



Artes em construção: o IX Congresso CSO'2018

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

ISBN 978-989-8771-77-3

Artes em construção: o IX Congresso CSO'2018

**Lisboa, 23 a 28 de março
de 2018**

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

ISBN 978-989-8771-77-3

Organização das atas:
João Paulo Queiroz
(Ed.)

Comissão científica:

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 Delgado, (Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha);
Aparecido Jose Cirilo, (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);
Armando Jorge Caseirão (Portugal, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa);
Artur Ramos (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Carlos Tejo (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);
Cleomar Rocha (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Belas-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);
Eduardo Vieira da Cunha (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);
Heitor Alvelos (Portugal, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto);
Ilídio Salteira (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
J. Paulo Serra (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);
Joaquín Escuder (Espanha, Universidad de Zaragoza);
João Castro Silva (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
João Paulo Queiroz (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Josep Montoya Hortelano (Espanha, Facultat de Belles Arts, Universitat Barcelona);
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 Jorge Gonçalves (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Marcos Rizolli (Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

Maria do Carmo de 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);
Margarida P. Prieto (Portugal, Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes);
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 Maneschky (Brasil, Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte);
Paulo Bernardino Bastos, (Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes);
Paula Almozara, (Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais);
Renata Felinto, (Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri, Departamento de Artes Visuais);
Susana Sardo, (Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes, INET-MED).

Moderação dos painéis:

Alfredo Nicolaiewsky, Almerinda da Silva Lopes, Artur Ramos, Cristóvão Valente Pereira, Diana Costa, Eduardo Vieira da Cunha, Elaine Tedesco, Eliane Gordeeff, Felipe Aristimuño, Ilídio Salteira, Inês Andrade Marques, João Paulo Queiroz, Joaquín Escuder, Jocielle Lampert, Jorge Caseirão, Josep Montoya, Juan Carlos Meana, Luís Herberto, Luísa Santos, Marcos Rizolli, Margarida P. Prieto, María Silvina Valesini, Marilice Corona, Maristela Salvatori, Orlando Maneschky, Oscar Padilla Machó, Paula Almozara, Paulo Gomes, Ronaldo Oliveira, Samara Azevedo de Souza, Sandra Lúcia Pereira Gonçalves, Sara Antunes, Sofia Ré, Sónia Rafael, Susana Pires, Teresa Matos Pereira, Teresinha Barachini

Organização científica: CIEBA/FBAUL

Acolhimento: SNBA

Presidente CIEBA: João Paulo Queiroz

Apoio administrativo CIEBA: Cláudia Pauzeiro

Divulgação FBAUL: Isabel Nunes

Fotografia FBAUL: Leonor Marques, Samara Azevedo

Presidente direção SNBA: João Paulo Queiroz

Gestão executiva SNBA: Rui Penedo

Divulgação SNBA: Bruno Monarca, Inês Zenkl

Gestão inscrições SNBA: Helena Reynaud, Fátima Carvalho

Colaboração na produção SNBA: Clarisse Gonçalves, Edite Gonçalves, Hugo Dias, Luís Serra, Raul Rôxo

Design: Tomás Gouveia, Leonardo Silva

Crédito da capa: Maria José Oliveira, ANTEBRAÇO (sistema muscular), 2016.

Tela crua, dobradiças e fecho de metal, 22 x 11 cm

ISBN: 978-989-8771-77-3



Propriedade e serviços administrativos:

Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

Mail: congressocso@gmail.com



**belas-artes
ulisboa**



1. Prefácio	1. Foreword	20-23
Da parte da Arte JOÃO PAULO QUEIROZ	For Art sake JOÃO PAULO QUEIROZ	20-23
2. Programa CSO'2018	2. CSO'2018 programme	26-37
3. Comunicações apresentadas ao IX Congresso	3. Communications presented to the 9th Congress	40-1162
Leire Muñoz: Paisaje en proceso (work in progress) AINHOA AKUTAIN ZIARRUSTA & ANA ARNAIZ GÓMEZ	Leire Muñoz: landscape in process (work in progress) AINHOA AKUTAIN ZIARRUSTA & ANA ARNAIZ GÓMEZ	40-50
La presencia del paisaje heterotópico en la obra de Julio Sarramián ALBA CORTÉS-GARCÍA	The presence of the heterotopic landscape in the work of Julio Sarramián ALBA CORTÉS-GARCÍA	51-61
Alberto Datas, la práctica de la pintura a través del tiempo: paralelismos sociales, literarios y artísticos ALBA FANDIÑO	Alberto Datas, the practice of painting through time, social, literary and artistic parallelisms ALBA FANDIÑO	62-74
Carlos Pasquetti: os desenhos entre 1977 e 1981 ALFREDO NICOLAIEWSKY	Carlos Pasquetti: the drawings between 1977 and 1981 ALFREDO NICOLAIEWSKY	75-86
A série Topofilia de James Kudo ALMERINDA DA SILVA LOPES	The James Kudo's Topofilia series ALMERINDA DA SILVA LOPES	87-97
Somos Todos Poppy: o homo interneticus segundo Poppy e Titanic Sinclair ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	We're All Poppy: the homo interneticus according to Poppy and Titanic Sinclair ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	98-109

Xadalu, sobrenome Brasil: a questão indígena na arte urbana ANDRÉ VENZON	<i>Xadalu, Brazil's surname: the indigenous issue in urban art</i> ANDRÉ VENZON	110-119
‘Entre Solaris e Nostalgias’: fotografia e pintura nas obras de Jociele Lampert ANDRÉA BRÄCHER	<i>‘Between Solaris and Nostalgias’: photography and painting in the works of Jociele Lampert</i> ANDRÉA BRÄCHER	120-127
Violencias sin violencias en la obra de Manuel Franquelo-Giner ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES	<i>Violence without violence in the work of Manuel Franquelo-Giner</i> ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES	128-136
Alex Vallauri: o graffiti carimba a cidade ANGELA GRANDO & KATLER DETTMANN WANDEKOKEN	<i>Alex Vallauri: graffiti stamps the city</i> ANGELA GRANDO & KATLER DETTMANN WANDEKOKEN	137-146
Ecos românticos no coletivo SIM ou ZERO ANTONIO CARLOS VARGAS SANT’ANNA & EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS	<i>Romantic echoes in the collective SIM ou ZERO</i> ANTONIO CARLOS VARGAS SANT’ANNA & EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS	147-152
Felice Varini: método, geometria distorção e anamorfose ANTÔNIO ORIOL TRINDADE	<i>Felice Varini: method, geometry, distortion and anamorphosis</i> ANTÔNIO ORIOL TRINDADE	153-165
Fotógrafos de ficção: fotógrafos sem obra ARMANDO JORGE CASEIRÃO	<i>Photographers without work: photographers of fiction</i> ARMANDO JORGE CASEIRÃO	166-171
‘O espectador fotógrafo: Zénon Piéters’ e o livro como espaço para as imagens de Patricia Franca-Huchet BÁRBARA MOL	<i>‘The viewer photographer: Zénon Piéters’ and the book like space for the images from Patricia Franca-Huchet</i> BÁRBARA MOL	172-181
Diálogos con el Cuerpo de Mujer BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES & OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ	<i>Dialogues with a female body</i> BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES & OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ	182-192

O que eu como produz paisagem: arte e política na obra de Jorge Menna Barreto BEATRIZ RAUSCHER	<i>What I eat generates landscape: art and politics in the art of Jorge Menna Barreto</i> BEATRIZ RAUSCHER	193-201
Histórias fora da ordem: agenciamentos entre Livia Flores e Clóvis Aparecido dos Santos BEATRIZ PIMENTA VELLOSO & RAYLTON ZARANZA	Stories out of order: Agency between Livia Flores and Clóvis Aparecido dos Santos BEATRIZ PIMENTA VELLOSO & RAYLTON ZARANZA	202-214
A contraforma do indizível: reflexões sobre a obra de Luís Quintais BRUNA PENNA MIBIELLI	<i>The counterform of the unutterable: reflections on Luís Quintais' work</i> BRUNA PENNA MIBIELLI	215-224
O retrato urbano do caboclo amazônico na obra de Eder Oliveira CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO	<i>The urban portrait of the Amazonian caboclo in the work of Eder Oliveira</i> CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO	225-232
A poética da matéria natural que se transmuta em organicidade: o olhar ecológico da artista Semea Kemil CLÁUDIA MATOS PEREIRA	<i>The natural matter's poetics that transmutes in organicity: an ecological look of artist Semea Kemil</i> CLÁUDIA MATOS PEREIRA	233-246
Refletindo nas nuvens: interpretações, criações e aprendizagens em Soprando nas nuvens, de Daniel Wolff CLÁUDIA SCHREINER	<i>Reflecting on interpretations, crations and learning with Daniel Wolff's Soprando nas nuvens</i> CLÁUDIA SCHREINER	247-255
As linhas e as entrelinhas da poética de Antônia del Río CLAUDIA VICARI ZANATTA & MÁRCIA BRAGA	<i>The lines and between the lines of the poetics of Antônia del Río</i> CLAUDIA VICARI ZANATTA & MÁRCIA BRAGA	256-264
Coletivo Contrafilé: arte participativa, educação e política como ação CLÁUDIA VICARI ZANATTA	<i>Coletivo Contrafilé: participatory art, education and politics as action</i> CLÁUDIA VICARI ZANATTA	265-274

As Cadeiras V.N. Prêsa de Colares, a surpreendente modernidade: Uma análise à produção de mobiliário de Vitorino Nogueira Prêsa

CRISTÓVÃO VALENTE PEREIRA

The V.N. Prêsa Chairs of Colares, the surprising modernity: An analysis to the furniture manufacture of Vitorino Nogueira Prêsa

CRISTÓVÃO VALENTE PEREIRA

275-287

A milonga gaúcha na gênese do Quinteto para violão e quarteto de cordas, de Fernando Mattos

DANIEL WOLFF

The gaucho milonga at the genesis of the Quintet for guitar and string quartet, by Fernando Mattos

DANIEL WOLFF

288-299

Giordano Toldo e a viagem: estratégias da fotografia como marca da transformação do espaço urbano

DANIELA MENDES CIDADE

Giordano Toldo and the journey: photography strategies as a mark of urban space transformation

DANIELA MENDES CIDADE

300-308

O inconsciente em Fercho Marquéz: reflexões sobre o estado nascente da escultura

DANIELA MENDES CIDADE

The unconscious in Fercho Marquéz: reflections on the nascent state of sculpture

DANIELA MENDES CIDADE

309-316

Na FREQUÊNCIA DAS ARANHA > PEGA NA MINHA! A Poesia inventiva, inquieta e transgressora de Tadeu Jungle

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

The transgressive, inventive and unquiet visual poetry of Tadeu Jungle

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

317-326

Vai vir o Dia quando tudo o que Eu diga seja Poesia — A Invenção e o Coloquial na Poética de Paulo Leminski

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

The colloquial invention at Paulo Leminski

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

327-338

O Mundo Invertido na obra de Gabriel e Gilberto Colaço

DIANA COSTA

An inverted world at Gabriel & Gilberto Colaço

DIANA COSTA

339-350

Apropriação e simulacro como estratégia de legitimação artística, um caso de estudo: Sandra Gamarra

DOMINGOS LOUREIRO

Appropriation and simulacrum as strategy of artistic legitimation, a case study: Sandra Gamarra

DOMINGOS LOUREIRO

351-360

A Matéria da Escultura em João Castro Silva DORA-IVA RITA	<i>The Matter of Sculpture in João Castro Silva</i> DORA-IVA RITA	361-370
O que resta e o que se quebra na poética da perda e da destruição na casa labirinto de Raquel Andrade Ferreira ADRIANE RODRIGUES CORRÊA & EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES	<i>What remains and what is broken in the loss and destruction poetic in Raquel Ferreira's labyrinth house</i> ADRIANE RODRIGUES CORRÊA & EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES	371-385
Campo e contracampo em 'A Casa': ruínas e fragmentos de uma experiência visual na estratégia da ausência EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	<i>Field and counterfield in 'The House': ruins and fragments of a visual experience in the strategy of absence</i> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	386-393
Montagem e efeito filme na narrativa fotográfica 'A Ira de Deus' de Alfredo Nicolaiewsky ELAINE TEDESCO	<i>Montage and film effect in the photographic narrative 'The God's Ire', by Alfredo Nicolaiewsky</i> ELAINE TEDESCO	394-402
As exposições de Arte Francesa no Brasil e sua influência em José Pancetti ELIANA RIBEIRO AMBROSIO	<i>The exhibitions of French Art in Brazil and its influence on José Pancetti</i> ELIANA RIBEIRO AMBROSIO	403-416
O Choque entre a Fantasia e a Realidade em 'O Menino e o Mundo' ELIANE MUNIZ GORDEEFF	<i>The Clash Between Fantasy and Reality in 'The Boy and the World'</i> ELIANE MUNIZ GORDEEFF	417-426
A Pós-Vida em Roberto Bellini: Entre sonhos, demônios e criações FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO	<i>Nachleben in Roberto Bellini: Between Dreams, Demons and Creations</i> FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO	427-438
Corpo, performance e colonização na fotografia de José Juliani FERNANDO A. STRATICO & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	<i>Body, performance and colonization in the photographic work of José Juliani</i> FERNANDO A. STRATICO & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	439-448

La guerrilla visual: construcción y temática en la obra de María Cañas

FERNANDO SÁEZ PRADAS

The visual guerrilla: construction and thematic in the work of María Cañas

FERNANDO SÁEZ PRADAS

449-457

A Pós-Vida em Roberto Bellini: Entre sonhos, demônios e criações

FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO

Nachleben in Roberto Bellini: Between Dreams, Demons and Creations

FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO

458-467

O Desenho como palimpsesto cinemático: o caso paradigmático de William Kentridge

FRANCISCO TIAGO ANTUNES PAIVA

Drawing as a kinematic palimpsest: the paradigmatic case of William Kentridge

FRANCISCO TIAGO ANTUNES PAIVA

468-477

A limpeza do vácuo nos desenhos de António Olaio

HALISSON JÚNIOR DA SILVA

The cleaning of the vacuum in the António Olaio's drawings

HALISSON JÚNIOR DA SILVA

478-486

Wilton Azevedo: do gesto gráfico ao pixel

HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA

Wilton Azevedo: from graphic gesture to pixel

HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA

487-495

Los Carpinteros: diálogos entre arte e design contemporâneos

HUGO FERNANDO DURAN MORENO

Los Carpinteros: dialogues between contemporary art and contemporary design

HUGO FERNANDO DURAN MORENO

496-502

Antonio García López: Colagem e Política como processo de Pintura

ILÍDIO SALTEIRO

Antonio García López: Collage and Politics as a Painting Process

ILÍDIO SALTEIRO

503-509

Carlos Calvet, uma incursão na cidade moderna: da pintura ao mosaico integrado na arquitetura

INÊS ANDRADE MARQUES

Carlos Calvet, a foray into the modern city: from painting to mosaic, integrated in architecture

INÊS ANDRADE MARQUES

510-519

El Espacio Poético en las Epifanías Urbanas de Garaicoa

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL

The Poetic Space in the Urban Epiphanies of Garaicoa

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL

520-527

Escultura para o corpo: Maria José Oliveira ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	<i>Sculpture for the body: Maria José Oliveira</i> ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	528-537
Ángel Bados y la transmisión del saber del arte ISKANDAR REMENTERIA ARNAIZ	<i>Ángel Bados and the transmission of art's knowledge</i> ISKANDAR REMENTERIA ARNAIZ	538-547
Gesto, luz y pedagogía ecológica en la obra de Martínez-Tormo JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑO	<i>Gesture, light and ecological pedagogy in Martínez-Tormo work</i> JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑO	548-554
O corpo no trânsito entre a Presença e Ausência em Rosana Paste JOAO WESLEY DE SOUZA	<i>The body in the transit between the Presence and Absence in Rosana Paste</i> JOAO WESLEY DE SOUZA	555-563
Materia impresa: una propuesta para la materialización de lo virtual JOAQUIM CANTALOEZELLA & MARTA NEGRE	<i>Printed Matter: a proposal for the materialization of the virtual</i> JOAQUIM CANTALOEZELLA & MARTA NEGRE	564-572
El oído que ve: sobre la obra de Pedro Bericat JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	<i>The Ear that Sees: about the Work of Pedro Bericat</i> JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	573-581
Hi havia terra en ells: El cavar en obres de Santiago Sierra, Núria Güell i Regina José Galindo JORDI MORELL I ROVIRA	<i>There was Earth in them: The digging in works of Santiago Sierra, Núria Güell and Regina José Galindo</i> JORDI MORELL I ROVIRA	582-589
Luís Herberto, uma representação audaciosa ARTUR RAMOS	<i>Luís Herberto, a bold way of representation</i> ARTUR RAMOS	590-599
Construções imagéticas em Odiros Mlászho: um percurso gráfico de formalizações diante da fotografia construída JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO	<i>Image constructions in Odiros Mlászho: a graphical route of formalizations in front of the constructed photograph</i> JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO	600-606

**La extensión del espacio
en la pintura de Alexis
Marguerite Teplin**
JUAN CARLOS MEANA

*The space span in Alexis
Marguerite Teplin paintings*
JUAN CARLOS MEANA

607-614

**Un encuentro donde se generan
tensiones y se abren posibilidades
de trabajo. 'Dar Encuentro'
de Iranzu Antona**
JULEN AGIRRE EGIBAR

*A encounter where tensions
are generated and open
possibilities of job. 'Dar
Encuentro' of Iranzu Antona*
JULEN AGIRRE EGIBAR

615-623

**Danielle Fonseca e sua linguagem
poética-marítima**
KEYLA CRISTINA TIKKA SOBRAL
& ORLANDO FRANCO MANESCHY

*Danielle Fonseca and her
poetic-maritime language*
KEYLA CRISTINA TIKKA SOBRAL
& ORLANDO FRANCO MANESCHY

625-632

**Del LaGrace Volcano: 'Terrorismo
de género em part-time.'**
LUÍS HERBERTO

*Del LaGrace Volcano: 'part-time
gender terrorist.'*
LUÍS HERBERTO

633-642

**Cada casa, uma história: arte,
comunidade e narrativa de vida
no trabalho de Tatianny Leão
Coimbra**
MANOELA DOS ANJOS A. RODRIGUES

*Each house, one story: art,
community and life narrative in
Tatianny Leão Coimbra's work*
MANOELA DOS ANJOS A. RODRIGUES

