As coisas acontecem sem ordem de previsibilidade. Atentos, cercados por celulares, câmaras vigilantes, não estão desprevenidos. Recorrem a possibilidades tecnológicas para fazer da intimidade espetáculo através de fendas que se abrem tanto para a invenção, experimentação estética, como para disseminação do filme. Em um ritual contemporâneo de artefatos e redes investem em território propício para desenhar novas subjetividades: “esa subjetividade deverá estilizar-se como un personaje de los médios masivos audiovisuales: deberá cuidar y cultivar su imagen mediante una batería de habilidades y recursos” (Sibilia, 2017:61).

Para operacionalizar essa aspiração fílmica, se servem do conceito de selfiementary, cunhado pelo cineasta venezuelano Carlos Caridad, que faz registros com câmara na mão e publica os curtas em seu canal de Youtube. A ideia de selfiementary é inspirada na visão do cineasta francês François Truffaut ao projetar, há cerca de 50 anos, o cinema do futuro, onde filmaria a realidade como um diário ou uma autobiografia. Assim, *Cinema de Amor* também finca sua escritura na autobiografia.

Documentários autobiográficos consistem na abordagem pessoal, particular e/ou familiar de seus diretores. Esses filmes, grosso modo, narrados em primeira pessoa pelo próprio realizador, comportam camadas de referência que podem se sobrepor ou seguir em solo, podendo ser poéticos, políticos, experimentais, performáticos. *Cinema de amor* é atravessado pelos referenciais apontados. Como obra em primeira pessoa traz a visão subjetiva, o ponto de vista dos realizadores em exercício de autorrepresentação em que coincidem a identidade de personagens e de autores, adubando um terreno fértil no qual experiências de auto investigação e expressão se realizam e dão a conhecer aspectos da vida doméstica do casal, seus impasses, dilemas e desejos. Para além da narrativa, a autobiografia em *Cinema de Amor* sustenta a experiência vivida — área de circunscção política do filme — e passa necessariamente pela abordagem de temas que desafiam as estruturas de poder, sob os quais a sociedade tende a silenciar, a exemplo da homofobia e afirmação de identidades.

O teórico Bill Nichols expôs uma categorização dos filmes de não ficção fundada em uma tipologia em que reuniu a polifonia do documentário em grupos: “podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático” (Nichols, 2005:135). Ainda esclarece que esses seis modos de documentário surgem sucessivamente e

acompanham a cronologia histórica, não havendo uma aplicação linear entre eles, que podem ser hibridizados: “uma vez estabelecido por um conjunto de convenções e de filmes paradigmáticos, um determinado modo fica acessível a todos outros” (Nichols, 2005:136). Na sua classificação, o documentário performativo ocupa a última posição, aparece como uma nova categoria e perpassa as práticas documentárias, enfatizando suas dimensões subjetivas, emocionais e afetivas. Nichols entende que os documentários performáticos desviam o documentário do que havia sido seu propósito no senso comum — o desenvolvimento de estratégias de argumentação persuasiva sobre o mundo histórico — envolvendo o espectador com baixa indicialidade retórica e amplitude sensível, de forma que a sensibilidade do cineasta instigue o espectador pela carga afetiva contida no filme, convidando o espectador a adentrar no específico tratado. Estimulando o que é pessoal, abre perspectivas mais alargadas e de discursos regidos por lógicas emergentes. As experiências pessoais particulares, subjetivas e próprias dos realizadores convidam a repensar, conhecer e estar no mundo. Esse é o endereçamento de *Cinema de Amor*.

4. Coda — Um cinema feito de/com amor

A obra traz uma estrutura urdida com curva dramática bem dimensionada. Os personagens são construídos com suas “verdades” e empatia. Diretores/personagens sabem com o que estão lidando, pois “um bicho conhece a sua floresta e mesmo que se perca, perder-se também é caminho” (Lispector, 2019:129). O domínio da cena faz com que os dispositivos móveis sejam estrategicamente posicionados, resultem em enquadramentos eficientes e aproximem o espectador à cena. Ao levarem o fazer cinematográfico para dentro do quadro convidam o espectador a fazer parte da experiência cinematográfica, fazendo-o conhecer e acompanhar as etapas de sua realização. O ciclo da execução, da produção à finalização, é cotejado assim como o ambiente cinematográfico, discutem os mecanismos de produção, políticas de incentivo, editais, roteiro, edição, mercado cinematográfico. O filme invade a vida e a vida invade o filme. No campo das implicações políticas e sociais, *Cinema de Amor* se faz oportuno por pautar o momento de mudança institucional no país no calor do acontecimento, flagrando a ascensão de um governo que interfere na pauta de costumes, criminaliza o cidadão e propaga o discurso de ódio, afetando as comunidades LGBTQ+, artistas, intelectuais e demais segmentos que defendem pautas engajadas socialmente. É aí que a crítica tem apontado o filme como documento e registro histórico. Modulando a tensão entre a intensidade, a insegurança e o peso trazido pelas mudanças ocorridas no país nas suas vidas, os diretores conduzem a



Figura 1 · Edson Bastos e Henrique Filho

Fonte: Material de divulgação do filme

Figura 2 · Edson Bastos e Henrique Filho

Fonte: Material de divulgação do filme

narrativa com leveza. Sem deixar de indicar a gravidade da situação, celebram o encontro amoroso entre eles e com a rede de solidariedade afetiva dos amigos, tonificando amorosamente a atmosfera do filme.