643-653

**A cidade como lugar de encontro
nas intervenções de Louise Ganz**
MÁRCIA MACHADO BRAGA

*The city as a meeting place in the
interventions of Louise Ganz*
MÁRCIA MACHADO BRAGA

654-663

**Construção imagética
em Eustáquio Neves:
perpassamentos procedimentais
em torno da fotografia e outros
campos artísticos**
MARCOS RIZOLLI & JOSÉ MARCOS
CAVALCANTI DE CARVALHO

*Imagery construction in Eustáquio
Neves: procedures passages
around photography
and other artistic fields*
MARCOS RIZOLLI & JOSÉ MARCOS
CAVALCANTI DE CARVALHO

664-672

**Natureza e Linguagem, Grafia
e Organicidade: um estudo crítico
sobre a Série Plantas de Sylvia
Furegatti**
MARCOS RIZOLLI

*Nature and Language, Spelling
and Organicity: a Critical
Study about the Plant Series of
Sylvia Furegatti*
MARCOS RIZOLLI

673-681

João Paulo Queiroz: a imagem de uma imagem MARGARIDA PENETRA PRIETO	<i>João Paulo Queiroz: the image of an image</i> MARGARIDA PENETRA PRIETO	682-694
Teresa Palma Rodrigues: ‘A espera de um Vazio’ MARGARIDA PENETRA PRIETO	<i>Teresa Palma Rodrigues:</i> <i>‘Waiting for an Emptiness’</i> MARGARIDA PENETRA PRIETO	695-706
Mail Art: a resposta através do serviço postal de 38 artistas no tempo da comunicação electrónica ALICE GEIRINHAS	<i>Mail Art: the response through the postal service of 38 artists in the time of electronic communication</i> ALICE GEIRINHAS	707-716
Relaciones entre cuerpo y espacio: construir, habitar, pensar, desde la perspectiva de Estela Miguel MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO	<i>Relations Between Body And Space: building Dwelling Thinking From the perspective of Estela Miguel</i> MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO	717-725
George Gutlich e suas gravuras para um mundo sem ninguém MARIA DO CÉU DIEL DE OLIVEIRA	<i>Artigo completo enviado a 2 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018</i> MARIA DO CÉU DIEL DE OLIVEIRA	726-733
‘El artista capaz’: un proyecto pictórico de Bea Sánchez para alentar a los creadores emergentes en el actual sistema del arte MARÍA DOLORES GALLEGO	<i>‘The capable artist’: a painting project by Bea Sánchez to encourage emerging artists in the current art system</i> MARÍA DOLORES GALLEGO	734-747
Interfaces tecnológicos corporales en la práctica artística de María Castellanos MARÍA JESÚS CUETO-PUENTE	<i>Corporal technological interfaces in the artistic praxis of María Castellanos</i> MARÍA JESÚS CUETO-PUENTE	748-757
Anónimas, desplazadas, invisibles: violencias íntimas y borramientos colectivos en las instalaciones de Claudia Casarino MARÍA SILVINA VALESINI	<i>Anonymous, displaced, invisible women. Intimate violence and collective erasures in Claudia Casarino’s installations</i> MARÍA SILVINA VALESINI	758-767
A ‘Série Trágica’ de Flávio de Carvalho: o desenho como urgência e elaboração MARILICE CORONA	<i>The ‘Série Trágica’ of Flávio de Carvalho: drawing as an emergency and a process</i> MARILICE CORONA	768-773

Um recorte da produção gráfica de Nilza Haertel: 1980 a 1990

MARISTELA SALVATORI

A selection over Nilza Haertel's graphic production: 1980 to 1990

MARISTELA SALVATORI

774-781

Ana Riaño: Redes sociales y arte Post-Internet

MARTA LÓPEZ LÓPEZ

Ana Riaño: Social Media and Post-Internet Art

MARTA LÓPEZ LÓPEZ

782-790

El roure (after M): una aproximación a una serie pictórica reciente de Adolf Genovart

MASSIMO COVA

The oak (after M): an approach to a recent pictorial series by Adolf Genovart

MASSIMO COVA

791-801

O Rapto Histórico em obras dos Artistas latino Americanos na Documenta Kassel 2017: Marta Minujín e Guillermo Galindo

NEIDE MARCONDES

& NARA SILVIA M. MARTINS

The Historical Abduction of Latin American Artists at Documenta Kassel 2017: Marta Minujín and Guillermo Galindo

NEIDE MARCONDES

& NARA SILVIA M. MARTINS

802-808

Lynn Hershman nos ensina a sonhar: identidades trasmídia na arte contemporânea

NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA

Lynn Hershman teaches us to dream: transmedia identities in contemporary art

NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA

809-814

A questão racial nas obras de Cândido Portinari

NORBERTO STORI* & ROMERO DE

ALBUQUERQUE MARANHÃO

The racial question in the works of Cândido Portinari

NORBERTO STORI & ROMERO DE

ALBUQUERQUE MARANHÃO

815-822

Éder Oliveira, a Amazônia não é para os fracos

ORLANDO FRANCO MANESCHY

Éder Oliveira, the Amazon is not for the wimps

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

823-832

Objectes banals de Quim Cantalozella: una arqueologia allegòrica de la memòria involuntària

ÒSCAR PADILLA MACHÓ

Quim Cantalozella's Banal Objects: An Allegorical Archaeology of the Involuntary Memory

RICARDO GUIXÀ FRUTOS

833-840

En la ladera del arte: el refugio soñado de Santiago Ayán

PABLO GARCÍA CALVENTE

On the edge of art: the refuge envisioned by Santiago Ayán

PABLO GARCÍA CALVENTE

841-850

Do detestável, do feio, das prisões: o olhar generoso de Cláu Paranhos PAOLA B. M. BARRETO GOMES ZORDAN	<i>The hatable, the ugly, prisons: the generous gaze of Cláu Paranhos</i> PAOLA B. M. BARRETO GOMES ZORDAN	851-861
A autoetnografia como processo poético na produção de Danilo Perillo PAULA ALMOZARA	<i>The autoethnography as a poetic process in the production of Danilo Perillo</i> PAULA ALMOZARA	862-873
Vozes Dissonantes: a abstração geométrica de Rose Lutzenberger PAULO GOMES	<i>Dissonant voices: the geometric abstraction of Rose Lutzenberger</i> PAULO GOMES	874-882
Aurélia de Souza: O Feminismo ao Espelho RAQUEL PELAYO	<i>Aurélia de Souza: Feminism at the Mirror</i> RAQUEL PELAYO	883-893
Amelia Toledo, livre substância REGINA LARA SILVEIRA MELLO & ROGÉRIO PEREIRA DOS SANTOS	<i>Amelia Toledo, free substance</i> REGINA LARA SILVEIRA MELLO & ROGÉRIO PEREIRA DOS SANTOS	894-904
As linguagens tipográficas no contexto das imagens tecnológicas REGINA LARA SILVEIRA MELLO & RAFAEL CAMPOY	<i>Typographic languages in the context of technological images</i> REGINA LARA SILVEIRA MELLO & RAFAEL CAMPOY	905-914
La poética del vuelo. "Ornitographies" de Xavi Bou RICARDO GUIXÀ FRUTOS	<i>The poetics of flight. "Ornitographies" by Xavi Bou</i> RICARDO GUIXÀ FRUTOS	915-926
Un pintor latinoamericano llamado José Martí, creador de vastos universos, inmersos en el espacio y el color SANDRA AMELIA MARTÍ	<i>A Latin American painter named José Martí, creator of vast universes, immersed in space and color</i> SANDRA AMELIA MARTÍ	927-937
Cristina Almeida e a escultura como ato primordial através de vínculos SANDRA MAKOWIECKY	<i>Cristina Almeida and the sculpture as a primordial act through bonds</i> SANDRA MAKOWIECKY	938-946

Patrícia Di Loreto: olhar o passado com olhos do presente SANDRA MAKOWIECKY	<i>Patricia Di Loreto: looking at the past with eyes of the present</i> SANDRA MAKOWIECKY	947-955
Andréa Brächer: Lilith, o irrevelável e ambíguo do desejo SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	<i>Andréa Brächer: Lilith, the irrevocable and ambiguous desire</i> SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	956-965
Jéssica Mangaba: 'no Álbum', uma memória construída SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	<i>Jéssica Mangaba: 'in the Album', a built memory</i> SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	966-975
Tyndaya: A montanha sagrada de Eduardo Chillida SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA	<i>Tyndaya: The sacret mountain of Eduardo Chillida</i> SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA	976-985
A Figueira do Pomar SHAKIL YUSSUF RAHIM	<i>The Fig Tree of Pomar</i> SHAKIL YUSSUF RAHIM	986-998
¿Un trapo roto, una remera sucia o una genialidad? Desafíos políticos en la obra de Agustina Quiles SILVIA SUSANA GARCÍA	<i>A Broken Cloth, a Dirty T-Shirt or a Genius? Political Challenges in Agustina Quiles' Artwork</i> SILVIA SUSANA GARCÍA	999-1006
O Uncanny na obra de Michaël Borremans SOFIA TORRES	<i>The Uncanny in the work of Michaël Borremans</i> SOFIA TORRES	1007-1020
Annika von Hausswolff: fingindo a realidade SÓNIA PATRÍCIA INÁCIO NEVES	<i>Annika von Hausswolff: faking reality</i> SÓNIA PATRÍCIA INÁCIO NEVES	1021-1028
Entre a função e a expressão do gesto: a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia SÓNIA I. F. DOS SANTOS RAFAEL	<i>Between function and gesture expression: the functional poetic in graphic work of Aurelindo Jaime Ceia</i> SÓNIA I. F. DOS SANTOS RAFAEL	1029-1039
Os registos tangíveis de Liene Bosquê SUSANA MARIA PIRES	<i>The tangible registers of Liene Bosquê</i> SUSANA MARIA PIRES	1040-1046

Cartografía de un proceso creativo: Edición, diseño y artes plásticas, estudio de caso en la obra de Alberto Corazón

TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL
& RAFAEL MARFIL-CARMONA

Cartography of a creative process: Edition, design and visual arts, Alberto Corazón's work as a case study

TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL
& RAFAEL MARFIL-CARMONA

1047-1060

Paisaje del desasosiego: territorios de experiencias compartidas

TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL & LAURA APOLONIO

Landscape of restlessness: territories of shared experiences

TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL
& LAURA APOLONIO

1061-1074

A pele bordada, o corpo presente e o tempo tangível na obra de Ana Teresa Barboza

TERESA MATOS PEREIRA

The Embroidered Skin, Body and tangible time in Ana Teresa Barboza work

TERESA MATOS PEREIRA

1075-1087

Cultura material, memória e identidade na obra de Josefina Guilisasti

TERESA MATOS PEREIRA

Material culture, memory and identity in Josefina Guilisasti's work

TERESA MATOS PEREIRA

1088-1102

Mecanismos de Transformação na Obra de Susana Anágua

TERESA PALMA RODRIGUES

Mechanisms of Transformation in the Work of Susana Anágua

TERESA PALMA RODRIGUES

1103-1112

Lugares transpostos

TERESINHA BARACHINI

Transposed places

TERESINHA BARACHINI

1113-1120

Leandro Machado e os processos de análise da pintura

VIVIANE GIL ARAÚJO

Leandro Machado and the process of painting analysis

VIVIANE GIL ARAÚJO

1121-1129

O corpo do artista como parâmetro da obra: uma análise sobre a série "Meu ponto de vista", de Mariane Rotter

VIVIANE GIL ARAÚJO

The artist's body as a parameter in the art work: an analysis about the series "My point of view" of Mariane Rotter

VIVIANE GIL ARAÚJO

1130-1136

O transeunte criador na análise do processo de criação da obra Forty-Part Motet de Janet Cardiff

WALTER COSTA BACILDO & JOSÉ CIRILLO

The creative passer-by in the analysis of the process of creation of the work Forty-Part Motet by Janet Cardiff

WALTER COSTA BACILDO & JOSÉ CIRILLO

1137-1143

Um recorte na obra de Mário Röhnelt: uma visão homoerótica velada através de corpos masculinos como referência

WALTER KARWATZKI & LURDI BLAUTH

A clipping in Mário Röhnelt's work: a veiled homoerotic view with masculine bodies as reference

WALTER KARWATZKI & LURDI BLAUTH

1144-1153

Clarovermelho e Claroverde: as pinturas neoconcretas de Aluísio Carvão

ZALINDA CARTAXO

Clarovermelho e Claroverde: the Neoconcrete paintings of Aluísio Carvão

ZALINDA CARTAXO

1154-1162

1.
Prefácio
Foreword

Da parte da Arte

For Art sake

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Coordenador do Congresso CSO.

Partindo da periferia, encontra-se uma perspetiva diferente do mundo da arte: os artistas existem onde há pensamento, onde a cultura é viva. O lugar das artes é a comunicação.

A missão implícita no projeto CSO Criadores Sobre Outras Obras é dar a conhecer aos artistas, outros artistas escolhidos entre os pares. É uma proposta de conhecimento e reconhecimento mútuo, e também de produção de discurso.

Não se pretendem revelar artistas já muito reconhecidos, pretende-se novidade e novo conhecimento. Valorizar, conhecer, guardar, manter, dar a ver, interrogar: podem ser estas as motivações deste projeto.

São muitos autores que, de tão próximos, são os mais desconhecidos. No âmbito dos idiomas do Congresso, português e espanhol, delimitam-se áreas preferenciais de interesse descentralizado. Os países de expressão ibérica abrangem muitas latitudes e longitudes, com uma representação expressiva, neste congresso, em toda a América do Sul e Central, do México à Argentina, passando pela Colômbia e pelos diferentes Estados do Brasil.

Propõe-se e constrói-se uma rede de criadores, procurando afinidades justificadas pela prática artística e pelo conhecimento dos que agem no terreno.

Este é um projeto de resistência: resistência ao centrismo do *art world* e aos discursos hegemónicos. Também é uma proposta ativa de produção de discurso, inovador, alternativo, descentrado e informado, segundo o formato da comunicação académica em Fórum de chamada de trabalhos. A rede, que existe desde 2010, tem criado novas afinidades no seu interior. Algumas propostas de artistas de um país sobre artistas de outro destes países de expressão ibérica, em vez de serem sobre artistas do seu próprio país, como é mais comum suceder, atestam a vontade e a aderência a um campo mais alargado de Criadores



Figura 1 · Cartaz do IX Congresso CSO'2018,
sobre de imagem de Betâmio de Almeida
(Portugal, 1920-1985).



Figura 2 · Aspecto de uma mesa do Congresso CSO'2018. Foto: Leonor Fonseca.

Sobre outras Obras. São propostas de auto-emancipação, de auto-descolonização, um passo que se torna muito pertinente no mundo hierarquizado da Arte Contemporânea legitimada nos circuitos internacionais.

Os artistas têm o grande privilégio de melhor conhecer os seus pares, de poderem dar os contributos mais conhecedores da intimidade plástica e poética, da honestidade artística da proposta, da qualidade intrínseca das obras. A articulação em Congresso é uma plataforma relacional de comunicação das ligações artísticas, das escolhas pessoais. É no fundo um agenciamento relacional (Bourriaud, 2009), proposto por artistas, e que cresce organicamente, edição para edição, ano após ano, ao longo dos últimos 9 anos.

Na capa deste volume de Atas apresenta-se uma obra de Maria José Oliveira (n. 1943, Portugal), um conjunto de tecidos que articulam feixes musculares. A força tecida nesta peça é orgânica, tensa, e ao mesmo tempo inteiramente ficcional, resultado de uma metáfora de materiais plásticos. Estes tecidos, estes feixes, mostram o interior do corpo, aquilo de que somos feitos: ligações, tensões, ações possíveis na arbitrariedade do mundo. Um corpo que cresce e se movimenta, um mundo de possibilidades que a cultura alimenta. Ao mesmo tempo estão em evidência as ligações, as conexões, as interações, tal como sucede na agência da arte no seu tecido cultural, ou da sociedade no seu tecido global.

A imagem da capa é uma proposta artística que sugere possibilidades, quer dos que agiram, quer dos que agora agem, quer dos que podem agir, assim tenham esse apelo vital. A arte como coisa do corpo, que acontece aqui e agora, que se produz, assim vista, assim conhecida, pelos artistas.

As obras e os criadores que aqui são apresentados por outros artistas são vistas por dentro, pelo seu interior estrutural, pelos construtores. Disse-me a autora da peça da capa deste volume de atas, Maria José Oliveira, que era uma peça que ela prefere pessoalmente e que lhe parece ter afinidades com este projeto de artistas. Por revelar a sua pesquisa mais arriscada, mais profunda, mais atualizada, e por ser, decerto, arrisco, um poderoso auto retrato, seja da artista, seja dos artistas, seja de todos nós. Foi na ocasião da sua exposição no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, em junho de 2017, que ficámos a conhecer o seu trabalho poderoso e coerente, assente numa exigência e numa prática continuada dos últimos 40 anos.

Os corpos vivem, atarefam-se, constroem-se, e duram, na sua força e na sua fragilidade.

Referências

Oliveira, Maria José et al. (2017) Maria José Oliveira: 40 anos de trabalho. Lisboa: Documenta. ISBN 9789898834720

Bourriaud, Nicolas (2009) Estética Relacional. São Paulo. Martins Fontes. ISBN 978-85-99102-97-8

1.
Programa CSO'2018
CSO'2018 programme

Programa CSO'2018

CSO'2018 programme

Dia I.
23 de março 2018,
sexta-feira.