Considerações Finais

O artigo analisou as novas linguagens cinematográficas emergentes no documentário contemporâneo realizado no Brasil, a partir do uso de aparelhos celulares como equipamentos de auto representação fílmica. Buscou-se entender como esta nova linguagem avança no campo documental e como este dispositivo implica novas expressões poéticas e narrativas através do “self” como elemento auto representativo. Identifica-se no filme o processo de hibridação à ficção narrativa, o que leva à indagação se esse processo pode ser um meio significativo para a construção de novos campos de experimentação e práticas para o “eu” em tela. Entendendo o documentário como ferramenta de observação detida em situações relacionais, atentou-se aos novos códigos que surgem para dar voz aos discursos político-identitários, em que aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos realizadores não se limitam à exposição da intimidade, pois colocam em relação o que é do domínio privado ao que é do domínio público, transitando entre eles, torna-os permeáveis. Por fim, infere-se que *Cinema de Amor* põe em cena a visão interior afetiva e particular do casal equilibrando as tensões impostas pelas questões que os atravessam: o fechamento da produtora, a falta de verbas, as perdas, pondo em teste a resiliência dos artistas que apesar das condições desfavoráveis, continuam criando amorosamente em um gesto político de resistência. Ao expor a experiência vivida como contingência, tece a trama dramática e transforma o ordinário em um estatuto extraordinário que cruza o arco da experiência comum e confere ao filme densidade humana, estética e política.

Referências

- Aumont, Jacques (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora. ISBN 85-308-075-0.
- Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN 978-85-7041-677-3.
- Graça, André Rui; Baggio, Eduardo Tulio Baggio & Penafria, Manuela (2015) "Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". *Revista Científica/FAP, Curitiba*, v.12, 19-32, jan/jun.2015. ISSN 1679-4915 [Consult. 2021. 01.02 Disponível em www.fap.pr.gov.br].
- Guzmán, Patricio.(2017) *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentário*.São Paulo: Edições SESC São Paulo.ISBN 978-85-9493-066-8.
- Labaki, Amir. (2006) *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Editora Francis. ISBN 85-89362-64-7.
- Lins, Consuelo; Mesquita, Cláudia (2008) *Filmar o real: sobre o documentário contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. ISBN 978-85-378-0082-9.
- Lispector, Clarice (2019). *A cidade citada*. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Editora Rocco. ISBN 9788532531612
- Salles, Cecília Almeida (2008) *Redes da criação / Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte. ISBN 978-85-99279-20-5.
- Salles, João Moreira (2015). *A dificuldade do documentário*. In Labaki, Almir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naif. ISBN 978-85-405-0873-6.
- Sibilia, Paula(2017). *La intimidad como espectáculo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN 978-950-557-754-5.
- Sobrinho, Gilberto Alexandre. (2014). *Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários*. Revista Do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF ISSN, 6, 1–26.

Um olhar feminino: María Lorenzo Hernández

*A feminine perspective:
María Lorenzo Hernández*

ELIANE MUNIZ GORDEEFF

AFLIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Universidade Veiga de Almeida; Escola de Design; Professora/Tutora EAD do Curso de Graduação Tecnológica Design Gráfico Ilustração e Animação Digital. E-mail: gordeeff@quadrovermelho.com.br

Resumo: Este artigo objetiva apresentar o trabalho de María Lorenzo Hernández, e como este carrega em si um olhar feminino e particular. Através de uma luta entre a definição da imagem fotográfica e a dissolução do movimento da mancha, ou da linha animada. Suas obras são analisadas através dos estudos de Gilbert Durand, sobre o Regime Noturno das imagens. Portanto, através desta vertente é possível perceber toda uma coleção de símbolos “noturnos” assim como o desenvolvimento do trabalho da artista.

Palavras chave: Imagem animada / Olhar feminino / Imagem noturna / Gilbert Durand / María Lorenzo Hernández.

Abstract: *This article aims to present the work of María Lorenzo Hernández, and how it carries a feminine and particular point of view. Through a struggle between the definition of the photographic image and the dissolution of the movement of the blurs, or the animated line. Her works are analyzed through the studies of Gilbert Durand, on the nocturnal regime of images. Therefore, it is through this aspect that it is possible to perceive a whole collection of “nocturnal” symbols as well as the development of the artist’s work.*

Keywords: *Animated image / Feminine perspective / Night image / Gilbert Durand / María Lorenzo Hernández.*

Introdução

Este artigo objetiva apresentar as obras animadas de María Lorenzo Hernández, e como estas apresentam um olhar feminino e particular, em uma luta entre a definição da imagem fotográfica e a dissolução do movimento da mancha ou da linha animada. Em obras como *Retrato de D* (2004), *El Gato Baila Con Su Sombra* (2012), *La Noche Del Océano* (2015) — nomeado ao Prémio Goya —, *Impromptu* (2017), ou *Esfinge Urbana* (2020), é possível identificar um olhar *sencillo* perante os temas que apresenta. Obras em que, no seu conjunto ao longo do tempo, parecem perder e encontrar a “concretude” da representação objetiva e material. Porém, tornando-se mais subtis.

Em especial, *El Gato Baila Con Su Sombra* (2012), uma curta-metragem coletiva em homenagem a Miquel Guillem, professor da Universitat Politècnica de València (UPV), que parece ser um ponto de viragem. Com música original de Armando Bernabeu Lorenzo, e desenvolvida pelo *Grupo Animación Arte e Industria* da mesma instituição (coordenado por María Lorenzo Hernández), a animação mescla imagem animada e filmada. Onde a primeira interfere na segunda, e a “sombra” perpassa por todos os momentos.

Essa mescla de imagens de naturezas diferenciadas é comum nos trabalhos de María Lorenzo. Em *La Noche Del Océano* (2015) e em *Impromptu* (2017), esta é a base para muitas sequências animadas.

E é a partir do conjunto de suas curtas animadas, que este artigo reflete sobre a obra da artista, considerando o conceito do “*Regime Noturno da Imagem*” de Gilbert Durant (1997). Neste sentido, considera-se que, é através do olhar da realizadora (enquanto pessoa feminina) que é criado este perfil “noturno” das imagens híbridas em suas obras — que mesclam imagens animada e filmada.

Para desenvolver tal reflexão, apresenta-se primeiramente um relato histórico e analítico sobre a artista e suas obras. O texto segue com os estudos de Durand, sobre o *Regime Noturno da Imagens* (e *Diurno* em menor grau) com um entrelaçamento com as obras de Hernández. O artigo finaliza com as conclusões resultantes das reflexões apresentadas ao longo do texto.

1. María Lorenzo Hernández: a Mulher e suas Obras no Tempo

Nascida em Torrevieja, Espanha em 1977, Hernández teve origem em uma família “cinéfila” (Laguna 2020). Apaixonou-se pela arte animada a partir de 1991 através do visionamento televisivo de animações como *The Man Who Planted Trees* (Frédéric Back, 1987), exibidas no Canal+ e no programa “La Linterna Mágica”, da TVE (Laguna 2020). O primeiro era patrocinador do já reconhecido Festival de Annecy (França), e transmitia muitos curtas destacados neste

evento. Com essa influência, dois anos depois já pensava em ser animadora (Laguna 2020).

Sua Licenciatura em Belas-Artes (2000) na Universitat Politècnica de València, de certa forma, definiu a sua vida futura. Completou seu doutoramento (2006) na mesma instituição, onde atualmente é Professora nas disciplinas de Animação no Departamento de Desenho da UPV, e no Mestrado em Animação. Também é membro do grupo *UPV Animation* e Coordenadora da *Revista Con A de Animación* da mesma instituição. Ela ainda integra a Academia Espanhola de Cinema e colabora como articulista em diversas publicações internacionais.

Como artista, María Hernández é versátil e curiosa, sempre trabalhando de forma a integrar imagens animada e filmada, estudando o movimento a cada nova criação. Em seu primeiro trabalho, *Retrato de D* (2004), realizado em pintura sobre acetato, apresenta uma narrativa pesada, e representações bem figurativas. Na altura conhece seu futuro marido e produtor de suas curtas, Enrique Millán.

La Flor Carnívora (2009), também segue uma estética mais realista, onde o desenho é o meio de representação escolhido. A temática já se volta para as questões femininas, onde a planta é uma metáfora para questões de sexualidade e de transformação — sob influência declarada de Fritz Lang, e de Roman Polanski (Laguna 2020).

Sua obra colaborativa de 2012, *El Gato Baila Con Su Sombra*, teve origem num facto concreto, ao observar um gato brincando com a sua sombra. Porém, este foi desenvolvido com seus alunos do Master de Animação da Universidade de Palermo, em 2011, ano da morte de seu amigo, e também professor, Miquel Guillem (e para o qual o filme é dedicado). Assim, Hernández utiliza o tema “sombra” e o Cinema, através de várias rotoscopias sobre cenas emblemáticas do Cinema Mundial. A animação é desenvolvida de forma experimental, como o Professor Guillem costumava desenvolver com seus alunos. Apesar da referência real das imagens-base, percebe-se um desvincular das manchas e traços da animação. Há movimentos mais soltos, mais abstratos do que nas curtas anteriores.