08H30 › ACREDITAÇÃO E BOAS VINDAS

sala A: 09H00

SESSÃO DE ABERTURA › João Paulo Queiroz, Margarida Calado,
António Betâmio de Almeida

JOÃO PAULO QUEIROZ › Betâmio: desafios para uma educação estética,
da realidade à verdade

ELISABETE OLIVEIRA › Betâmio: Essencialidade do objecto quotidiano e sensorialidade da cor

COFFEE BREAK

sala A

10H40 › 12H15

sala B

Moderação: LUÍSA SANTOS

Moderação: MARGARIDA P. PRIETO

WALTER KARWATZKI & LURDI BLAUTH ›
Um recorte na obra de Mário Röhnelt:
uma visão homoerótica velada
através de corpos masculinos como
referência

ARTUR RAMOS › Luís Herberto, uma
Representação Audaciosa

ÀNGELS VILADOMIU ›
“Modelos de resistencia” de Daniel
G. Andújar

SILVIA GARCÍA › ¿Un trapo roto, una
remera sucia o una genialidad?
Desafíos políticos en la obra
de Agustina Quiles

JOÃO CASTRO SILVA › Maria Lino: a Escultura
como modo de Vida

ÒSCAR PADILLA › Objectes banals de Quim
Cantalozella: una arqueologia
al·legòrica de la memòria involuntària

MARCOS RIZOLLI & JOSÉ MARCOS DE CARVALHO ›
Construção imagética em
Eustáquio Neves: perpassamentos
procedimentais em torno da
fotografia e outros campos artísticos

SUSANA ROCHA › Bego Antón: Em busca
de singularidades

PAUSA PARA ALMOÇO

sala A

14H00 › 15H30

sala B

Moderação: **JOÃO PAULO QUEIROZ**

Moderação: **LUÍS HERBERTO**

JOCIELE LAMPERT › Da rasura ao amor
lugar comum

JUAN CARLOS MEANA › La extensión
del espacio en la pintura de Alexis
Marguerite Teplin

TERESA MATOS PEREIRA ›
A pele bordada, o corpo presente
e o tempo tangível na obra de Ana
Teresa Barboza

HUGO MORENO › A obra de Los Carpinteros
e a problematização da Arte e do
Design contemporâneo

MARÍA SILVINA VALESINI › Anónimas,
desplazadas, invisibles. Violencias
íntimas y borramientos colectivos en
las instalaciones de Claudia Casarino

MARCOS RIZOLLI › Natureza e Linguagem:
Grafia e Organicidade: um estudo
crítico sobre a Série Plantas
de Sylvia Furegatti

LUISA PARAGUAI › Sistema marginal:
a coleção em Sara Ramo

COFFEE BREAK

sala A

16H00 › 17H10

sala B

Moderação: **SANDRA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES**

Moderação: **SILVINA VALESINI**

RAQUEL PELAYO › Aurélia de Souza:
o Feminismo ao Espelho

T. FERNANDA GARCÍA-GIL & LAURA APOLONIO ›
Paisaje del desasosiego: territorios
de experiencias compartidas

CRISTINA SUSIGAN › Jonathas de Andrade: a
tensão crítica entre a palavra
e a imagem

**NORBERTO STORI & ROMERO DE ALBUQUERQUE
MARANHÃO ›** A questão racial nas
obras de Cândido Portinari

NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS ›
O Rapto Histórico em Obras dos
Artistas Latino Americanos na
Documenta Kassel 2017: Marta
Minujin e Guillermo Galindo

HUGO MOREIRA › Willton Azevedo: do gesto
gráfico ao pixel

COFFEE BREAK

sala A

17H30 › 19H00

sala B

Moderação: MARCOS RIZOLLI

Moderação: RONALDO OLIVEIRA

BRUNA MIBIELLI › A contraforma do indizível.
Reflexões sobre a obra de Luís Quintais

MARÍA JESÚS CUETO › Interfaces tecnológicos
corporales en la práctica artística
de María Castellanos

VIVIANE GIL ARAÚJO › O corpo como
parâmetro da obra: o 'ponto de vista'
de Mariane Rotter

ROSELI NERY › Michael Chapman entre
galáxias explosivas

DANIELA CIDADE › O inconsciente em Fercho
Marquéz: reflexões sobre o estado
nascente da escultura

BEATRIZ RAUSCHER › O que eu como produz
paisagem. Arte e política na obra
de Jorge Menna Barreto

Dia II. 24 de março 2018, sábado.

sala A

14H00 › 15H30

sala B

Moderação: ILÍDIO SALTEIRO

Moderação: FELIPE ARISTIMUÑO

SANDRA MAKOWIECKY › Patrícia Di Loreto:
olhar o passado com olhos do
presente

DANIELE OLIVEIRA › VAI VIR
O DIA QUANDO TUDO QUE EU
DIGA SEJA POESIA › A Invenção
e o Coloquial na Poética
de Paulo Leminski

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL › El Espacio Poético
en las Epifanías Urbanas de
Garaicoa

NIKOLETA KERINSKA › Lynn Hershman
nos ensina a sonhar: identidades
transmídia na arte contemporânea

CLÁUDIA SCHRIENER › Refletindo nas
nuvens: interpretações, criações e
aprendizagens em 'Soprando nas
nuvens', de Daniel Wolff

BEATRIZ CAVIA & ARTURO CANCIO › Dispositivos
de precariedade

BEATRIZ VELLOSO & RAYLTON ZARANZA › Histórias
fora da ordem: agenciamentos entre
Livia Flores e Clóvis Aparecido
dos Santos

ANDRÉ VENZON › Xadalu, sobrenome: Brasil;
a questão indígena na arte urbana

COFFEE BREAK

sala A

Moderação: SOFIA RÉ

- MARISE BERTA DE SOUZA › Henrique
Dantas: cruzamentos poéticos no
documentário contemporâneo
- JOAQUIM CANTALOEZELLA & MARTA NEGRE ›
Materia Impresa. Una propuesta
para la materialización de lo virtual
- JULEN AGIRRE › Un encuentro donde
se generan tensiones y se abren
posibilidades de trabajo:
'Dar Encuentro' de Irantz Antona
- ELAINE TEDESCO › Montagem e efeito filme na
narrativa fotográfica 'A Ira de Deus'
de Alfredo Nicolaiewsky

16H10 › 18H00**sala B**

Moderação: JOAQUÍN ESCUDER

- DANIELA CIDADE › Giordano Toldo
e a viagem: estratégias da fotografia
como marca da transformação
do espaço urbano
- ISKANDAR REMENTERIA › Ángel Bados y la
transmisión del saber del arte
- VIVIANE GIL ARAÚJO › Leandro Machado e os
processos de análise da pintura
- AINHOA AKUTAIN & ANA ARNAIZ › Leire Muñoz:
Paisaje en Proceso (Work in Progress)

25 de março 2018,
domingo.

PAUSA DOS TRABALHOS

Dia III.

26 de março 2018,

segunda-feira.

sala A

Moderação: JOSEP MONTOYA

ZUHAR IRURETAGOiena & CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ › Lara Almarcegui.
Las posibilidades que habitan lo intersticial

ZUHAR IRURETAGOiena & CONCEPCIÓN ELORZA › Lara Almarcegui. Las posibilidades que habitan lo intersticial

FERNANDO A. STRATICO & RONALDO OLIVEIRA ›
Corpo, Performance e Colonização
na fotografia de José Juliani

10H00 › 11H10

sala B

Moderação: MARGARIDA P. PRIETO

SANDRA GONÇALVES › Andréa Brächer: Lilith,
o irrevelável e ambíguo do desejo
DANIELE OLIVEIRA › Na FREQUÊNCIA
DAS ARANHA › PEGA NA MINHA!
A Poesia inventiva, inquieta
e transgressora de Tadeu Jungle
SÓNIA NEVES › Annika von Hausswolff:
Fingindo a realidade

COFFEE BREAK

sala A

Moderação: ARTUR RAMOS

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO › El erotismo en
el universo simbólico de Tilsa Tsuchiya
MARIA ODETTE TEIXEIRA › O Tropicalismo
tem Dois Hélios

11H30 › 12H15

sala B

Moderação: INÊS ANDRADE MARQUES

MARÍA DOLORES GALLEGO › “El artista capaz”:
un proyecto pictórico de Bea
Sánchez para...
BARTOLOMÉ PALAZÓN & OLEGARIO MARTÍN ›
Diálogos con el cuerpo de mujer

PAUSA PARA ALMOÇO

sala A**14H00 > 15H30****sala B**

Moderação: SOFIA RÉ

Moderação: FELIPE ARISTIMUÑO

ANTONIO VARGAS & EDMILSON DE VASCONCELOS
> Ecos românticos no coletivo
SIM ou ZERO

MARISTELA SALVATORI > Um recorte da
produção gráfica de Nilza Haertel:
1980 a 1990

MARGARIDA PRIETO > João Paulo Queiroz:
a imagem de uma imagem

ANDRÉA BRÄCHER > Entre Solaris e Nostalgias:
fotografia e pintura nas obras
de Jociele Lampert

JORDI MORELL > Hi havia terra en ells:
el cavar en obres de Santiago Sierra,
Núria Güell i Regina José Galindo

JOÃO WESLEY DE SOUZA > O corpo no transitio
entre a presença e ausência
em Rosana Paste

COFFEE BREAK**sala A****15H45 > 17H15****sala B**

Moderação: JORGE CASEIRÃO

Moderação: SARA ANTUNES

MÁRCIA BRAGA > A cidade como lugar
de encontro nas intervenções
de Louise Ganz

DORA-IVA RITA > João Castro Silva: a Matéria
da Escultura

LA POÉTICA DEL VUELO. ORNITOGRAPHIES
DE XAVI BOU > Ricardo Guixà

LUGARES TRANSPOSTOS > Teresinha Barachin

REGINA LARA SILVEIRA MELLO & RAFAEL CAMPOY >
As linguagens tipográficas no
contexto das imagens tecnológicas

FRANCISCO PAIVA > O Desenho como
palimpsesto cinemático

PABLO GARCÍA > En la ladera del arte.
El refugio soñado de Santiago Ayán

ZALINDA CARTAXO > Clarovermelho e
Claroverde: as Pinturas Neoconcretas
de Aluísio Carvão

COFFEE BREAK

sala A**17H30 › 18H30****sala B**

Moderação: PAULA ALMOZARA

ANGELA CARDOSO & ANTÓNIO COSTA VALENTE
› José Rodrigues: o Elogio da Desobediência

CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ & ARTURO CANCIO
› Arte y plusvalías: reflexiones en torno a las ficciones económica y emocional que genera 'Cómo doblar tu dinero'

SANDRA GONÇALVES › Jéssica Mangaba: No Álbum II, uma memória construída

JORGE CASEIRÃO › Fotógrafos de ficção

Moderação: SOFIA RÉ

FERNANDO SÁEZ PRADAS › La guerrilla visual: construcción y temática en la obra de María

ISABEL DE ALBUQUERQUE › Escultura para o corpo: Maria José Oliveira

SANDRA MAKOWIECKY › Cristina Almeida e a escultura como ato primordial através de vínculos

DANIEL WOLFF › A milonga gaúcha na gênese do Quinteto para violão e quarteto de cordas, de Fernando Mattos

Dia IV.

27 de março 2018,

terça-feira.

sala A**09H00 › 11H00****sala B**

Moderação: DIANA COSTA

TERESA MATOS PEREIRA › Cultura material, memória e identidade na obra de Josefina Guilisasti

ANA DIOGO DE SOUSA › Somos Poppy: A tecnosfera fofinha e sinistra segundo Poppy e Titanic Sinclair

CLAUDIA ZANATTA & MÁRCIA BRAGA › As linhas, e as entrelinhas, da poética de Antónia del Río

Moderação: PAULO GOMES

ALBA CORTÉS-GARCÍA › La presencia del paisaje heterotópico en la obra de Julio Sarramián

SUSANA PIRES › Os registos tangíveis de Liene Bosquê

SÓNIA RAFAEL › Entre a função e a expressão do gesto: a poética funcionalista na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia

COFFEE BREAK

sala A**11H10 › 12H20****sala B**

Moderação: TERESA MATOS PEREIRA

Moderação: SUSANA PIRES

PAULA ALMOZARA › A autoetnografia como processo poético na produção de Danilo Perillo

ILÍDIO SALTEIRO › António García López, Colagem e Política como processo de Pintura

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO › La mitificación de la muerte en la pintura de Elda Di Malio

CLÁUDIA MATOS PEREIRA › A poética da matéria natural que se transmuta em organicidade: o olhar ecológico da artista Semea Kemil

JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑO › Gesto, Luz y Pedagogía Ecológica en la Obra de Martínez-Tormo

PAUSA PARA ALMOÇO**sala A****14H00 › 15H30****sala B**

Moderação: MARISTELA SALVATORI

Moderação: JOÃO PAULO QUEIROZ

MASSIMO COVA › El roure (after M): una aproximación a una serie pictórica reciente de Adolf Genovart

TERESA FERNANDA GARCÍA & RAFAEL MARFIL › Cartografía de un proceso creativo: Edición, diseño y artes plásticas. Estudio de caso en la obra de Alberto Corazón

REGINA LARA SILVEIRA MELLO & ROGÉRIO PEREIRA DOS SANTOS › Amelia Toledo, livre substância

DIANA COSTA › O Mundo Invertido na obra de Gabriel e Gilberto Colação

SARA DONOSO CALVO › Paisaje y pintura: dos pilares básicos en la poética filmica de Lois Patiño

LAUER DOS SANTOS › Cor e superfície: a obra o percurso de José Luiz de Pellegrin

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA › Campo e contracampo em 'A Casa'

KARINE VIEIRA › Encobrimentos e (des)rostificações nos autorretratos de Nino Cais

COFFEE BREAK

sala A**15H45 › 17H15****sala B**

Moderação: ALMERINDA DA SILVA LOPES

WALTER COSTA BACILDO & JOSÉ CIRILLO ›

O transeunte criador na
análise do processo de criação
da obra Forty Part Motet

CRISTÓVÃO VALENTE PEREIRA › As Cadeiras V.N.

Prêsa de Colares: a surpreendente
modernidade

MARILICE CORONA › A Série Trágica
de Flávio de Carvalho: o desenho
como urgência e elaboração

Moderação: ORLANDO MANESCHY

MANOELA DOS ANJOS AFONSO RODRIGUES ›

Cada casa, uma história:
arte, comunidade e narrativa de vida
no trabalho de Tatianny Leão
Coimbra

ALICE GEIRINHAS › Mail Art. A resposta
através do serviço postal de
38 artistas no tempo da comunicação
electrónica

JULIA HUETE › El espectador solitario:
el objeto metafísico de García-Alén

PAOLA ZORDAN › Do detestável, do feio,
das prisões: o olhar generoso de
Cláu Paranhos

COFFEE BREAK**sala A****17H30 › 18H30****sala B**

Moderação: MARILICE CORONA

ALFREDO NICOLAIEWSKY › Carlos Pasquetti:
os desenhos entre 1977 e 1981

JOAQUÍN ESCUDER › El oído que ve. Sobre la
obra de Pedro Bericat

ALMERINDA DA SILVA LOPES › A série Topofilia
de James Kudo

Moderação: FELIPE ARISTIMUÑO

MARGARIDA PRIETO › Teresa Palma Rodrigues:
"A espera de um Vazio"

ALBA FANDIÑO › Alberto Datas.
La práctica de la pintura a través
del tiempo

ANA MAIO › Ecosistema inventado:
a casa dos pequenos objetos
de Roseli Nery

Dia V.

28 de março 2018, quarta-feira.

sala A

10H00 > 10H45

sala B

Moderação: ELAINE TEDESCO

Moderação: SAMARA AZEVEDO DE SOUZA

SOFIA RÉ › Os mapas de Yanko Tsvetkov:
re-presentation ou realidade

MARÍA DEL MAR RAMÓN › Relaciones entre
Cuerpo y Espacio Doméstico:
construir, habitar y pensar desde la
perspectiva de Estela Miguel

SANDRA AMELIA MARTÍ › Un pintor
latinoamericano llamado José
Martí, creador de vastos universos
inmersos...

SHAKIL RAHIM › A Figueira do Pomar

COFFEE BREAK

sala A

11H10 > 12H10

sala B

Moderação: ALFREDO NICOLAIEWSKY

Moderação: SÓNIA RAFAEL

CLÁUDIA ZANATTA › Coletivo Contrafilé: arte
participativa, educação e política
como ação

TERESA PALMA RODRIGUES › Mecanismos de
Transformação na Obra de Susana
Anágua

KEYLA TIKKA SOBRAL & ORLANDO MANESCHY
› Danielle Fonseca e sua linguagem
poética-marítima

AMINE ASSELMAN › Zellige y creación
contemporánea: la visión actual de
Hicham Lahlou y Younes Duret

ANTÓNIO TRINDADE › Felice Varini: método,
geometria distorção e anamorfose

ELIANA AMBROSIO › A exposição de Arte
Francesa no Brasil e sua influência em
José Pancetti

PAUSA PARA ALMOÇO

sala A**14H00 › 15H30****sala B**

Moderação: MARGARIDA P. PRIETO

Moderação: OSCAR PADILLA

SARA ANTUNES › Tyndaya: A montanha sagrada de Chillida**JOSÉ MARCOS DE CARVALHO** › Construções imagéticas em Odires Mlászho**DOMINGOS LOUREIRO** › Apropriação e simulacro como estratégia de legitimação: Um caso de estudo: Sandra Gamarra**ANDREA DOMÍNGUEZ** › Violencias sin violencias en la obra de Manuel Franquelo-Giner**PAULO GOMES** › Voz dissonante: a abstração geométrica de Rose Lutzenberger**CLÁUDIA MATOS PEREIRA** › Ilídio Salteiro: Pensamento, Partilha e Comunicação Visual**JOÃO PAULO QUEIROZ** › Rui Macedo: entre o Museu de Hubert Robert e a baleia de Jonas**ELIANE GORDEEFF** › O Choque entre a Fantasia e a Realidade em 'O Menino e o Mundo'**COFFEE BREAK****sala A****15H45 › 17H00****sala B**

Moderação: EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

Moderação: ELIANE GORDEEFF

FRANCIONE CARVALHO › A Pós-Vida em Roberto Bellini: Entre sonhos, demônios e criações**ORLANDO MANESCHY** › Éder Oliveira, a Amazônia não é para os fracos**LUÍS HERBERTO** › Del LaGrace Volcano: 'Terrorismo de género em part-time.'**INÊS ANDRADE MARQUES** › Carlos Calvet, uma incursão na cidade moderna: da pintura ao mosaico integrado na arquitetura**MARIA DO CÉU DIEL** › George Gutlich e suas gravuras para um mundo sem ninguém**BÁRBARA MOL** › O espectador fotógrafo: Zénon Piéters e o livro como espaço para as imagens de Patricia Franca-Huchet

sala A: 17H20 › 19H00

Moderação: JOÃO PAULO QUEIROZ

MARTA LÓPEZ › Ana Riaño: Redes sociales y arte Post-Internet

HALISSON JÚNIOR DA SILVA › A limpeza do vácuo nos desenhos de António Olaio

CINTHYA NASCIMENTO › O retrato urbano do caboclo amazônico na obra de Eder Oliveira

SOFIA TORRES › O Uncanny na obra de Michael Borremans

CHAMADA DE TRABALHOS PARA O X CONGRESSO CSO 2019

PALAVRAS FINAIS

SESSÃO DE ENCERRAMENTO

FIM DOS TRABALHOS

**3.
Comunicações
apresentadas
ao IX Congresso**

***Communications
presented to
the IX Congress***

Leire Muñoz: Paisaje en proceso (work in progress)

*Leire Muñoz: landscape in process
(work in progress)*

AINHOA AKUTAIN ZIARRUSTA* & ANA ARNAIZ GÓMEZ**

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanña, artista visual (escultura).

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura. Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, España. E-mail: ainhoa.akutain@ehu.eus

**Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura. Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, España. E-mail: ana.arnaiz@ehu.eus

Resumen: La relación del Arte con el Paisaje o con ciertos valores heredados, en cuanto a verdad, inducen a Leire Muñoz (Getxo-Bizkaia, 1983) hacia una práctica artística concienciada y real. Mediante (re)situaciones espaciales ensaya traer a presencia lo implícito en el carácter procesual de nuestros paisajes y su dependencia con hechos culturales. El proceder estético-constructivo de “Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia-Reflexión” presentado en 2017 en CarrerasMúsica de Bilbao, nos permite reflexionar sobre estas cuestiones epocales.

Palabras clave: Paisaje / Intervalo / Indeterminación / Sentido / Leire Muñoz.

Abstract: *The relationship of Art with the landscape or with certain inherited values, as far as the truth is concerned, lead Leire Muñoz (Getxo-Bizkaia, 1983) towards a conscientious and real artistic practice. Through (re) spatial situations she tries to bring the implicit view of the processual character of our landscapes and its dependence on cultural facts to presence. The aesthetic-constructive procedure of “Eco-Interval-Obstacle-Resonance-Reflection” presented in 2017 at CarrerasMúsica of Bilbao, allows us to reflect on these epoch-making questions.*

Keywords: Landscape / Interval / Indetermination / Sense / Leire Muñoz.

Introducción

El relato tecnócrata de la realidad construida, cuya aplicación tratará de dominar y controlar lo impredecible, entra en directa contradicción con la imposición natural de la planificación social del paisaje. Nos encontramos así paisajes sometidos a equivalentes procedimientos de identificación mediante estructuras formales preexistentes. Paisajes que imitan a otros paisajes. Copia tras copia de apariencias. Contaminación y su representación, desde la perspectiva insinuada [nunca evidenciada] por Leire Muñoz. Una creadora formada en escultura e imagen tecnológica (en su praxis) y conocedora de los regímenes de la visualidad que dominan la cultura actual, trata en sus procesos artísticos la constante construcción de una unidad de ambiente material y de comportamiento, procuradora/agenciadora del encuentro con *lo real* en un mundo de copias. Procedimiento consistente en generar espacios de máxima indeterminación capaces de ofrecer cierta suspensión de sentido (Figura 1). Dicho con su propia escritura (Figura 2),

La posición del artista en ese espacio anterior a la materialización. Ese lugar que toma ante lo real, y la aceptación de su falta, su forma de vida y deseo. Esa forma de apertura a la búsqueda del encuentro, del gesto como tiempo. El desplazamiento del objeto artístico al proyecto artístico, ese desplazamiento en el que el foco no está puesto en la realización puramente material, sino en un hacer en el que el objeto queda posicionado en un orden de temporalidad perteneciente al del propio proyecto artístico (Muñoz, s.f.)

1. Paisaje anterior al paisaje

Los proyectos de Muñoz demandan ser entendidos como recurso a la experiencia misma (Figura 3, Figura 4, Figura 5). No se constituyen en proyección cerrada destinada al potencial de un ideal por alcanzar, sino en una posición que deja entrever “entre el ya no más y el aún no, un estado diferente” (Bensaïd, 2006:36). Nos desocultan, a su vez, esa perpetua necesidad latente de hurtar la función comunicativa del lenguaje articulado para revelar su poder de figurar y no sólo significar, aun habiendo consumada la pérdida del objeto, logrando así, construir una dimensión de visibilidad, de espacialidad sensible que precisamente permite dar a ver que “tiene lugar por sí solo: hace, siendo” (Mallarmé, 1945:372)

Es el gesto que responde al reverso de valor de uso o valor de cambio. Ni siquiera responde a la posibilidad de la experiencia biográfica. Es praxis, donde convergen fragmento de Vida y fragmento de Arte, concretamente, en el momento que conduce lo propio del proceso artístico y lo que de irreductible hay en él: lugar ante *lo real*. Lugar donde se reconoce que si no hay acontecimiento



Figura 1 · Leire Muñoz. *Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia*, 2017. Galería CarrerasMugica, Bilbao.

Fuente: la autora

Figura 2 · Leire Muñoz. *Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia*, 2017. Galería CarrerasMugica, Bilbao.

Fuente: la autora



Figura 3 · Leire Muñoz. *Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia*, 2017. Galería CarrerasMugica, Bilbao.

Figura 4 · Leire Muñoz. *Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia*, 2017. Galería CarrerasMugica, Bilbao.

sin acción, tampoco hay situación sin la irrepitibilidad de lo repetible; un tránsito de lo mismo a lo mismo, mediante el cual se establece una diferencia:

el cuarto con la araña de Nietzsche que sube por la pared cuando, a la pregunta del demonio “¿Quieres que este instante se repita infinitas veces?”, se pronuncia la respuesta: “Sí, quiero”. Porque todo aquí ha permanecido igual, pero ha perdido su identidad (Agamben, 2001:59)

Este gesto no conduce a la inmovilidad. Al contrario, remite a una percepción sensible capacitada para intuir los componentes susceptibles de una constante permuta. Habitantes de la frontera conjuntiva; donde lo que importa es la Y griega. Importa, dice Deleuze (2015:15) porque todo nuestro pensamiento se ha modelado a partir del verbo ser; *es, soy*. Pues cuando convertimos el juicio de relación en un modelo autónomo, nos damos cuenta de que se inmiscuye impregnándolo todo, corrompiéndolo todo. Así, la Y no es ya ni siquiera una conjunción o una relación particular, sino que entraña todas las relaciones: donde hay Y, hay relación, [intervalo/discontinuidad] no únicamente porque la Y desequilibra todas las relaciones, sino porque desequilibra al *ser*, al verbo: “1 y 1 y 1 y 1 = 1”.

Muñoz reconoce que todo lo nombrado es vulnerable a la repetición. También que el intervalo generado por la Y es el espacio entre el uno y su repetición, cuya carencia de sentido en sí mismo no implica cierta incapacidad de reorganización de la estructura de conocimiento; más bien al contrario, dado que el intervalo es ese espacio que articula el uno y su repetición. Y, sin embargo, no es suma del primer uno más el segundo uno, sino el uno múltiple, el uno rítmico, el uno en resonancia (Figuras 6). A partir de aquí, esta creadora hace suyas las palabras de Derrida:

Desde el momento en que el centro o el origen han comenzado repitiéndose, redoblándose, el doble no se añadía simplemente a lo simple. Lo dividía y lo suplía. Inmediatamente había un doble origen más su repetición. También la última, pues el abismo de la representación se mantiene siempre dominado por su ritmo, hasta el infinito. El infinito no es, indudablemente, ni uno, ni nulo, ni innombrable. Es de esencia ternaria (Derrida citado por Muñoz, 2017:24)

La atención a lo aleatorio, a las repeticiones, hacia la propia intertextualidad asociativa, hacia la discontinuidad de una combinación binaria, ternaria, que continuamente está organizándose mediante el trazo de un azar o la propia voluntad de extrañamiento desemboca en una exposición donde la intencionalidad planteada por Muñoz genera un marco causal que aunque orienta el azar hacia una dirección determinada, permite, no obstante, que el propio proceso

se desarme totalmente: “es entonces cuando empieza el ejercicio” escribe (Muñoz, 2017:61). Jugar sin seguridad. Pues el juego seguro se limita no más que a la sustitución de piezas dadas y existentes; presentes

Como creadora sabe que lo decisivo se sostiene en el cuidado atento de las situaciones. En las retaguardias. Pues lo visible no es siempre lo más interesante. No fuerza, va acumulando capas de significación hasta generar una amalgama matérica donde el riesgo se encuentra con la oportunidad. Su tarea no consiste por tanto en saturar previamente los efectos sino, más bien, en suscitar una propensión que acompaña los potenciales de la situación. Un proceso invisible donde la misma relación causa/efecto se diluye en el intervalo. Ofrece también la posibilidad de que algo suceda. Puesto que la no-obviedad se produce como consecuencia de una transformación silenciosa a partir de un giro sutil, casi imperceptible de la que es, precisamente, resultado. Transformaciones silenciosas que, por otro lado, nos instruyen para reconocer que la realidad es sólo resistencia y obstáculo desde la óptica del control.

Por su conocimiento de los regímenes de la visualidad, confía, asimismo, en la posibilidad de establecer relaciones complementarias con sistemas perceptivos desacreditados y, desde esta posición, decide iniciarse en la pieza-ensayo, pues entiende que su carácter procesual permite el intervalo dentro de la constelación formada por lo estético, lo cognitivo y lo crítico. No con el fin de resignificar el objeto de estudio, sino para, desde ese intervalo, operar en el sentido. Con sus palabras: “sentido como posibilidad de sentido, sentido desbordado, sinsentido o sin sentido”, recalcando a su vez, “es tiempo antes de ser, tiempo no de existencia, es anterior, es el tiempo que insiste” (Muñoz, 2017:12-3)

2. Resistencia a la existencia infinita de la significación

Antes de la verdad está, en todo caso, el sentido que en ella se expresa, convirtiéndose en relevante la capacidad que tengamos para construir sentido. La conciencia ha perdido su lugar privilegiado como centro dador de sentido desde el cual el conocimiento se estructura. De hecho, para Bergson (2006) la conciencia es una *cosa*, es decir, pertenece al conjunto de imágenes de luz que va formándose como una imagen más entre otras imágenes dadas en un espacio material de “variación universal” compuesto por figuras de luz donde ni siquiera los cuerpos rígidos se han formado todavía. Resulta esencial, por tanto, preguntarse por el surgimiento de esa supuesta imagen de una conciencia. Es cuando Deleuze nos dice que la conciencia surge como un *intervalo* entre la acción sufrida y la reacción ejecutada (Deleuze, 1984:93)

La separación entre este movimiento-recibido y el movimiento-ejecutado



Figura 5 · Detalle montaje, Leire Muñoz.
"Resonance", 2017. Intervención en Revista digital
 Journal of Basque Cultural Studies. Foto de la autora

Figura 6 · Leire Muñoz [Estudio-Apertura-estudio]
La realidad como pantalla, 2016. Fuente:
 la autora

es lo que permite la imagen-viva, en el sentido estricto del término, puesto que permite la posibilidad de la creación. Bergson llama a las imágenes-vivas “centros de indeterminación” por la imposibilidad de predecir en ellas las acciones a partir de las excitaciones recibidas; un desvío entre estas excitaciones recibidas y las acciones ejecutadas que logran ir situando al mismo proceso de realización de la artista, la cual desde los ecos de su propia experiencia sensible incorporada escribe: “La vibración de la resistencia. Lo que se resiste a ser absorbido por cualquier conciencia humana. El afuera de toda palabra. El sentido del mundo al borde del no sentido. Intervalo” (Muñoz, 2017:51)

Siguiendo ecos barthianos, Muñoz indica que el “acto de escucha está estrechamente relacionado con el acto de extraer significado de la dispersión de los significantes” (Muñoz, 2017:69). Y así, para dar forma a su deseo de *encuentro con lo real* en su proyecto artístico, se desplaza hasta un paisaje espectacular y patrimonial que, como cualquier otro es condensador de capas de significación, un *obstáculo* posible, situado ahora en el Parque Natural de Urkiola (Bizkaia) puesto en peligro por la controvertida actividad extractiva realizada entre 1971 y 1995 en las llamadas canteras de Atxarte. En el vacío silencioso de este paisaje, violentado, transformado en *muro resonante* del que colgaron en su día ecologistas para acallar el ruido de las voladuras, lanzará, desde un micro ultradireccional suspendido en este hueco (sin tiempo), una señal acústica con patrón de devolución... Y otra Y otra Y otra Y otra... repetición de señales “solapadas” que se confunden con la “inmensidad murmuradora” de sus ecos (Figura 2 y Figura 10). No obstante, pese a la obviedad de los mensajes implícitos en las convenciones culturales de esta caja de ecos, resiste críticamente procurando una escucha sincera que, más allá de lo acústico, “capture la sonoridad (sin significados)” suministrada por la distancia entre intervalos. Ensayo el encuentro con el afuera de ese sonido, “el silencio transformado en espacio resonante, como diría Blanchot” (citado por Muñoz, 2017:75). para procurar la conciencia perceptiva en el borde del no sentido como el lugar experiencial “anterior a la materialización plástica, al material sin materialidad (Muñoz, 2017:73). “Puro deseo de ser”. (Muñoz, 2017:98-9)

En el espacio (simbólico) de la galería, seis altavoces (re)sitúan la secuencia “Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia-Reflexión” emitiendo grabaciones de las señales generadas durante esta intervención (Figura 7 y Figura 8) el micro suspendido en la cantera es equivalente al altavoz que baja del techo y replica con otro estatuizado en una urna sobre peana que reproduce la señal original enviada (Figura 7). acompañados de fotografías y proyecciones filmadas in situ se trata de procurar el acceso (la escucha desalienante) al intervalo entre sonidos,

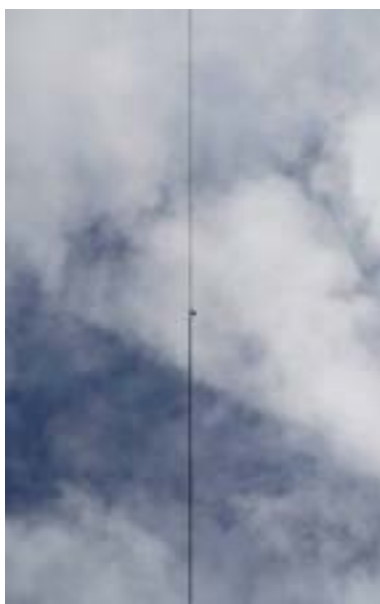


Figura 7 · Detalle altavoz. *Eco_Intervalo_Obstáculo_ Resonancia*. Galeria CarrerasMúgica, Bilbao 2017. Foto Dani Mera.

Figura 8 · Detalle montaje. *Eco_Intervalo_Obstáculo_ Resonancia*. Galeria CarrerasMúgica, Bilbao 2017. Foto Dani Mera

Figura 9 · Detalle altavoz. [REASONANCE] *Eco_Intervalo_Obstáculo_ Resonancia*. Galeria Carreras Mugica, Bilbao 2017. Fuente: de la autora.

Figura 10 · [REASONANCE] *Eco_Intervalo_Obstáculo_ Resonancia*. Galeria Carreras Mugica, Bilbao 2017. Fuente: de la autora.

espacios en estado de transito en el límite de su posibilidad material de ser.

Conclusiones (a modo de coda)

La obra de Leire Muñoz, su proyecto artístico, nos advierte de la complejidad de la naturaleza y de modos relación de mujeres y hombres con su paisaje (*instantes culturales* dirá Oteiza, 1951:29) evidenciando que la cultura refleja, pero también prefigura, las posibilidades de organización de la vida en una sociedad dada. Nos enseña que podemos construir sensibilidad a través del espacio dado que los paisajes poseen el carácter procesual necesario para mostrar su dependencia hacia la cultura que poseemos (y nos posee), así como Simultáneamente la relatividad de las valoraciones que ésta promulga. La imagen dialéctica de Benjamin nació desde una intencionalidad semejante, dándonos a entender que para quien reflexiona desde ella el paisaje es indiferente a cualquier ideal cuyas condiciones no sean inesperadas.

Al situarse en esa bisagra, Muñoz anota que una imagen lleva implícita la posibilidad de cambio, basta con unirla a otra imagen (Y) a nuestra propia vida, puesto que hemos aprendido que el propietario de una imagen no es el que la hace, sino de aquel que la mira. Las condiciones de su posibilidad se harán definir después. Ambas son inseparables mientras dura el proceso de percepción. Asimismo, nos propone construir paisajes sobre paisaje, alejándonos de su representación, para no terminar en una síntesis superior de los opuestos, sino permitiendo que las contradicciones se revelen con toda su crudeza. Se dará entonces la emergencia de emplazar el orden simbólico y las categorías formales en niveles no-lineales que desconfían de lo que se nos ha mostrado, se desocultan y se corresponden evidenciando sus mecanismos de construcción. Sin narración, pues tiende a incitar a la identificación. Y la identificación puede dar lugar a la fascinación. Al orden simbólico del *Otro*.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2001), "Glosas marginales sobre la sociedad del espectáculo", In *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos.
- Bensaïd, Daniel (2006), *Resistencias: Ensayo de topología general*. Madrid: El Viejo Topo.
- Bergson, Henri (2006), *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles (2015), "Tres preguntas sobre Six Fois Deux", *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. III, Nº 7.
- Deleuze, Gilles (1984), *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Mallarmé, Stéphane (1945) "La acción restringida", In *Oeuvres Completes*. París: Gallimard
- Muñoz, Leire (s.f.) Statement. *Okela Sormen Lantegia* (Consulta: 27/12/2017)
Disponible en: <http://www.okela.org/es/artistas/leire-munoz>
- Muñoz, Leire (2017), *Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia-Reflexión*. TFM. Increatearte. Máster en creación e investigación. Universidad del País Vasco /EHU.
- Oteiza, Jorge (1951), *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, Madrid: Cultura Hispánica.

La presencia del paisaje heterotópico en la obra de Julio Sarramián

The presence of the heterotopic landscape in the work of Julio Sarramián

ALBA CORTÉS-GARCÍA*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España Artista visual e investigadora.

AFLIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Calle Laraña, 3. 41003. Sevilla, España.
E-mail: acortes2@us.es

Resumen: Esta comunicación se centra en el estudio del artista contemporáneo Julio Sarramián para analizar y establecer el contexto en que se encuentra la producción artística actual con respecto a la interrelación de las nuevas tecnologías en los diferentes ámbitos y disciplinas de nuestra vida cotidiana, haciendo hincapié especialmente en la manera en la que éstas participan en la percepción del paisaje y del estudio de la naturaleza.

Palabras clave: Arte / paisaje / nuevas tecnologías.