La Noche Del Océano (2015) é talvez a mais significativa obra de Hernández — e nomeada ao *Prémio Goya*. Utilizando pastel, oscila entre o desenho monocromático e o colorido. Por meio de rotoscopia, Hernández criou a curta inspirada no conto de Robert H. Barlow and H.P. Lovecraft, *The Night Ocean* (1936). Como descreve ela mesma,

[foi um] processo muito pessoal, pois comeci [o trabalho] em 2013, quando estava grávida de minha primeira filha, María. [...] Para isso, mudei completamente meu sistema de trabalho anterior, [...] sem delegar a intervalação a ninguém, [...] e com

muitas mudanças na linguagem plástica, como se fossem diários do próprio pintor que contam a história, do seu ponto de vista subjetivo. (apud Laguna 2020)

A presença do mar, da água, a leveza dos traços e manchas desta animação, mostram-se muito mais abstratas, que as imagens produzidas até a altura. Há um outro “espírito” neste trabalho: mais intimista e fluido.

Por outro lado, em *Impromptu* (2017) percebe-se novamente a idolatria ao Cinema. Mais “concreto” que a obra anterior, esta é baseada em vários trechos do cinema, ou de técnicas e imagens icônicas das Artes (gráfica e do movimento). Nesta curta, são os movimentos e seus efeitos que criam a “abstração” da imagem visionada.

A influência do período do *Pré-Cinema* (Furniss 2006), foi uma consequência de estar a ensinar “História da Animação” na UPV, sendo realizado em associação com uma *start-up* da universidade (Laguna 2020).

A sua mais recente produção, *Esfinge Urbana* (2020), é de todas a mais “contemporânea” uma vez que é resultado da sucessão de muitas fotografias da cidade de Valência. Notadamente, de *graffitis* e de intervenções urbanas encontradas pela cidade. É uma homenagem aos artistas de *Street Art* de Valencia, sendo um dos projetos selecionados na convocatória *#CMCVaCasa 2020* do *Consórcio de Museus da Comunidade Valenciana*.

Apesar de serem registos de imagens “objetivas” — rostos, animais, símbolos diversos —, com o tempo cria-se um tipo de “efeito” caleidoscópico irregular, onde a imagem central permanece no ecrã, enquanto todo o entorno torna-se “abstrato”. De certa forma, é uma obra alinhada à anterior, uma vez que trabalha com a sucessão das imagens de forma repetitiva, como exercícios animados. Porém, como as curtas anteriores, há uma “*mirada*” feminina na escolha dessas imagens. Assim como, na forma como estas são dinamizadas em suas sucessividades, dentro da cadência da música de fundo — *Maktub*, de Gabriel de Paco. A predominância de imagens “femininas” também se destaca.

Suas obras receberam vários prêmios e foram selecionadas em festivais especializados como, os festivais de *Annecy*, *Bruxelas*, *Anima Mundi* (Brasil), *Anifest* (República Checa), sendo exibidas em mais de 30 países.

O Regime Noturno da Imagens na Obra de Hernández

O trabalho de Gilbert Durand é extremamente denso e detalhando, porém, o foco deste estudo é restrito ao *Regime Noturno das Imagens*, por ele desenvolvido. Pois, segundo o próprio Durand “pode-se dizer que não há luz sem trevas, enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica própria” (1997:67).

De partida e sucintamente, para Durand, o *Regime Noturno das Imagens* (como o *Diurno*) “não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis” (2002: 64), mas cada qual abarca conceitos, símbolos e significados inerentes à *Noite* (assim como, ao *Dia*). Portanto, no *Regime Noturno* há a escuridão, o mistério, o “cair”, a morte. É um conceito tão mais complexo, que Durand lhe destina 183 páginas, do seu livro “Estruturas Antropológicas do Imaginário” (1997), de um total de 551 páginas. Ao longo desse capítulo específico, o autor faz ligações entre *morte-eufemização-mulher-noite-água-poço-lua-mãe-interior-imaginação-ilusão* (*Maya*)-*recepção-centralização-animais-geração-repetição*, entre outros (Durand 1997: 214-60).

Assim, sendo, o *Regime Noturno das Imagens* se faz presente, e coerentemente na obra de Hernández, pelo simples facto de estarem em causa obras de uma artista feminina, que cria a partir de sua bagagem de vida e ponto de vista, que não poderiam ser de outra natureza, senão também femininos. E Durand vincula, como em todas as culturas basilares (Mitologias Grego-romanas, Egípcia, Africanas, Indianas, entre outras), o feminino à noite, e o masculino ao dia.

Com o objetivo de destacar alguns símbolos noturnos (destacados pelo autor), e concomitantemente fazer a conexão com a obra de Hernández, apresentam-se algumas citações de Durand. Seguidas pelas obras que trabalham com os referidos símbolos, e algumas ilustrações:

[...] *a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo, e entra quase todos os primitivos como entre os indo-europeus ou semitas “conta-se o tempo por noites e não por dias”. [...] As trevas são sempre caos e ranger dos dentes.* (Durand 1997:91-2)

Este ambiente trevoso e temporal é encontrado nas curtas, *El Gato Baila Con Su Sombra* (2012) (Figura 1), *La Noche del Océano* (2015) (Figura 2).

O peixe é quase sempre significativo de uma reabilitação que indica figuras onde uma metade de peixe vem completar a metade de um outro animal ou de um ser humano. A deusa lua [...] tem muitas vezes uma cauda de peixe. (Durand 1997: 216)

São símbolos que Hernández utiliza em *La Noche Del Océano* (2015) (Figura 3), *Impromptu* (2017) (Figura 4) e *Esfinge Urbana* (2020) (Figura 5).



Figura 1 · Still de *El Gato Baila Con Su Sombra* (María Hernández, 2012).

Figura 2 · Still de *La Noche Del Océano* (María Hernández, 2015).



Figura 3 · Still de *La Noche Del Océano* (María Hernández, 2015).

Figura 4 · Still de *Impromptu* (María Hernández, 2017).

Figura 5 · Still de *Esfinge Urbana* (María Hernández, 2020).

[...] essa inversão que inspira toda a imaginação da descida e especialmente o ‘complexo de Jonas’. O Jonas é a eufemização do engolimento e, em seguida, antífrase do conteúdo simbólico do engolimento. Transfigura o despedaçamento da voracidade dentária num suave e inofensivo sucking, [...] (Durand 1997:206)

E onde

O primordial e supremo engolidor é o [...] mar [...]. é o abyssus feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade. (Durand 1997:225)

A “redução” da intensidade das mensagens, a presença da água e o “engolir” são encontrados em *La Flor Carnívora* (2009), *La Noche Del Océano* (2015). E mesmo em *Impromptu* (2017), onde o movimento circular parece “engolir” as figuras que surgem (e depois reaparecem no looping da animação).

A própria água, cuja intenção primeira parece ser lavar, inverte-se sob a influência das constelações noturnas da imaginação: torna-se veículo por excelência da tinta. [...] Ao mesmo tempo que perde a limpidez, a água “espessa-se”, oferece à vista “todas as variedades da púrpura, como cintilações e reflexos de seda de furta-cores”. (Durand 1997:222)

A água e seus movimentos são uma presença quase constante no trabalho de Hernández. Seja como “água” em si mesma, seja pelo movimento ondular, cíclico. Como em *La Noche Del Océano* (2015) e *Impromptu* (2017).

O espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade. [...] A esfericidade, aqui, é sobretudo a potência emblemática do redondo, o poder de centrar o objeto [...] (Durand 1997:248).

A esfericidade, o círculo geométrico, o movimento cíclico estão presente principalmente em *Impromptu* (2017) (até mesmo pela utilização dos efeitos óticos do *Pré-Cinema*) e *Esfinge Urbana* (2020).

Por fim, há um aspecto que liga fortemente o centro e o seu simbolismo à grande constelação do Regime Noturno: a repetição. O espaço sagrado possui esse notável poder de ser multiplicado indefinidamente. [...] O homem afirma assim o seu poder de eterno recomeço, o espaço sagrado torna-se protótipo do tempo sagrado. (Durand 1997:249)

Outro aspeto abordado por Durand, e encontrado em maior grau nas obras: a repetição de pequenas sequências, os ciclos animados. *Impromptu* (2017) e *Esfinge Urbana* (2020) são exemplos do uso contínuo de “repetições”.



Figura 6 · Still de *El Gato Baila Con Su Sombra* (Maria Hernández, 2012)

Figura 7 · Still de *La Noche Del Océano* (Maria Hernández, 2015)

Figura 8 · Still de *Imromptu* (Maria Hernández, 2017)

3. Conclusão

Como é possível constatar, muitos dos elementos representativos do *Regime Noturno* das imagens, apresentados por Durand, podem ser frequentemente encontrados nas obras de Hernández. E que estas se metamorfoseiam ao longo do tempo. Suas duas primeiras curtas (*Retrato de D e La Flor Carnívora*), se destacam das seguintes tanto na forma quanto no conteúdo. É como um período de procura pela sua forma particular de expressão. Mas a partir de *El Gato Baila Con Su Sombra* (2012) parece encontrar esse caminho.

O progredir artístico segue, utilizando elementos do *Regime Noturno* das imagens, como mencionado no segmento anterior. E isso, mesmo quando parece estar no *Diurno*, como é o caso de *Esfinge Urbana* (2020) — com o seu movimento ativo, a verticalidade de muitas formas, a luz do dia com a estética e a objetividade das imagens fotorrealistas. Contudo, as figuras captadas pela câmara são em sua maioria pertinentes ao *Regime Noturno*: circulares, centradas, de animais, de símbolos e de rostos (femininos em grande parte). Assim como ainda se percebe a *repetição* — que cria o efeito animado nesta curta. Além de uma visão indefinida das formas, a redor da imagem central de cada frame sucessivo, como mencionado. Esse conjunto, de certa forma, torna a curta meta-linguística, pois mostra através de si como é criada a visualização da animação (sucessão rápida das fotografias).