Abstract: *The communication focuses on the study of the contemporary artist Julio Sarramián to analyze and establish the context in which current artistic production is located with respect to the interrelation of new technologies in the different fields and disciplines of our daily life, with particular emphasis on the way in which they participate in the perception of the landscape and the study of nature.*

Keywords: *Art / landscape / technology.*

Introducción

A lo largo de toda la historia del arte, siempre ha sido natural e inevitable que se produjese un diálogo entre la formalización de la pieza artística en sí y los acontecimientos que iban fluyendo, de manera incontrolable, en el curso de los días y en el contexto que rodeara al ejecutor de la misma. Hoy, nuestra convivencia con los medios tecnológicos característicos de la era digital cala en la interpretación que tenemos del espacio que nos rodea generando nuevos paisajes heterotópicos, planos de realidades que se superponen entre la evidencia de lo tangible y la asimilada presencia de lo virtual.

El objetivo de esta comunicación es presentar el hecho de que el arte contemporáneo aborde nuestra experiencia del paisaje ya no solo desde su percepción y experimentación física, sino también desde medios y dispositivos externos que son capaces de generar otras nuevas visualidades y alterar la significación real de un espacio a partir de nuestra experiencia virtual y viceversa, hace visible la necesidad de realizar una reflexión más allá de la dimensión física y virtual del paisaje. Para hablar de este sentido de hibriedad y convivencia entre el espacio físico y los flujos de información que hoy acompañan a éste, se estudia el trabajo del artista español Julio Sarramián, cuya producción gira en torno al estudio de nuestra relación con la naturaleza y, concretamente, nuestra percepción del espacio y del paisaje, generando interesantes conclusiones plásticas. Sarramián, natural de Logroño (1981), vive, trabaja y cursa Doctorado en Bellas Artes actualmente en Madrid y ha desarrollado su formación académica y su carrera artística en diferentes puntos de España y del extranjero, licenciándose en Bellas Artes en Salamanca en 2004 y en Filosofía en Granada en 2010. Además, ha realizado intercambios internacionales y participado en premios y exposiciones tanto individuales como colectivas en Bruselas, Buenos Aires o Shangai.

En esta comunicación se hará un breve recorrido por los proyectos del artista relacionados con paisaje y tecnología que, en su interesante producción y complejidad invitan al espectador a adoptar el paisaje heterotópico como actual escenario donde se desarrollan nuestras acciones y procesos entrópicos.

1. Contexto e imaginario del autor

Como hemos avanzado, uno de los factores que determinan la potencialidad del trabajo de Sarramián es la conexión que sus proyectos tienen con el tiempo en que habitamos y la forma en que nos relacionamos con el medio. Ha venido a coincidir su formación como artista y la producción de su obra con una revolución tecnológica que ha modificado por completo nuestra percepción del mundo y de los fenómenos que en él tienen lugar. El enfoque que este artista ha de-

cido darle, se fundamenta y concreta en el paisaje. Como él mismo expresa, entiende con amplitud el carácter polisémico de la palabra y cómo se relaciona con otros campos de la sociedad, por lo que genera piezas multidisciplinarias usando diferentes herramientas con la intención de reforzar el concepto que pretenda abordar en cada trabajo.

Muchos de sus proyectos giran en torno a los sistemas de información geográfica que nos ofrecen una cartografía pormenorizada de ciertas parcelas del territorio. Sarramián se preocupa por generar nuevas imágenes del paisaje a través de la unión de elementos de la ciencia con procesos artísticos, interesándose por las técnicas de medición para el estudio del espacio, tan propias de un tiempo en el que la información técnica, la globalización y la tecnología prevalecen sobre la información multisensorial. En sus propias palabras, la relación que establecemos con la realidad está mediada por la tecnología, y eso no nos afecta, ya que no podemos saber si es para bien o para mal. Simplemente estamos cambiando la manera de enfrentarnos al mundo.

Jean Baudrillard pondría de relieve que los mecanismos de reducción de la realidad que convierten la experiencia en algo plano y superficial, se contraponen a lo emocional y lo tecnológico (Baudrillard, 1978). En este área de lo virtual donde la yuxtaposición de elementos inconexos quedan, en su propia disparidad, unificados, no está de más apuntar que los nuevos procesos tecnológicos de los últimos años, han puesto a nuestro alcance una mayor fuente de información que nos acerca al paisaje de manera distante pero concreta y que construye a su paso nuevos escenarios en los que lo virtual y lo físico se dan la mano.

Dentro de esta vorágine de datos e imágenes, la obra de Sarramián se destaca por subrayar el concepto de explorador, llevándoselo a la actualidad y siendo la búsqueda y el descubrimiento del paisaje contemporáneo una de sus constantes. Le interesa, además la construcción del paisaje a nivel pictórico y el arquetipo que el peso del romanticismo le ha dado, cuya imagen bucólica sigue rescatando en el mundo contemporáneo mediante la hibridación de recursos tecnológicos (plataformas como Google Maps, empleo de dispositivos móviles inteligentes, instrumentos electrónicos que conforman o complementan la obra, etc.) con técnicas de tradición pictórica que, aparentemente tan dispares, generan nuevas formas de aproximación al paisaje sublime del SXXI. Veremos más adelante con mayor detalle cómo estos planteamientos acaban formalizándose como resultado de una investigación de fondo en la integración de los campos tecnológicos, paisajísticos y plásticos.

El hombre ha tenido miedo de la naturaleza, luego ha querido comprenderla, ordenarla, domesticarla, más adelante la ha despreciado y finalmente, a punto de extinguirla, quiere recuperarla con una nostalgia poco realista. (Waelder, 2007:2).

2. Hacia lo romántico-tecnológico. Referentes

En el territorio de la interdisciplinariedad, científicos y artistas, en su visión heurística, están recreando mundos resultantes de descubrimientos en los que la imaginación creadora explota la gran performance de máquinas con software inteligentes y hardware cada vez más adaptados a los aspectos biológicos. Así, lo cotidiano se está recreando por las formas de vida que implican lo biológico con lo computacional. Con las tecnologías podemos interactuar y trabajar entre mundos de silicio y mundos de materia carbónica. Con los sistemas interactivos, nuestra realidad cotidiana, así como ya fue invadida por la fotografía, el cine, la televisión, contará con interfaces que expandirán la vida biológica. Las mezclas de los mundos real y virtual tecnológico hacen que el “sujeto interfaceado” gane y amplíe su campo sensorio-perceptivo. Explorar creativamente sistemas interactivos es un desafío estimulante para los artistas de la era digital. (Domingues, 2002: 4).

El campo de búsqueda de referentes de Sarramián no se circunscribe únicamente al ámbito de lo artístico, esto es algo que el propio tema sobre el que trabaja propicia, y lo que hace que, tanto el discurso que el artista plantea como los resultados plásticos que genera, sean coherentes, potentes y no dejen indiferente al espectador.

Ciñéndonos, en este caso, al entorno de lo artístico del que bebe Sarramián, es importante aunque casi obvio resaltar la importancia que la obra de Turner o Friedrich tuvo en el artista para arrancar su discurso paisajístico -e incluso estético- en relación a la visión romántica del mundo que, mediada por la tecnología (y eso es quizás lo que reforzará más adelante ese punto de romanticismo), es siempre un rasgo característico y genuino en todo lo que plantea, proyecta y produce. Modelado también por referentes como Kiefer o Richter, cuya influencia se hace evidente en trabajos como *Deconstrucción del paisaje* (Figura 1), busca siempre adoptar una posición romántica actualizada que refleje su obra como resultado de su relación con el paisaje, en un comienzo jugando entre la figuración y la abstracción a través de un proceso mnemotécnico, y encontrando a partir de ahí nuevos lenguajes en los que la temática común acabó resultando ser el paisaje, que desarrollaría con mayor precisión gracias en gran parte a influencias que trabajan actualmente próximos a su discurso, como Juanli Carrión, Santiago Talavera o Clement Valla.

Como en cualquier gestación de un proyecto, no sólo el trabajo de otros (en cualquiera de sus campos de actuación) es elemento constituyente del “naci-

miento de la criatura”, sino que son otros muchos factores los que determinan el rumbo que irá tomando o el carácter e intención que tendrá. En este sentido, Sarramián afirma que, aunque bien es cierto que desarrolla proyectos pseudocientíficos, éstos también remiten a conceptos personales, llevando implícita su propia experiencia y, por supuesto, una carga emotiva. Esto es algo muy común cuando nos referimos a paisaje, en cualquiera de sus aplicaciones. Resulta inevitable no ligar el sentimiento emotivo a la idea de paisaje ya que, dada la amplitud del término y del entorno que nos rodea, éste genera en el imaginario individual y colectivo una serie de “porciones de realidad” intangibles, fruto de la memoria y la intuición, de la experiencia y la percepción, de lo vivido y lo impostado.

3. Proceso de trabajo. Proyectos

La trayectoria de este artista por el concepto de paisaje es indiscutible. Ha generado en torno al mismo multitud de propuestas que tienen la capacidad de transmitir al espectador que algo está pasando en nuestro medio y que todos, de alguna manera, participamos de ello.

Su metodología de trabajo varía en función a la idea que tenga entre manos, pero generalmente suele comenzar a desarrollarla conceptualmente -en este sentido su formación en filosofía juega un papel importante- para determinar qué formalización técnica reforzará sus intenciones. Además, suele trabajar en varias propuestas a la vez, de manera que éstas van enriqueciéndose entre sí conforme maduran. Para conocer un poco más a fondo su proceso y sus planteamientos, se presentarán brevemente algunos de sus últimos proyectos:

Naturaleza Hiper-transfronteriza (Figura 2) funciona como mirador hacia lugares difícilmente accesibles de manera física o tangible. Sarramián pretende representar con exactitud modelos de paisajes y que el público tenga la posibilidad de descubrir a qué lugares del mundo pertenecen, lográndolo a través del uso de plataformas virtuales que lo invitaban a asumir el papel de explorador virtual.

Para generar estos modelos, el artista adopta los roles de explorador y pintor en este caso y emprende una búsqueda a través del ordenador para volar por diferentes puntos del mapa e ir descubriendo lugares interesantes de la esfera terrestre. Esta actividad requiere el empleo de muchas horas delante de la pantalla para dar con espacios desconocidos y fascinantes, lugares realmente inhóspitos en los que la virtualidad juega un papel importante. Como él mismo afirma, tanto flaneo virtual cambia la percepción que se tiene del mundo.

Tras este proceso, decide qué paisajes llevará al formato bidimensional del lienzo, tomando para ello dos parámetros muy concretos: Que sean zonas ele-

vadas que permitan cierta visión panorámica, unido al componente estético a determinar por factores como las formas, los colores o los contornos.

Nowhere (Figura 3) juega con la idea de lo que es visible y lo que está oculto en un paisaje “disponible para todos” mediante los medios de información geográfica que nos ofrecen una cartografía pormenorizada del territorio pero que también nos ocultan ciertas parcelas del mismo. Sarramián presenta el satélite como tótem de la realidad -o, como él denomina, mitología- actual que define nuestra cotidianidad, la de la información, la globalización y la tecnología.

Para el desarrollo de *Geoformas artificiales* (Figura 4), se preocupa por generar nuevas imágenes del paisaje a través de la unión de elementos de la ciencia con procesos artísticos, produciendo imágenes mediante programas informáticos que lleva posteriormente al plano pictórico. Siguiendo el mismo esquema de análisis del territorio y sus formas de representación e interés por las técnicas de medición para el estudio del paisaje, tan propias de un tiempo en el que la información técnica prevalece sobre la información multisensorial, el proyecto Tekné (Figura 5) nos presenta varias claves para interpretar el paisaje de manera híbrida e incluso simbólica en que se analiza y clasifica la realidad natural y se evidencia el peso de la técnica en el mundo actual, así como la dicotomía natural/artificial sobre la que opera nuestra cotidianidad.

Conclusiones

Tras estudiar de forma pormenorizada la trayectoria y el proceso creativo de Julio Sarramián, se han llegado a una serie de reflexiones acerca del rol del artista en el espacio-tiempo presente. Y es que, a través de la creatividad, las artes visuales o plásticas son capaces de abrir el espectro de la visión que amplía a nivel conceptual y procedimental la realidad en la que vivimos.

Ante el panorama que se presenta en la época de la globalización y la revolución tecnológica, el trabajo de artistas como el suyo abren la puerta hacia la conciencia de nuestra propia implicación en el espacio, proponiéndonos participar e instándonos a generar una actitud crítica o, al menos, dinámica con el entorno. Encuentra poética en el deambular virtual y de ahí surge un nuevo lenguaje que, sorprendentemente, alimenta a la práctica pictórica, y ésta a su vez justifica el medio tecnológico. Produce un nuevo plano en que la superposición entre lo real y lo virtual apenas es perceptible e invita al turista -en su caso espectador del espacio expositivo- a dialogar con las piezas y a formar parte de la aventura.



Figura 1 · Julio Sarramián, *Deconstrucción del paisaje*
IV. Carburo de silicio, acrílico y óleo sobre lienzo / Silicon
carbide, acrylic and oil on canvas. 195 x 195 cm. (2005).
Fuente: <http://www.juliosarramian.com/>



Figura 2 · Julio Sarramián, -34 34 9.99 -70 21 58.61 elev. 3307 m. Acrílico y óleo sobre DM / Acrylic and oil on MDF. 180 x 180 cm. (2015). Fuente: <http://www.juliosarramian.com>

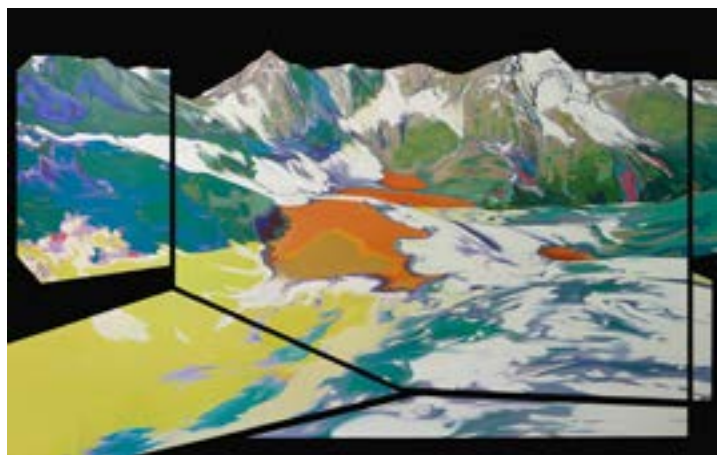


Figura 3 · Julio Sarramián *The eye*. Pintura sintética y óleo sobre DM / Synthetic paint and oil on MDF. 150 x 150 cm. (2014). Fuente: <http://www.juliosarramian.com/>

Figura 4 · Julio Sarramián *Geoforma 09*. Pintura sintética y óleo sobre lino / Synthetic paint and oil on linen canvas. 190 x 300 cm. (2016). Fuente <http://www.juliosarramian.com/> (2014)



Figura 5 · Julio Sarramián, *Tékne*. Instituto Riojano de la Juventud, Logroño (2015). Fuente: <http://www.juliosarramian.com/>

Referencias

- Álvarez, Eduardo. (2015) *Entrevista a Julio Sarramián, Madrid Art Process* [Consult. 2017-08-12] Disponible en URL: <http://www.madridartprocess.com/entrevistas-de-arte-contemporaneo/318-entrevista-julio-sarramian>
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. ISBN: 9788472452985
- Domingues, Diana (2002). "La caja de Pandora y las tramas de la vida en las redes telemáticas". In Medeiros, M. B. (2008) *Arte y Tecnología en la cultura contemporánea*. Brasília: Dupligráfica editora.
- Torres, Paloma (2014) "Un paisaje ya es más que una experiencia visual: Entrevista a Julio Sarramián. ABC. [Consult. 2017-08-12] Disponible en URL: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20141218/abci-entrevista-julio-sarramian-artista-201412181932.html>
- Torres, Sara (2015) Entrevista a Julio Sarramián. *PAC, Plataforma de Arte Contemporáneo*. [Consult. 2017-11-11] Disponible en URL: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-julio-sarramian/>
- Waelder, Pau (2007) *Más allá del paisaje* [catálogo de la exposición Metapaisajes]. Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

Alberto Datas, la práctica de la pintura a través del tiempo: paralelismos sociales, literarios y artísticos

Alberto Datas, the practice of painting through time, social, literary and artistic parallelisms

ALBA FANDIÑO*

Artigo completo submetido a 5 de Enero de 2018 e aprobado a 17 janeiro 2018

*España, investigadora doctoral.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Pintura. Miembro del Grupo de Investigación PRACE. Calle Maestranza, 2, 36002 Pontevedra. E-mail: albfandi@uvigo.es

Resumen: El objetivo del siguiente artículo es ofrecer una mayor visibilidad y unidad a la obra así como al proceso creativo del pintor herculino Alberto Datas, dentro de un contexto científico. Se tratará de recoger un acercamiento a su biografía dentro del contexto histórico del movimiento Atlántica del cual formó parte activa, sus antecedentes histórico-políticos y su posterior segregación. Mostraremos, el método de trabajo del autor en diferentes etapas, en donde existe una marcada influencia del expresionismo abstracto en varias de sus vertientes, hasta la práctica de la pintura matérica más reciente con la inclusión de objetos en el lienzo. Esta se focaliza bajo la influencia de diversos artistas, que se emplearán a modo de paralelismos a lo largo de todo el texto: Giacometti, Rauschenberg, Arshile Gorky, Baselitz, Cy Twombly ...

Palabras clave: Abstracción pictórica / expresionismo abstracto / movimiento Atlántica / pintura gallega.

Abstract: *The aim of this article is to provide greater visibility and unity to the work and the creative process of the galician painter Alberto Datas within a scientific context. It will try to gather an approach to his biography within the historical context of the Atlántica movement of which he was an active part, his historical-political background and his subsequent segregation. We will show the author's method of work in different stages, where there is a marked influence of Abstract Expressionism in several of its aspects, up to the practice of the most recent material painting with the inclusion of objects on the canvas. This is focused under the influence of various artists, which will be used as parallels throughout the text: Giacometti, Rauschenberg, Arshile Gorky, Baselitz, Cy Twombly ...*

Keywords: *Abstract painting / abstract expressionism / Atlántica movement / Galician painting.*

Introducción

En un contexto precedente de la Posguerra que azotaba todo el país, y en donde Galicia era un reducto más de la desolación, con una tradición pictórica que apenas sobrevive, dado que la gran parte de la misma, hasta el XIX, formaba parte de frescos y murales. Ello había generado que se desarrollase escasamente dicha práctica y de modo independiente con respecto a otras artes con más tradición como la escultura, la arquitectónica o incluso las denominadas artes menores (Mon Rodríguez, 1974).