Outro aspeto a ser considerado é a própria bivalência do trabalho de Hernández, com as imagens filmada e animada. É possível considerá-la como sendo um embate, ou uma oscilação entre “real” (imagem real) e “ilusório” (imagem desenhada, pintada), ou *Regimes Diurno* e *Noturno*, respetivamente. O que também, sob determinado ponto de vista, demonstra a progressão do desenvolvimento de seu trabalho. Ou seja, percebe-se o evoluir em direção (aparente) à imagem filmada, real (ao *Regime Diurno*). Notadamente, ao se observar os seus dois mais recentes trabalhos — *Impromptu* (2017) e *Esfinge Urbana* (2020). Porém, estes apresentam um maior distanciamento de um guião pré-formatado, de uma mensagem mais ou menos objetiva — o que se encontra nos trabalhos anteriores. A própria curta *Esfinge Urbana* (2020) nas suas repetições, ainda “quebra” com a ilusão do movimento perfeito, já que trabalha somente com a sucessão de fotografias.

É muito interessante também perceber que, na sua obra de maior destaque, *La Noche Del Océano* (2015), em que Hernández fala da “noite” e da “água”, é mais intimista, e a artista estava grávida. Ou seja, “redonda”, “centrada”, e literalmente, “com água dentro de si”. E foi exatamente a curta que animou

integralmente. A obra mais *noturna*, no seu momento *noturno* (tendo como referência o trabalho de Durand).

Portanto, a obra de María Lorenzo Hernández se apresenta como resultado do trabalho de uma mulher de sua época. Uma das muitas mulheres ativas como artista, professora e pensadora de sua Arte. Que se expressa, vive e trabalha sendo coerente e se desenvolvendo alinhada com a sua natureza, mesmo durante o “dia”.

Agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos à própria Hernández, María. A artista gentilmente cedeu-me o uso das imagens, links de suas obras (integrais) para a redação deste artigo, além de esclarecer sobre alguns detalhes de sua vida.

Referências

- Durand, Gilbert (1995) *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70 LDA. ISBN: 972-44-90902-3.
- Durand, Gilbert (1997) *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0595-1.
- El Gato Baila Con Su Sombra* (2012). Realização: María Lorenzo Hernández. Espanha: Grupo animación Arte e Industria, Universitat Politècnica de València. Digital, 5:30 min. [vídeo] [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeN94ITdLdE>
- Esfinge Urbana* (2020). Realização: María Lorenzo Hernández. Espanha: Espanha: Enrique Millán. Digital, 4:53 min. [vídeo] [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: <https://vimeo.com/373224985>
- Furniss, Maureen (2014) “Early Motion Devices”. In *The Animation Bible: A guide to everything — from flipbooks to Flash*. London: Laurence King Publishing. 114-127pp. ISBN 13: 978-1-85669-550-3.
- Impromptu* (2017). Realização: María Lorenzo Hernández. Espanha: Espanha: Enrique Millán. Digital, 11:00 min. [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=52AMJQ9mLZM>
- La Flor Carnívora* (2009). Realização: María Lorenzo Hernández. Espanha: NeuroMedia S.L. Digital, 8:40 min. [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CvWPKvUVU9c>
- Laguna, Ray (2020) “Entrevista a María Lorenzo Hernández”. *Animación para Adultos* [em linha] [s.d]. [Consult. 2020-12-10] Disponível em URL: <https://animacionparaadultos.es/entrevista-a-maria-lorenzo-hernandez/?fbclid=IwAR2KDOolQzDGuPkbWBN-Awx9sx09cdQjNbAqZFrWaqLhqAVfgvmB-CXsCvZM>
- La Noche Del Océano* (2015). Realização: María Lorenzo Hernández. Espanha: Enrique Millán. Digital, 12:00 min. [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JltzJP7MRxE>
- Retrato de D* (2004). Realização: María Lorenzo Hernández. Espanha: Departamento de Dibujo, da Universidadt Politécnica de Valencia. 35mm, 8:20 min. [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0CBaiMSO-1c>

Nota biográfica

Eliane Muniz Gordeeff é Professora/Tutora EAD do Curso de Graduação Tecnológica Design Gráfico Ilustração e Animação Digital; designer, animadora, diretora de arte e sócia-diretora no Quadro Vermelho Produções. Bacharel em Desenho Industrial, habilitação Programação Visual, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil (1994); Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil (2009/2011) Doutora, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (FBAUL), Portugal (2015/2018).

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

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

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

Autores

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

Editores

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

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

Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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

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

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

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

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

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

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

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

- Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

A Revista Estúdio promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Estúdio* envie um e-mail para estudio@belasartes.ulisboa.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em *_a* e em *_b*.

Por exemplo:

- o ficheiro *palavra_preliminar_a.docx* contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro *palavra_preliminar_b.docx* contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem de 10.000 a 15.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto-exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: *palavra_completo_b*).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Estúdio* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à *Revista Estúdio*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Estúdio*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Estúdio* e o edite, distribua, exiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Título objectivo, com um máximo de duas linhas, mencionando o nome do artista a ser tratado

Objective title, with a maximum of two lines, mentioning the name of the artist to be treated

Nome Sobrenome* ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

Nome Sobrenome** [no caso de dois autores] ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

*Universidade Exemplo, Faculdade Exemplo, Departamento de exemplo, Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Cidade, Estado, País

**Universidade Exemplo, Faculdade Exemplo, Departamento de exemplo, Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Cidade, Estado, País

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: meta-artigo; conferência; normas de citação

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing

Submetido: 00/00/0000

Aceitação: 00/00/0000

1. Introdução [ou outro título]

De modo a conseguir-se reunir, no Congresso Internacional CSO – Criadores sobre outras obras, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador – e é este o local para uma apresentação muito breve dos dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

2. 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]

Utiliza-se a fonte “Calibri” do Word para Windows. O espaçamento normal é de um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, enviar duas versões quase idênticas deste ficheiro, uma com o nome dos autores e notas biográficas e outra sem qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

3. Citações

O modelo de comunicação não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página.

Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ ou APA, sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais);
- Citação longa, em bloco destacado (itálico, sem aspas).
- 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).

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na *Revista Estúdio* (Nascimento & Maneschy, 2014), na *Revista Gama* (Barachini, 2014), ou na *Revista Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

4. Figuras ou Quadros

No texto da comunicação, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1: Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia), 93,5 × 76 cm. Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

Notar que todas as reproduções têm o nome do autor da obra em primeiro lugar, seguido do título da obra, data. Depois a técnica, dimensões, eventual coleção, e a fonte ou origem da imagem recuperada. O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2: Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1: Exemplo de um Quadro. Fonte: autor

1	2	3
4	5	6
7	8	9

5. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em sub-capítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento da comunicação, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações do Congresso, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Centro de Investigação XXXX o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2021-01-22] Disponível em URL: <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm>

Notas biográficas

Nome do Autor é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorado em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas. Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal. Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Nome da Autora é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorada em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas. Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal. Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa

*Call for papers:
14th CSO'2023 in Lisbon*

XIV Congresso Internacional CSO'2023 — “Criadores Sobre outras Obras”
31 março a 5 de abril de 2023, Lisboa, Portugal.

Devido ao contexto pandémico, o congresso pode realizar-se através de plataforma
síncrona, exclusivamente online

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

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: 15 dezembro 2022.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números seguintes da Revista "Estúdio", os números seguintes da revista "Gama", os números seguintes da revista "Croma", lançadas depois do Congresso CSO. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do Congresso (dotado 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.

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem c. cinco páginas (de 10.000 a 15.000 caracteres sem espaços referentes ao corpo do texto sem contar com caracteres do título, resumo, palavras-chave, legendas, 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 separador "submissões" no sítio web.

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:

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 edição dos materiais de apoio e meios de disseminação web, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 166€ (se inscrito antes de 15 março), 332€ (se inscrito depois de 16 março).

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

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

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

No material de apoio inclui-se o processamento das Atas do Congresso e os meios de disseminação.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com
<http://cso.belasartes.ulisboa.pt/>

Estúdio, um local de criadores

Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



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



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



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002),

Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervención realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). En 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



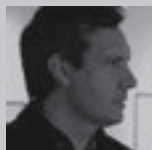
ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvimento Estratégico da Universidade de São José (USJ) em Macau S.A.R., China. Foi Director da Faculdade de Indústrias Criativas da USJ entre 2012 e 2018, e anteriormente Coordenador do Departamento de Som e Imagem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



ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista *Farol* (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros e capítulos de livros sobre processo de criação e arte contemporânea, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



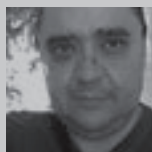
ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco.



ANTÓNIO CANAU ESPADINHA (Gavião, Portugal, 1963). Mestre em gravura, Slade School of Fine Art, University College London, e Doutor pela Universidade de Lisboa. Professor e Investigador na Faculdade de Arquitetura da na Universidade de Lisboa. Investigador integrado do CIAUD. Realizou 27 Exposições Individuais, participou em 70 Exposições Colectivas, e 18 Bienais em Portugal, e em 162 Exposições, Bienais e Trienais internacionais. Diversos Prémios e Menções Honrosas em Escultura, Medalha, Desenho e Gravura. Representado em coleções públicas e privadas, nomeadamente: British Museum, Prints and Drawings Department, Coleção de Gravuras e no Coins and medals Department, Coleção de Medalhas, e no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Site: www.antoniocanau.com



ANTÓNIO FERNANDO SILVA (1962, Valbom, Gondomar, Portugal). Professor Coordenador na Unidade Técnico Científica de Artes Visuais da Escola Superior de Educação (ESE) do Instituto Politécnico do Porto. Curso de Artes Plásticas - Pintura, Escola Superior de Belas Artes do Porto, Mestre em História da Arte em Portugal [Escultura Contemporânea] na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Título de Especialista em Artes, Instituto Politécnico do Porto. Desenvolve actividade artística e expositiva desde 1988 e investiga na área da Arte Contemporânea.