Con una sociedad dedicada casi por completo a las tareas del campo y a la pesca, ya que las grandes propiedades continúan en manos de la nobleza y de la iglesia, a lo que se suma las masivas emigraciones de población gallega, los escasos pintores se dedican por completo a pequeños encargos para dichos estamentos. Es oportuno considerar que, el desarrollo del “Rexurdimento” de la Literatura y del Arte gallego no se producirá hasta el s. XIX con Rosalía o Murguía junto con el nacimiento de las ideas liberales. Para Mon, el realismo social de los gallegos y la pintura ideológica que rompe con la etapa anterior y se enfrenta a los regímenes fascistas se desarrollará en Europa a partir de los años 30. Será ya en los años 20 practicada por la “Xeración Nós”.

Recordemos que en la parábola “Tres apéndices de pintor” Sánchez Cantón, esgrime el destino de tres amigos que quieren ser pintores, en el que uno representa al que bien hace su oficio y consigue ser maestro, puesto que ya no necesita aprender; otro sería el que imita y tiene éxito con las ventas; y el último, aquel viajero incansable y con práctica regular en su oficio. Podríamos situar a Datas en un primer momento como el tercer prototipo de pintor, si bien en su evolución pictórica nos toparíamos con el descrito primeramente (Sánchez Cantón, 1973:10)

1. El Autor y su contexto generacional

Alberto Datas emerge como un artista de vocación muy temprana, solitario, dedicado posteriormente al aprendizaje y a la enseñanza fuera de su región, pero a la que siempre mira. Este carácter para muchos estará marcado por la humedad del paisaje gallego.

La generación cronológica a la que pertenece, marcada por el estallido guerra civil y la formación artística en las escuelas de artes y oficios, en las que, con posterioridad, los artistas plásticos pasan a trabajar en su estudio, o bien, se siguen formando en la capital como promesa garantizada del éxito. Existe, una dispersión de tendencias a la hora de hablar de la pintura gallega, no solo por la localización geográfica y diáspora de sus autores (emigración a América y Europa, formación en otras Escuelas de Arte peninsulares o en París), sino también, por la multitud de tendencias que hacen que sea complejo un aglutinante más que el dispuesto cronológicamente: creciente naturalismo, realismo, impresionismo, panfletismo precedente, expresionismo e informalismo que revela parte de un sufrimiento oriundo (Pablos, 1980:57). El Arte gallego, sus publicaciones e instituciones culturales participan de modo escaso en intervenciones de la vida cultural, en especial las de los más jóvenes, dado el carácter conservador (Seoane, 1979:32).

Nacido en 1935, un año antes de que estallase la contienda y en un ambiente en que las esperanzas de la república se encontraban próximas pero se ven trucadas; Alberto Datas Panero, procedente de una familia de educadores, había recibido formación en la “ciudad del viento” rodeado de republicanos maragatos. Pasa estancias en Zamora y siempre lleva dentro el paisaje de la tierra castellana y una dedicación a este, que lo compara en algunas ocasiones con la pintura gallega (Seoane, 2008).

Ya en su infancia realiza retratos familiares o juega con cacharros para componer bodegones con una caja de pinturas que le compra su padre (Seoane, 2008). Es consciente de la escasa vida cultural que existe en A Coruña. Los

períodos en los que está enfermo es un asiduo lector, tanto de autores existencialistas como la poesía de la generación del 98. Xavier Seoane, relata como mientras era estudiante de Artes y Oficios va a visitar con Mariano García Patiño las calles de la ciudad en donde Cela había ambientado parte de la familia de Pascual Duarte, “una experiencia emocional y social con tintes de desolación e dureza ... Que Apolo, de alguna manera también acompaña a Dionisos en nuestro ruar existencial” (Seoane, 2008:39)

A mediados de la década de los cincuenta comienza a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, para lo que goza de una beca. Datas recuerda con desgano aquella época, sobre todo en lo que respecta a su libertad como pintor. No mira directamente a los grupos surrealistas españoles como “El Paso”, sino que hará especial hincapié en la abstracción americana y los artistas expresionistas alemanes emigrados a Norteamérica. Al terminar la licenciatura, estudiará como becado por el Ministerio de asuntos exteriores, en la Academia de Venecia con el pintor y maestro italiano Saetti, colaborando en la realización de murales, tarea que realizará con posterioridad a su regreso a España en el Escorial, pero esta vez como restaurador.

Tanto Venecia como Roma le conducirán a estudiar con profundidad la obra de Giacometti o Burri, pero se acercará al primero, por su posición existencial en la vida, que resume lo serían las preocupaciones del hombre moderno. En los Escritos de Giacometti podemos leer:

La realidad nunca ha sido para mí un pretexto para crear obras de arte, sino el arte un medio necesario para darme un poco más cuenta de lo que veo. Por tanto, mi concepción del arte es totalmente tradicional. Dicho esto, sé que me es completamente imposible modelar, pintar o dibujar una cabeza, por ejemplo, tal y como la veo, y sin embargo es lo único que intento hacer. Todo lo que yo pueda hacer no será sino una pálida imagen de lo que veo y mi éxito estará siempre por debajo de mi fracaso, o tal vez el éxito siempre igualará al fracaso ... (Giacometti, 2001:128)

Tras Estudiar tres años en la Academia de Artes en Roma conoce con profundidad la pintura clásica.

2. Del objeto al naciente expresionismo

A su regreso a Madrid, aparece su predilección por el objeto como un motivo aislado, que forma parte de la totalidad del lienzo y con perspectivas inusuales, “es influido por al ambiente pesado, tenso políticamente muy fuerte en aquellos años” (Patiño, 1991). Podemos señalar el paralelismo de estos ropajes, con la figura de la madre y algunos de sus óleos maternidades. Recordar también

que la madre de Datas se dedica a la costura, de ahí que estos lienzos narren una experiencia vital, personal, trasladada a objetos arrugados, colgados, que nos pueden recordar a Ruschenberg o incluso a las prendas colgadas de Beuys. Fernández-Brasso, también ha señalado que se convierte en “un narrador pictórico. Datas pinta camas abiertas, deshechas, todavía con calor humano ...” (Fernández-Brasso, 1971); se trata ante todo de un narrador vivencial (Figura 1)

Para Marchán Fiz, estudioso de la obra de Datas en sucesivos escritos, entrevistas, discursos y exposiciones, será el que califique su interés inicial y el que le dirija su tesis doctoral “De la Academia al Vitalismo Pictórico” (Datas, 1985) en donde el artista escribe sobre la realidad como un cosmos individual que parte del planteamiento de Ortega y Gasset y del entendimiento de la realidad individual en tres estadios, y cuyo enunciado depende el sujeto que es el que construye la misma. (Ortega y Gasset, 1971).

El autor analiza las tendencias de la modernidad, con una liberación de la naturaleza del objeto y con ello del tema de la pintura, para lo que recurre a los escritos de Málevith, Kandinsky o la destrucción de la forma de los dadaístas. Destaca el método la automatista con procedimientos como “el fotage y el gratage, que pretenden una transformación directa del estado anímico de la expresión plástica” (Datas, 1985:167) En dicha renovación es la cual se produce un estado prebélico como precursor del expresionismo abstracto. En parte de su tesis se menciona el método de aprendizaje de Hoffman. Recordemos, por otra parte, la condena que del surrealismo hizo el régimen franquista.

La corriente abstracta se desarrolla a destiempo Galicia, más tarde que en el resto de España. Resaltar que para Gabriel Plaza Molina “lo hizo precisamente de la mano de los gallegos que vivían en Madrid los albores de las nuevas influencias europeas y americanas” (1981:29). Se empiezan a establecer diversos grupos: Escuela de Vallecas, la Escuela de Madrid, La Academia Breve de la Crítica de Arte y más tarde Indaliano, Ladac, Pórtico, Dau-al- Set y finalmente “El Paso”, que “podrían establecerse como una protesta contra el orden político establecido” (Plaza Molina, 1981:30). Tarea ardua a analizar que realizará de un modo claro Díaz Sánchez en su texto “El Triunfo del Informalismo” con toda una serie de documentos y aportaciones que esclarecerán la oficialización del arte abstracto más allá de nuestras fronteras, sobre todo con las Bienales de Arte Hispanoamericanas, La Bienal de Venecia de 1976 y el núcleo intelectual formado en “La Escuela de Altamira”. Ello llegará a Galicia dos décadas después. Con todo, es amplia la muestra de representantes expresionistas en Galicia: Laxeiro, Datas, Mercedes Ruibal, Pesqueria, Díaz Pardo ...



Figura 1 · Alberto Das, *La Cama*, 1970.

Respecto al expresionismo, tan alabado por el Grupo “El Paso” por medio de la figura de Goya o el Greco es para muchos estudiosos la representación de artistas de los que los académicos mencionan que no tienen destreza al dibujar, sobre todo en los años 20.

El “rexurdimento” o renovación de la plástica gallega dentro de una temática social y crítica se produce con la figura de Castelo, mientras otros artistas fuera de nuestras fronteras intentan conciliar la práctica social con la realidad de la región, a lo que contribuyen los escritos de algunos escritores como Rafael Dieste y Álvaro Cunqueiro muchos de ellos editados en Galaxia. Colmeiro sería el precursor dos abstractos líricos y Laxeiro dos de los expresionistas (Seoane, 1979:34-6)

Otras exposiciones colectivas que ponen como punto de partida el encuentro entre tendencias entre los -ismos europeos, hacen preguntarnos si también podría estar Datas entre sus representantes, como un fenómeno de ruptura con la tradición, el éxodo y rechazo sufrido por los artistas en sus orígenes: Baselitz, Cy Twombly, Saura, Tapies, ignorados muchos de ellos en las muestras y manuales de representación nacional, el retorno a un clasicismo del pensamiento occidental al existencialismo, la preocupación por la figura, el barroco, la materia, la ruina, el cuerpo, el informalismo (Calvo Serraller, 1986). Representados en el panorama español por el Paso y Dau al Set, los dos grupos conviven con el surrealismo en sus comienzos (Figura 2).

Una exposición que recorrerá la pintura Gallega, presentándola a la par con una cronología internacional a continuación de una cronología gallega, será la realizada en Vigo a mediados de los 80 y con una representación de más de una treintena de artistas. María Luisa Sobrino resalta la inmovilidad de la pintura gallega de posguerra dentro del panorama tanto español como internacional y su escasa representación en Bienales a pesar del intento de algunas revistas como “Atlántica” y “A Guadña” (Sobrino Manzanares, 1985).

Se celebra en Madrid una reunión en el que el docente de la complutense sigue de cerca el movimiento “Atlántica”, la renovación de la plástica gallega ante el entorno de la democracia. Tras largas estancias en la soledad de su estudio en tierras vallisoletanas, regresa a la academia para enseñar, y nunca jamás deja de dedicar tiempo a su pintura, con la que lucha y por la que han pasado gran cantidad de generaciones de alumnos que acuden al centro de la península a formarse.

3. Precursor del movimiento Atlántica

Pese a la distancia generacional que los separa, y siempre más identificado con las generaciones jóvenes que a la que le pertenece, los miembros del grupo



Figura 2 · Alberto Datas, *S/T (sin fechar)* Dibujo sobre papel, 50 x 70 cm. Fuente: <<http://www.albertodatas.com>>

Atlántica y el autor, centrado en la práctica y en la reflexión de la pintura, tanto en la intensa tarea docente como en la de su taller, acuden a este a la hora de plantear la génesis que definirá el movimiento, no como un “grupo cohesionado”, sino como una corriente renovadora y aglutinadora de la plástica gallega que se impulsaría a comienzos de los ochenta. Se acelera, del mismo modo, el debate de la creación la creación de una facultad de Bellas Artes en Galicia. En Madrid, el profesor de la complutense sigue de cerca con compromiso y la evolución del mismo. Será allí que tenga lugar la primera mesa redonda de la renovación de la plástica gallega ante el entorno y el auge de la democracia; la apertura de Galicia al exterior.

Las influencias en su obra están claras ya en ese primer encuentro con Román Pereiro en Madrid y al que a Datas le gustaría que hubiese participado Azcuaga, poeta y ensayista madrileño. Ajeno a polémicas participa en las primeras muestras de Atlántica:

Se advertía que aquello esta en contra de un ambiente trasnochado, pero para mi no era algo extraordinario, anormal; anormal era lo otro, que estaba fuera de tiempo. Simplemente fue la coincidencia de ser gallegos ... (Datas, 2005).

Para Xavier Seoane, es el espíritu de Atlántica algo más que un movimiento renovador que se generó en Vigo, con el Mecenazgo de Román Pereiro y los viajes de algunos de sus representantes a Nueva York, por la relación que se establecía con el Atlántico.

Xavier Seoane citado por Martínez-Moya (1981:38) en la Muestra de Atlántica en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, verá al unísono el auge del “movimiento renovador”, no solamente por su enclave geográfico, sino por la visceralidad de sus autores y cuyas tendencias de la contemporaneidad como la neofiguración y la marcada abstracción.

4. Obra pictórica

Aunque la creación pictórica de Datas, se mueve entre el uso del objeto y el retrato en un comienzo; individuos sumidos en la pobreza, en la mediocridad que rodea a su ciudad natal, a vagabundos y aquellos que pasan tanto hambre como desolación y que acuden a sus estudio. Múltiples rostros y cabezas, esbozados, garabateados y con una clara influencia del expresionismo nórdico. Es ese mismo objeto, el que acaba por desaparecer del centro de la composición, para formar sucesivos ritmos de manchas, a las que más tarde se le añaden los enérgicos trazos (Figura 3).



Figura 3 · Alberto Datas, *Cabeza Negra*, 2002

Algo que el autor rescata entre otros de Kandinsky y de su texto “La Gramática de la Creación”. No es la naturaleza lo que lo mueve, es la bruma en donde se conservan todavía las figuras.

Para Moreno Galván en la Muestra de Atlántica en 1981, esta tendencia se encuentra marcada en su toda obra con una corriente trágica y el enérgico movimiento de la mano aproximándose a la vertiente onírico-expresionista, con un claro enraizamiento con el surrealismo plástico (1981, s/n). Distante y medido, tanto en lo que respecta a la figuración como a la abstracción, situándose en un camino intermedio entre ellas.

Recordemos, que el catálogo de “Artistas Gallegos”, en el volumen de Pintores se le clasifica dentro de estas dos categorías, realismos-abstracciones, es la suya una abstracción más lenta que la del “action painting”, de una manera sutil, situándose en los márgenes de la contiendas y disputas. Varios autores han mostrado lo parco en palabras que era el autor.

En la entrevista que Datas le concede a David Barro en el año 2005, se muestra a un Datas menos comedido en explicaciones, en las habla de cómo llegó a Madrid, impulsado por sus primeros retratos de vagabundos que llevaba a su estudio, sus conflictos con la academia y el profesorado, su madurez respecto a otros alumnos y la tarea de pintar cada día, que es lo que le interesa. Se sitúa más cercano a la expresión de un magma, de una confusión, de una duda, que es la tarea constante de estar delante del cuadro y de pintar, la práctica que siempre ha llevado con cautela y retiro, aunque no le han faltado menciones y premios internacionales ni estar ajeno al circuito galerístico. Tarea que ha desarrollado en sus últimos años, sobre todo de la mano de la galería orensana Marisa Marimón.

Fernández Cid, recuerda la ausencia notoria del artista en sus país, su lenta trayectoria paro dilatada trayectoria y la falta de renonocimiento por parte de las instituciones Gallegas hasta la muestra de la Casa de la Parra, acompañado de la euforia de los 80 y el Movimiento Atlántica (Fernández Cid, 1997). Serán las muestras de Atlántica en las que el autor toma intensa participación, aunque reside fuera de Galicia.

Ya se pueden leer, a mediados de los ochenta en publicaciones periódicas, la poca representación del “Atlantismo” mas allá de nuestras fronteras, Europa y las grandes Documentas y la exposición en el Beaugourg, que toma como referente los escritos de Baudelaire, aquel pintor enraizado en la vida moderna, con una clara representación estadounidense y alemana, la escasa intervención de artistas franceses y españoles (Castro, 1987-1988:16), de la que siguen otros muchos artículos dedicados a la definición del “Atlantismo”.

Algunas de las obras para comprender la pintura es el origen y esa lucha que constituye la tarea diaria de pintar, idéntica tarea que la que se lleva con la vida, la misma que rodeaba los planteamientos de Balzac al presentar a su genio de nombre imaginado y protagonista en “La Obra Maestra desconocida”, el luchador eterno delante del cuadro y la modelo, que ya abundaba en el género de las novelas diochecescas.

Los títulos de mis últimos trabajos provienen tanto de la realidad cotidiana como del pensamiento, en forma disgregada y dividida, confusión y caos. Todo orgánicamente tratado, atapado dentro de un magma o clama general, con todos los defectos propios de la experiencia personal, vacilación y dudas. Una visión no tranquilizadora del mundo ...

Conclusión

Podemos decir que el conjunto de la obra artística del autor bebe de una gran multitud de fuentes y de referencias de diversa **índole**, a las que se las ha intentado dar una coherencia a lo largo de la comunicación. Un artista, situado entre la abstracción y la figuración, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, prolífico y con un escaso reconocimiento el cual se ha visto limitado al arduo panorama gallego. Hacemos notar que el afán de internacionalización de sus referentes por un lado, se ha combinado junto con el magma del paisaje gallego y el de sus gentes, a los cuales siempre ha mirado.

Referencias

- Barro, D.; Vidal, C. (2005) *Voces de Atlántica*. Vigo: Galaxia; Fundación MARCO.
- Calvo Serraller, F. (1986) "Un diálogo a seis voces". En VV.AA., *Referencias: un encuentro de artistas en el tiempo: Georg Baselitz, Eduardo Chillida, Antonio Saura, Richard Serra, Antoni Tàpies, C. Twombly*: [exposición celebrada en] Centro de Arte de Reina Sofía 26 de mayo-15 septiembre de 1986. Madrid: C.A.R.S., D.L.
- Castro, A. (1987-1988) "No corazón do retorno", *Luzes de Galicia*, 8-9, p.16.
- Datas, A. (1985) *De la academia al vitalismo pictórico*. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense de Madrid.
- Fernández-Brasso, M. (1971) "Alberto Datas: la ropa y la vida", *ABC*, 15 de Enero.
- Giacometti, A. (2001) *Escritos*. Madrid: Síntesis.
- Martínez-Moya, P. (1981) "Atlántica en el Centro Cultural de la Villa de Madrid", *Diart*, 13, p.38.
- Mon Rodríguez, F. (1974) *Del ayer histórico a la Joven Pintura Gallega*. Sada, A Coruña: Edicións Do Castro.
- Ortega y Gasset, J. (1971) Madrid: Revista de Occidente.
- Patiño, R. (1991) "Unhas reflexións sobre Alberto Datas e a arte", *Luces de Galiza*, 18
- Plaza Molina, G. (1981) *El arte en Galicia. La década del Boom 1970-1980*. A Coruña: Edicións do Castro.
- Sánchez Cantón, F. J. (1973) *Sobre el arte gallego de nuestro tiempo*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.
- Seoane, L. (1979) *Textos en col da arte galega*. Madrid: Brais Pinto
- Seoane, X. (2008) *Alberto Datas (cat.exp)*. Diputación Provincial de A Coruña: A Coruña.
- Sobrino Manzanares, M.L. (1985) "La pintura gallega hoy", *Boletín*, 23.

Carlos Pasquetti: os desenhos entre 1977 e 1981

*Carlos Pasquetti: the drawings
between 1977 and 1981*

ALFREDO NICOLAIEWSKY*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018.

*Brasil, artista visual e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: alfredo.nicolaiewsky@gmail.com

Resumo: Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves/RS — 1948) é considerado um dos mais significativos e instigantes artistas do sul do Brasil desde os anos 1960. Neste artigo analisarei um período relativamente curto da sua produção, que vai de 1977 a 1981, tempo de grandes mudanças em seu trabalho. Pensar como se deram estas mudanças formais e entender este processo é o meu objetivo. Para tanto vou utilizar da descrição detalhada de algumas obras para identificar e salientar as semelhanças e as diferenças nos diversos momentos e, assim, compreender como se deu plasticamente tal transformação.

Palavras chave: Carlos Pasquetti / desenho / arte contemporânea.

Abstract: Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves / RS — 1948) is considered one of the most significant and thought — provoking artists of the south of Brazil since the 1960s. In this article I will analyze a relatively short period of his production from 1977 to 1981, in your work. Thinking about how these formal changes occurred and understanding this process is my goal. For this I will use the detailed description of some works to identify and highlight the similarities and differences in the various moments and thus understand how this transformation has occurred plastically.

Keywords: Carlos Pasquetti / drawing / contemporary art.

Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves/RS — 1948) é um artista em plena atividade, contando com mais de cinquenta anos de carreira. Considerado um dos mais significativos e instigantes artistas do sul do Brasil, desde os anos 1960, quando ainda era bastante jovem, já trabalhava com as questões mais contemporâneas, utilizando novíssimas mídias, como super-oito, fotografia como registro, objetos e desenho, sempre o desenho.

Atualmente sua produção está focada na fotografia, objetos têxteis e ainda o desenho — sua grande marca. Desta longa e profícua produção me deterei, neste artigo, num período relativamente curto da sua produção como desenhista, aproximadamente de 1977 a 1981.

Foi um período de acontecimentos significativos na sua carreira: contratado desde 1971 como professor de cenografia no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes (UFRGS), em 1977 recebe o Grande Prêmio do Salão de Artes Visuais da UFRGS com três obras

[...] importantes porque valorizam a prática do desenho dentro de uma concepção contemporânea, que se aproxima de uma escrita íntima, verdadeira anotação, através da qual o espectador pode acompanhar o processo criativo do artista. Não há mais a clássica separação entre esboço preparatório e a obra acabada” (Bulhões & Cattani, 2012:134)

Ele conquista, na mesma época, a Bolsa *Fullbright*, para realizar, entre 1978 e 1980, o MFA (*Master of Fine Arts*) no *Art Institut of Chicago*. Após o retorno dos Estados Unidos se transfere para o Departamento de Artes Visuais, do mesmo Instituto, onde passa a lecionar as disciplinas de desenho.

A série de trabalhos de 1977, com a qual é premiado no Salão de Artes Visuais da UFRGS, tem forte caráter conceitual trazendo referências da situação política — a ditadura — vivida no Brasil. Esses desenhos também se caracterizam pelo uso extremamente reduzido da gama de cores, valorização do branco do papel e utilização de elementos gráficos e de escritos. Os trabalhos de 1980/81, diferentemente dos anteriores: utilizam uma profusão de cores, não há mais escritos ou elementos gráficos, ocorre a cobertura total do papel e observa-se a presença da figuração na qual o humor e a forte ironia substituem o caráter político. Entre as duas séries há uma fase intermediária, de 1979, pouco conhecida e de difícil acesso, que tem características comuns a ambos os conjuntos já citados. Partirei da análise de alguns exemplares destas séries para tentar compreender as motivações e transformações que seu trabalho apresenta ao longo do tempo. Enfatizo que são suposições, fundadas somente na leitura das imagens, pois faltam os depoimentos do artista e também escritos de sua autoria,

práticas para as quais ele tem se mostrado bastante arredo. Analisar seus trabalhos é um exercício no qual podem-se ver as mudanças acontecendo e como seu pensamento vai se alterando através do tempo.

Nas décadas de 1960 (quando ainda era estudante), e ainda nos anos 1970, Pasquetti tinha uma visão extremamente crítica quanto ao ensino da arte e quanto à produção artística local. É fácil compreender sua inconformidade com o ensino tradicional do Instituto de Artes da UFRGS, onde estudou na década de 1960. O jovem artista já era bastante atualizado, devido ao ambiente familiar e tinha uma ideia bastante clara do que queria. Conforme Icléia Cattani (2017, inédito), “Sua família era informada e culturalmente atuante: pais fotógrafos, irmã pintora. O pai participava de grupo teatral e assinava a revista do TBC, essencial na formação do artista.” Em 1976, juntamente com outros jovens artistas (Carlos Asp, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos) lançam um Manifesto, onde criticam a ingerência do mercado de arte sobre a produção artística, propondo:

- *Criação de uma nova mentalidade e de um contexto e clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes mas sejam o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e ideias.*
- *Um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.*
- *Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.*
- *Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto.* (Apud Brites, 2015:523)

Penso que o fato de ter sido premiado, e ter seu trabalho plenamente reconhecido pelo sistema no qual estava inserido, possivelmente influenciaram sua produção, que diga-se, não deixa, até hoje, de ser contestadora. Tentar compreender como se deram as mudanças formais em seu trabalho e entender o processo de transformação é o meu objetivo neste artigo. Para tanto vou me utilizar da descrição detalhada de algumas obras para identificar e salientar as semelhanças e as diferenças nos diversos momentos e, assim, tentar compreender como se deu plasticamente esta transformação.

Os desenhos de 1977

Este conjunto de desenhos tem algumas características que chamam a atenção num primeiro olhar: há uma clara estruturação do espaço do papel em áreas ortogonais, há a presença de textos manuscritos e há os elementos gráficos

(linhas, setas, x), que remetem à ideia de desenhos técnicos ou projetos feitos — falsamente — às pressas. Estes trabalhos, executados com pastel e lápis de cor, são estruturados por linhas verticais e horizontais e em alguns deles surgem “montes de feno”, que já haviam aparecido em séries fotográficas anteriormente feitas pelo artista e que são comuns na região serrana do Rio Grande do Sul onde o artista nasceu.

Vou me deter em um trabalho que intitulo “*Estudo de espaço p/ esconderijo — deslocamento*” [Figura 1]. Este título que utilizo está manuscrito no desenho e localiza-se na estreita faixa na base da obra. É um dos trabalhos de conformação mais simples do conjunto. Excluindo-se a estreita faixa na base, acima citada, grande parte do desenho, até os limites laterais do papel, está coberto com grafismos pretos que nos fazem lembrar grama. A parte superior desta área negra é irregular, deixando bem visível os grafismos, o que reforça a ideia de vegetação ou de um corte no terreno. Porém há como se fosse a indicação de um recorte retangular na parte superior deste “terreno”, que está “deslocada” para a parte inferior da obra, também definida por linhas retas. Fica-se assim com um “escavado” na parte superior da grama — talvez uma trincheira –, e com um vazio na parte inferior — um esconderijo –, havendo então um “deslocamento subterrâneo”, expressão que também está manuscrita, na parte superior do desenho. Esta parte “deslocada”, na metade inferior da obra, está levemente inclinada, o que gera um certo desequilíbrio na composição. Vários dos desenhos deste período, e este em especial, sugerem, conforme a descrição acima, projetos para construções, pela ênfase no uso de linhas retilíneas, contínuas ou tracejadas, facilmente relacionáveis a desenhos técnicos, muitas sugerindo medidas, aparecendo a letra L (utilizada para indicar uma largura). Há também pequenos xis, que sugerem interrupção ou marcação de um ponto e setas indicando direções e movimentos, no espaço do desenho.

Uma leitura bastante política pode ser feita desse conjunto de desenhos, pois se vivia uma ditadura no Brasil e Pasquetti inclusive já havia sido preso, em 1968 “denunciado por pertencer ao PC do B, [...] interrogado e ficou um ano respondendo a processo, até ser inocentado. Experiência traumática.” (CATTANI, 2017, texto inédito) Daí, talvez a insistente repetição de escritos nos desenhos se referindo a “projetos de esconderijos” e “deslocamentos”.

Os desenhos de 1980/81

Este conjunto de desenhos é extremamente diferente dos trabalhos de 1977. As obras foram produzidas, na sua maioria, durante o mestrado em Chicago, sendo algumas feitas após seu retorno. São explicitamente figurativas, mas não



Figura 1 · Carlos Pasquetti. Sem título [Estudo de espaço p/esconderijo — deslocamento], 1977. Pastel e lápis de cor sobre papel, 89 x 73 cm. Coleção particular. Fonte: Arquivo do colecionador

Figura 2 · Carlos Pasquetti. Sem título [Frango assado], 1981. Pastel sobre papel, 64 x 100 cm. Coleção particular. Fonte: Arquivo do colecionador

realistas, representando objetos domésticos e outros elementos. Os escritos, que antes apareciam em diversos pontos do papel, principalmente em uma faixa na parte inferior, desaparecem totalmente, assim como todas as linhas contínuas e tracejadas, as setas e os x, que remetiam a projetos. Além da figuração, o que surge de novo de forma enfática são as padronagens (ou estampas) que cobrem toda a superfície dos desenhos. O branco do papel desapareceu e o preto foi reduzido em grande parte dos trabalhos. As texturas, que tinham um tratamento gráfico e que cobriam grande parte dos desenhos desapareceram, substituídas por um tratamento homogêneo do pastel, trabalhado de modo mais pictórico, eventualmente fazendo uso de luz e sombra.

Pode-se demonstrar isso com o desenho que nomeio de “Frango assado” (deixando claro que este nome não foi dado pelo artista) [Figura 2]. Vê-se as imagens de um prato, com um diminuto frango e uma minúscula coxa de frango assados ou, melhor dizendo, carbonizados, pois são totalmente pretos, inclusive parecendo que deles sai fumaça. Além deste prato há, agora em grande escala, um garfo e uma faca, um copo “de papel”, um guardanapo, um palito e um “vidro para azeite”, todos objetos profusamente decorados com diferentes estampas. Todos estão dispostos sobre uma toalha, também estampada de xadrez, com representações de pequenas frutas dentro de cada quadriculado. Há aqui o uso de uma extensa gama de cores, podendo mesmo se falar em excesso, não deixando nenhum espaço que não esteja profusamente trabalhado: a toalha, em dois tons de vermelho, tem estampas de frutas — figos azuis, bananas verdes, cerejas lilases e uma outra não identificável em ocre; os talheres são em dois tons de verde com elementos ocre, estampa que se repete na parte interna do prato, mas que, por sua vez, tem a borda com outra estampa — um quadriculado em verde, preto e branco... O guardanapo é azul, com linhas rosa formando um quadriculado, com figos de diferentes tons de azul dentro dos quadrados. O recipiente para azeite tem estampa rosa com linhas azuis e brancas e bananas em verde e preto e o copo é rosa, com quadriculado em outra tonalidade de rosa, com as cerejas lilases. Como se pode perceber pela descrição, são quase infinitas as cores e as padronagens espalhadas sobre a superfície do papel, em aparente desordem. Porém o resultado geral é belíssimo, extremamente alegre e também muito debochado.

Pode-se supor referências a objetos familiares — a padronagem da toalha lembra muito tolhas de plástico, que eram populares nos anos 1950/60 — como também poder-se-iam ver referências à determinadas obras de Matisse, também carregadas de estampas em inúmeras cores. Em última instância é uma natureza-morta, podendo se imaginar como referência irônica às “vanitas com comida”, pois mesmo não tendo uma caveira, ainda tem-se um frango carbonizado...

Todos os desenhos desta série seguem esta mesma lógica construtiva, diferindo entre si pelo motivo central, que varia muito: uma pia de banheiro, um banheiro de criança, um par de sapatos. Porém são todos muito coloridos, irônicos e cobertos de estampas o que unifica totalmente o conjunto.

Conforme enunciei no início, me pergunto como um artista passa de uma série para a outra tão díspar, já que, aparentemente, o único aspecto que se mantém em ambas é o material utilizado? Para dar sequência a procura por respostas, analiso a seguir dois trabalhos, ambos de 1979, que podem ajudar a entender como se deu esta transformação.

Os desenhos de 1979 — O Monte Fuji

Como estes desenhos não têm título, para facilitar a comunicação, apresento-os com nomes que não foram definidos pelo artista. Ao primeiro chamarei de “Monte Fuji” [Figura 3]. Sua antiga proprietária assim o intitulava, pois percebia semelhanças de um detalhe do desenho com as representações tradicionais japonesas do Monte Fuji. Tem-se aqui um trabalho híbrido das duas séries anteriormente citadas, ou seja, com algumas características da série de 1977 e outras da série de 1980/81. Este trabalho tem como características da primeira série o uso extensivo do branco do papel, as referências a projetos de construções e a presença dos elementos gráficos — linhas e setas —, além das áreas cobertas com grafismos que remetem à grama. Desapareceram, entretanto, as estruturas ortogonais, os escritos e os “montes de feno”. Da série que virá tem-se as representações figurativas, os elementos em perspectiva e uma certa desordem na estruturação do espaço.

O desenho “Monte Fuji” tem na metade inferior uma predominância de texturas em marrons e pretos, que associo com terra ou grama e na metade superior uma predominância de azuis, que percebo como a representação de água. Pode-se dizer que é uma paisagem. Na metade inferior, tem-se o elemento que mais chama a atenção: um extintor de incêndio, representado de modo realista, caído sobre uma área com textura em marrom óxido, a mesma cor e textura presentes nos desenhos de 1977. Tem-se ainda à sua esquerda um “copo de papel”, estampado, como o que aparecerá posteriormente no “frango assado”. Ambos estão sobre as áreas em tonalidades de amarelo óxido, marrom e preto, que pode-se inferir como uma superfície de terra firme. Ocupando toda parte inferior do desenho, próximo ao limite do papel, temos cinco figuras, que parecem goleiras sobre manchas azuis, que estabelecem uma ligação visual com os azuis que dominam a metade superior da obra. Estas goleiras parecem “projetos”, como na série anterior, anulados por riscos vermelhos.



Figura 3 - Carlos Pasquetti. Sem título [Monte Fuji], 1979.
Pastel e lápis de cor sobre papel, 64 x 100 cm.
Coleção particular. Fonte: Arquivo do colecionador



Figura 4 · Carlos Pasquetti. Sem título [A Santa], 1979.
Pastel e lápis de cor sobre papel, 102 x 64 cm.
Coleção particular. Fonte: Arquivo do colecionador

Na metade superior da folha, têm-se os azuis, imagino uma representação de mar, com pequenas ondas pontiagudas e uma grande onda, tudo em tons azuis, que nos fazem lembrar “A Grande Onda de Kanagawa” do artista japonês Katsushika Hokusai (1760 — 1849). Unindo visualmente as duas metades do desenho têm-se uma série de elementos, verticais ou inclinados, que saem da metade inferior, indo até a parte superior do papel: são três torres, ou seria mais correto dizer que são três esquemas de torres, uma na extrema esquerda e duas à direita, encimadas por cubos, definidos apenas por suas linhas limites, sugerindo perspectiva. Além destas torres há outros cinco elementos que parecem “sarrafos”, longilíneos, trabalhados com luz e sombra. Temos também riscos vermelhos, semelhantes aos que estão sobre as goleiras, próximos à parte superior das torres. Veem-se ainda dois elementos, difíceis de definir: um horizontal, à esquerda da metade inferior, e outro idêntico, porém em posição vertical, no lado direito superior. Eles sugerem uma estrutura transparente, dentro da qual há pequenas manchas amarelas e vermelhas e setas indicando um movimento de rotação. Em todo desenho, nas duas metades, veem-se pequenas manchas pretas que ajudam a unificar o trabalho.

Um último detalhe: na série de 1977 havia pequenas manchas em laranja e ocre. Neste trabalho de 1978 há também pequenas manchas, porém aqui têm suas formas definidas, sendo claramente pequenas tochas de fogo, que aparecem como uma marca no extintor e pairando dentro dos três cubos que encimam as torres. Como prenúncio da série posterior, há aqui uma certa desordem, os diversos elementos parecem estar soltos. Porém, o todo do trabalho funciona muito bem, pois, apesar da diversidade de tratamentos e soluções o artista consegue uma perfeita unidade obtida com as cores, que pontuam todo espaço, e com os diversos elementos que se entrecruzam, criando uma agitada e animada composição.

A Santa

Este trabalho, também sem título, nomeio de “A Santa” [Figura 4], pois há uma forma que lembra uma imagem de Nossa Senhora. O desenho também apresenta características da série que a antecede e da que a precede. Lembrando os desenhos de 1977 têm-se a persistência dos brancos do papel, uma certa estruturação ortogonal, a faixa inferior com tratamento diferenciado, os grafismos (linhas e setas) e uma certa ênfase nos pretos, eventualmente com a mesma textura anteriormente registrada. Da série posterior, a partir de 1980, aparecem os elementos figurativos e uma forte sugestão de estampa. O desenho tem uma estreita faixa preta horizontal que o corta um pouco acima da metade, da qual

descem muitas linhas finas, com diferentes comprimentos e espaçamentos entre elas, todas terminando em pequenas manchas pretas. Há também uma faixa na base, com um tratamento diferente do restante: é um quadriculado, feito a régua, que pode ser um gráfico ou também representar uma série de montanhas.