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



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



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. A representação da figura humana, desde as questões anatómicas até ao domínio da fisionomia passando pela identidade e idealização, tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao desenho de património e em particular ao desenho de reconstituição.



CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: “FUGAS E INTERFERENCIAS,” Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



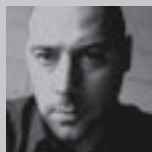
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo games, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



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



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



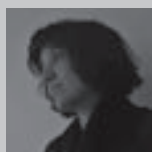
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de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



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTEC / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org



ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor Associado com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais da Revistas Estúdio, Croma, Gama, Matéria Prima e Teorias da Arte. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GABA*, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projeto expositivo internacional de colaboração entre a Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



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



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.

IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



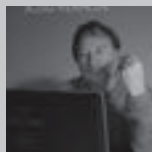
JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visibilidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusitana de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da FBAUL, coordenador do Mestrado em Escultura e da Secção de Escultura do CIEBA. Coordena exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação teórica-prática na área da escultura de talhe directo, intervenção no espaço público e intervenção na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



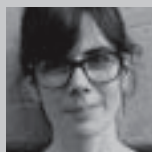
JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011)*. En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997)*. *Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988)*. El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013). Festival Projector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



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



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



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutoramento em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese *Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril*. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação

e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas coleções particulares, em Portugal e outros países.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Leciona na Faculdade de Belas-Artes, nas licenciaturas, as disciplinas de História da Arte I (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira e História e Teoria da Museologia e da Curadoria, no mestrado de Museologia e Museografia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora os interfaces entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.



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



MARGARIDA PRIETO (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



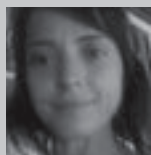
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



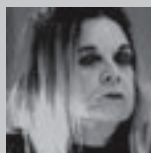
MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é Professora Titular e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em *Arts et Sciences de l'Art* pela *Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne* e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na *Université Laval*, Canadá. Artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa *Expressões do Múltiplo* — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



MÔNICA 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 diseg. L'obra artística font de disetjos encoberts" en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.



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

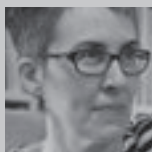


NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen.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

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



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procltura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



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



PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID (Espanha). Doctora en Bellas Artes, profesora Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y directora del Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València (Espanha). Ha participado y dirigido diferentes proyectos I+D subvencionados en convocatorias públicas de carácter institucional. Ha publicado numerosos capítulos y artículos relacionados con la temática urbana, los entornos sociales y sus vinculaciones con el arte y es autora de los libros: La convivencia plural, una aproximación a la ciudad (2020), Art site. Periferias expositivas (2016), Fuera de campo. Leer el espacio desde las artes (2014), In situ: Espacios urbanos contemporáneos (2011), Visiones del entorno: paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales (2009), Tabula rasa. Nuevos siglos, nuevos ensanches (2008), Márgenes y centros. La ciudad contrapuesta (2007). Como artista visual, ha comisariado y participado en numerosas exposiciones de ámbito nacional e internacional y obtenido diferentes premios como reconocimiento a su trabajo artístico.



PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística



— uma abordagem Humanizante”. Exposições recentes: Festival N “Espacios de Especies”, Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; “Matéria Pensamento Tempo Forma” Museu Penafiel (Portugal) 2018; “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, Museu de Penafiel (Portugal) 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; “Periplos: Arte Portuguesa de Hoy”, Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: “Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science”, TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.

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



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



REGINA MELIM (Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Artes). Vive e trabalha em Florianópolis, SC. Docente no Departamento de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Coordena, com Raquel Stolf, o Grupo de Pesquisa Proposições Artísticas Contemporâneas e seus processos experimentais, bem como a *sala de leitura | sala de escuta*, um espaço que abriga um acervo de publicações de artista (impresas e sonoras). Em 2006 criou a *par(ent)esis*, uma plataforma de pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações impressas (www.plataformaparentesis.com). Coordenou entre 2012 e 2019 a publicação *ghay en português?*, como atividade decorrente de seminários realizados com os alunos do PPGAV/CEART/UDESC (http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/).



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



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



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



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

Sobre a *Estúdio*

About Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Estúdio* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA.

Revista Estúdio — Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

A Revista Estudio passou a ser exclusivamente online, de acesso livre, a partir do número 21, no ano 2017.

Preço de venda ao público, números transatos: 10€ + portes de envio

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

Contactos

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

Entre a pele da pintura e a pele do pintor, existe uma continuidade interrompida pelo encerramento da peça, em que o autor se despede e abre caminho aos novos participantes. Estes são seres políticos, pois são público, são relação. As quinze propostas de abordagem à obra de outros tantos artistas que aqui são apresentadas, neste número 35 da Revista Estúdio, transportam um desejo interior de uma expansão para os vivos, para novas relações, novos trânsitos, no círculo aberto das artes.