Além destes elementos gráficos que seccionam o trabalho, temos como formas principais uma figura azul e algo que lembra uma estrutura metálica, ambas verticais. A figura azul lembra a forma de uma santa, por causa do manto, mesmo esvaziado de forma humana. Esta sugestão é reforçada por ela ter sobre a parte superior, onde estaria a cabeça, uma coroa amarela e laranja, sugerindo ser dourada. A ideia do desenho como projeto, como os de 1977, aqui está sugerida na coroa: nos lugares onde deveriam haver pedras preciosas saem setas, que chegam a pequenas manchas em azul, vermelho, laranja e verde, sugerindo serem estas as cores das pedras não representadas da coroa. A outra forma, que tem a mesma altura da “santa”, lembra uma estrutura metálica, um suporte portátil para telas de projeção ou um equipamento antigo para medir a altura das pessoas. É importante frisar que estes elementos desconsideram totalmente a faixa preta que corta o desenho horizontalmente, integrando a parte superior e inferior do desenho. Existem também outros elementos figurativos, espalhados em todo o espaço do papel: partindo da parte superior esquerda, em direção à parte inferior direita há um pequeno galho com folhas, uma “caixa” de fósforos, um bote de madeira, um filme fotográfico, um castiçal com uma vela, uma chave de fenda, uma maleta executiva, um vidro de tinta de caneta, um garfo e um prato com um peixe dentro.

Como se vê, é difícil imaginar relações de significado entre estas figuras. Mas pelas cores é possível, uma vez que todas, com exceção da santa, são executadas em variações de siena e de preto. Para completar a obra aparecem ainda três diferentes elementos que se repetem: 1. Pequenos retângulos quadriculados, dentro de manchas pretas sobre as quais há grafismos em branco, sendo seis na parte superior e quatro na metade inferior, com “montanhas” semelhantes à faixa da base; 2. Manchas em siena, vermelho e preto, que remetem às manchas dos desenhos de 1977, porém aqui sugerindo tochas de fogo, mais concentradas na metade superior do desenho e, 3. Pequenas flores, também em siena e preto, ladeadas por setas curvas, que sugerem movimento.

Conclusão

Não conheço qualquer texto escrito por Carlos Pasquetti sobre seus trabalhos. Ele sempre se mostrou arredio à escrita ou mesmo a falar sobre sua obra. Sendo assim, não há como saber as motivações para a criação de seus trabalhos. Se

tentássemos encontrar justificativas para as transformações que seu trabalho apresenta ao longo do tempo, seriam apenas suposições, sem nenhuma base concreta. Sobre o desenho de Carlos Pasquetti, escreveu Flávio Gonçalves (2013) que,

Os desenhos de Pasquetti são marcados pela investigação das possibilidades construtivas e perceptivas geradas por esse meio. São, portanto, desenhos que tratam de desenhos, de como estes são construídos e quais elementos os constituem. O campo do desenho tem sido seu terreno de jogo privilegiado, uma esfera inaugural onde algumas ideias são testadas e replicadas de diferentes modos.

O que se tem, e sobre isto tentei escrever, são seus trabalhos, onde podem-se ver as mudanças acontecendo. Seus trabalhos são concretos e mostram como seu pensamento vai se alterando através do tempo, sem questões filosóficas ou conceituais abertamente declaradas, mas plasticamente visíveis e, no fundo, é isto que importa.

Referências

Brites, Blanca Luz. (2015). "Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em sintonia com seu tempo" in "Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral — 1910–2014" / Organização Paulo Gomes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2º v.

Cattani, Icleia Borsa & Bulhões, Maria Amélia. (2012) "Experiências de Ruptura nas Artes Visuais" in "100 Anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS".

Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Cattani, Icleia (2017) "Formas e Espaços "Imigrantes" nos desenhos de Carlos Pasquetti". No prelo

Gonçalves, Flávio (2013). "Um todo e o corpo". In Paralelo 31, Edição 1. Pelotas, Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2014/02/08_artigo07_flavio.pdf

A série Topofilia de James Kudo

The James Kudo's Topofilia series

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, professora de história da arte, pesquisadora e curadora de exposições.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM). E-mail: almerinda.lopes@ufes.br

Resumo: Este artigo analisa um conjunto de obras denominado pela crítica Topofilia, de autoria do artista brasileiro James Kudo. Nessa série iniciada em 2009, o autor formaliza o embate entre duas culturas (a brasileira e a oriental), prestando tributo ao lugar do idílio, onde nasceu e viveu com a família de imigrantes e lavradores japoneses, que ajudaram a fundar a cidade, até serem expulsos, quando da construção da Usina Hidrelétrica “Três Irmãos”, sobre o Rio Tietê, no qual submergiram as terras e a residência familiar na área rural, quando da inauguração da barragem em 1990.

Palavras-chave: Pintura contemporânea / topofilia / James Kudo / mestiçagem.

Abstract: This article analyzes a set of works denominated by the critic Topofilia, authored by the Brazilian artist James Kudo. In this series started in 2009, the author formalizes the clash between two cultures (the Brazilian and the Eastern), paying tribute to the place of the idyll, where he was born and lived with his family of Japanese immigrants and peasants, who helped to found the city, until when the “Três Irmãos» Hydroelectric Power Plant was built on the Tietê River, where the lands and the family residence in the countryside were submerged when the dam was opened in 1990.

Keywords: Contemporary painting / topofilia / James Kudo / mestizaje.

Introdução

O fascínio do brasileiro James Kudo pela pintura de paisagem nascia em paralelo à mudança do paradigma artístico com que o jovem se deparou no início de sua trajetória, na década de 1980, quando, após duas décadas de amplo domínio das práticas conceituais e de forte retração da pintura, esta retornava ao cenário artístico em grande estilo. Contradizendo os prognósticos dos apocalípticos que proclamaram a sua morte, a geração de jovens que então emergia redescobriu a praxe pictórica, contrapondo-a ao reducionismo fastidioso dos conceitualismos, e entendendo-a como meio privilegiado de reflexão. Com total liberdade, os novos pintores enveredariam, de maneira anacrônica e nômade, pelo legado imagético da história da arte, recente ou remoto. Formulavam novas abordagens e problemáticas, dialogando indistintamente com as gramáticas figurativas e abstratas, hibridizando diferentes tendências, estilos e processos pictóricos, sem estabelecer entre eles qualquer hierarquia.

Essa geração contrapunha também o fazer artesanal ao domínio tecnológico, que então se expandia, recorrendo à subjetividade e à teatralidade, à citação e à apropriação de imagens alegóricas ou extraídas de diversas fontes, subvertendo a unidade e a pureza formal da pintura moderna, “estilhaftando a cosmologia racional (...) e as bem comportadas relações espaço-tempo”, considerados valores “muito estreitos, autoindulgentes e castradores” (Berman, 1986:29-30).

No Brasil, a hibridização de processos e a heterogeneidade de códigos visuais de que se valeu essa geração de pintores, coincidia com o período de redemocratização do país, depois de vinte anos de ditadura militar. Para alguns teóricos, a pluralidade de referências estéticas realocadas pela pintura da década de 1980, não escondia a crise da própria arte. Mas para outros, a recorrência a histórias pessoais e à paisagem, de “vastos horizontes e intensa luminosidade”, engendrada com generosas camadas de matéria, num convite a “um diálogo tátil”, não deixava de ser uma tentativa de se rebelar “contra a ordem do terror, que se identificava com práticas como as do neoclassicismo (...)” e por ser, “não por acaso (...), frequentemente suja e caótica, seria definida como antiautoritária” (Morais apud Canongia, 2010:8-10).

Quando da emergência dessa pintura, cuja temática muitas vezes fazia referência ou identificava-se com as paisagens tropicais, e teve grande alcance no país, o jovem James Kudo (1967), objeto deste estudo, era ainda estudante da Escola de Belas Artes da capital paulista. Entretanto, ao longo de sua vida acadêmica teve contato com a volta à pintura, nas aulas, nos livros e em inúmeras exposições realizadas em museus, galerias e nas bienais de São Paulo, experiência fundamental para a definição de sua futura praxe produtiva.

1. A trajetória do artista e a opção pela pintura

Nascido em Pereira Barreto, cidade no interior do estado de São Paulo, que apesar de desprovida de museus, e carente de mostras nacionais e internacionais, o que não impediu que James Kudo cedo manifestasse interesse pela arte. Em 1980, deu-se o início da construção do grande lago da barragem da Usina Hidrelétrica “Três Irmãos”, sobre o Rio Tietê, com 785 Km², e dez anos depois, com a inauguração parcial da barragem, a localidade iria se transformar em uma ilha fluvial, fazendo submergir, inclusive, a casa construída pelo avô e as terras agrícolas que garantiam o sustento da família, obrigando-a a procurar outra fonte de subsistência na capital paulista.

A lembrança da destruição da natureza idílica jamais se apagaria da memória do jovem, a ponto de transformar-se na temática recorrente de suas obras, desde o início de sua trajetória criativa. Todavia, a retrospectiva do uruguaio Joaquim Torres-Garcia na Bienal de São Paulo (1992), causaria grande impacto sobre o artista, pela ousadia com que misturava signos figurais e elementos construtivos, homenageando-o em algumas de suas telas. Em Nova York (onde viveu e estudou entre 1992-1994), o jovem artista teve contato com o Expressionismo Abstrato, produzindo nos anos subsequentes pinturas de grandes dimensões, de formas orgânicas ou biomórficas, construídas com gestos pulsantes, em meio aos quais transpareciam elementos vegetais.

A partir do início da década seguinte o artista passaria a lançar um olhar anacrônico e renovado sobre a pintura de paisagem, recodificando elementos de seu lugar de origem retidos na memória. Mais que um retorno ao passado, tal temática injetava novo ânimo em sua pintura, pois, como observa Berman (1986: 34): o ato de lembrar pode ajudar-nos a encontrar as nossas raízes, para que possamos nos nutrir e nos renovar, tornando-nos “aptos a enfrentar as aventuras e perigos que estão por vir”.

2. A Série *Topofilia*

Vale destacar inicialmente, que a série de pinturas assim denominada integra um conjunto extenso de paisagens sintéticas e fragmentárias, objetos e instalações, que remete às florestas tropicais e postula um painel de memórias da infância e da juventude do artista.

Genericamente denominada pela crítica de *Topofilia*, a série é o foco da reflexão deste estudo, por configurar-se como um significativo laboratório de pesquisa e referências materiais e imateriais, envolvendo a natureza cultural, romântica e imaginária do autor.

Iniciada por volta de 2009 e ainda não concluída, a palavra composta que dá nome à série (topo + filia), remete a uma experiência positiva ou afetiva do indivíduo por um dado lugar ou paisagem ou ambiente natural (água, ar, terra), como observa o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan. Para o teórico, o conceito de topofilia vincula-se a uma valoração cultural, decorrente da experiência, sentimentos, percepção e pensamento de quem construiu ou viveu nesse lugar, mas também por parte de quem os vê: “A cidade natal é um lugar íntimo. Pode ser simples, carecer de elegância arquitetônica e de encontro histórico, no entanto, nos ofendemos se um estranho a critica” (Tuan, 1980: 160).

Em grande parte das composições da série, Kudo intercambia pintura e colagem, o que atribui a essas paisagens fragmentárias, ficcionais e imaginárias, um caráter peculiar. Põe em destaque ora folhagens rasteiras, ora árvores de grande porte, frondosas ou ressequidas, com os troncos cobertos de líquens. Em outras composições insere arcabouços de casas, elaboradas com estruturas sintéticas e geometrizadas, em estranhas projeções e rebatimentos, que remetem a dobraduras. Tanto parecem submergir na profundidade das águas límpidas e azuis, como sugerem estar se desintegrando, flinando no espaço ou presas às árvores.

Se a referência à casa ancestral não parece ser mera coincidência, as dimensões e a representação desses esquemas em planta baixa fazem lembrar cercados/arapucas, construídos para capturar pássaros ou pequenos roedores. Talvez se possa pensar também em armadilhas para prender os destruidores da natureza, confirmando, assim, um posicionamento político e irônico peculiar a esse e outros artistas contemporâneos.

A casa vai pouco a pouco deixando de ser uma estrutura fixa, libertando-se, em alguns trabalhos, do confinamento das telas, para assumir uma dimensão espacial *site specific*, integrando instalações/montagens com colagens de papel adesivo, que ocupam o espaço de paredes e pisos, ou que mesclam pintura e colagem. A casa também por assumir uma dimensão onírica, representada jorrando água, numa espécie de simulacro de fonte, cujo líquido flui do interior desses arcabouços e se esparrama pelo chão, em gradações de azul. Se tais postulações não deixam de remeter à casa ancestral, que foi tragada pelo lago da Usina Três Irmãos, também assumem outros significados. Ao nomear de *Puxadinhos*, parte dos trabalhos protagonizados pela casa, Kudo faz referência às residências populares no país, que para acomodarem melhor a família, têm um novo cômodo agregado à área original da vivenda. Edificado sem planejamento prévio, a ideia de puxado explica o seu caráter precário ou improvisado. O artista formula, assim, através das diferentes alusões poéticas à paisagem e à casa, a relação entre tempo e espaço, vida e morte, passagem e persistência, destruição e reconstrução, natureza e cultura.



Figura 1 · James Kudo, *Sem Título*, 2012, acrílica e colagem de adesivo plástico s/tela, 140 x 90 cm.
Fonte: www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/james-kudo/
Acesso em 29/12/2017.



Figura 2 · James Kudo, *Sem Título*, 2015, acrílica e colagem de adesivo plástico s/tela, 150 x 180 cm.
Fonte: www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/james-kudo/
Acesso em 29/12/2017.

Figura 3 · James Kudo, *Sem Título*, 2015, acrílica e colagem de adesivos plásticos s/tela, 150 x 180 cm.
Fonte: www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/james-kudo/
Acesso em 29/12/2017.

Vale destacar, porém, que o arquétipo ou esboço de casa e outros objetos que a habitam (mesas, cadeiras, armários) já estavam presentes em um conjunto de trabalhos (em técnica mista), produzido em 2003, em parceria com o americano e amigo do brasileiro, Bob Nugent (1947).

Kudo enfatiza a artificialidade das paisagens dessa série, através de cores ácidas, vivas e fluorescentes em chapas, cujas escalas tonais nem sempre são geradas por pigmentos naturais, mas através da colagem de adesivos plásticos, de diferentes texturas. Recorre também à oposição entre elementos geométricos e figurativos (herança de Torres Garcia?), construídos às vezes a com tal precisão de contornos, para ressaltar tratar-se de formas recortadas. Em outras telas, lança mão de um detalhamento próximo do realismo e escalas monocromáticas, criando paisagens que instigam e inquietam pelo preciosismo técnico e pelo silêncio que delas emana.

Contrapõe também às árvores e a outros elementos da natureza, objetos e códigos simbólicos, abstratos e figurativos: caveiras, pássaros, motosserras, revólveres apontados para o observador, paredes de tijolos. As caveiras são formas recorrentes, que tanto se sobrepõem às paisagens como se transformam no suporte das mesmas. As árvores, folhagens e esquemas/casas tanto são pintados simulando madeira industrial ou fórmica, como resultam do recorte e colagem, de papeis que imitam os mesmos materiais. Em meio a esses elementos construídos com certo rigor, esboçam-se formas sinuosas ou sensuais, em gradações de azul celeste, cinza, verde ou de colorido mais estridente.

Nesse último caso, as cores derivam de estamparias banais, entre os quais o xadrez de toalhas usadas sobre as mesas das casas populares ou dos tecidos das roupas usadas pelo homem do campo, sinalizando, assim, para a memória afetiva. Mas, se é com esses elementos insólitos e ficcionais que o autor parece sugerir ora o pôr do sol ora o movimento da água, também se propõe romper a linha tênue que separa real e irreal, objetividade e subjetividade aparência e essência, realidade e ficção, transição e fixidez, memória e imaginação.

Considerações finais:

O jovem James Kudo manteve durante uma fase importante de sua vida, forte relação de pertencimento com o Rio Tietê e a paisagem natural. A construção da Usina Hidrelétrica de Três Irmãos destruiu a paisagem, a identidade e as relações afetivas que o artista (sansei) e os imigrantes japoneses, que ali se instalaram mantinham com o lugar. A ideia de lugar se constitui, quando atribuímos significado a um dado espaço, transformando-o no lugar dos sonhos, dos afetos, esperanças, ações e possibilidade de realização, pois quando dizemos “esse

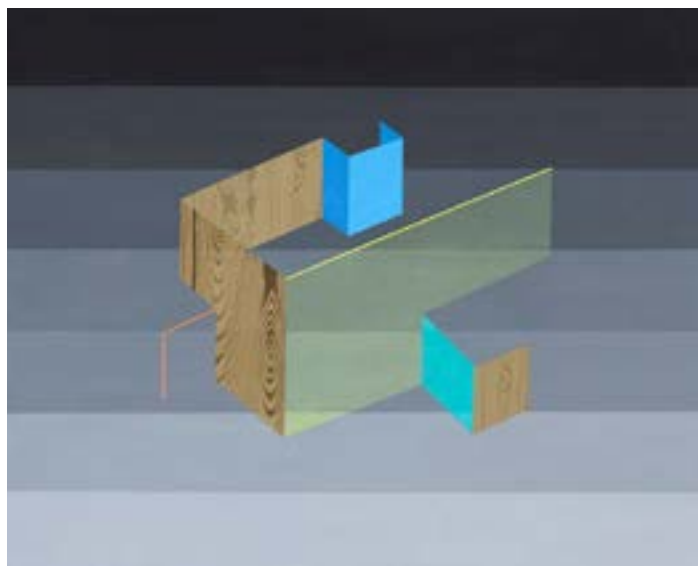


Figura 4 · James Kudo, *Puxadinho*, 2012, Instalação de dimensões variadas. Colagem de adesivos plásticos.
Foto: Tatewake Nio. Fonte: Catálogo do 61º. Salão de Abril, Fortaleza, Ceará, 2013, p. 38.

Figura 5 · James Kudo, *Puxadinho I*, 2016, acrílica e colagem de adesivos s/tela, 80 x 100 cm.
Fonte: www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/james-kudo/
Acesso em 29/12/2017.



Figura 6 · James Kudo, Sem título, 2017, acrílica e colagem de adesivos s/ tela, 100 x 100 cm.
Fonte: www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/james-kudo/
Acesso em 29/12/2017.

é o lugar, extrapolamos a condição de espaço e atribuímos um sentido cultural, subjetivo e muito próprio ao exercício de tal localização” (Cunha, 2008:184).

O impacto causado pela interferência na geografia e na natureza identitária do artista, mantém-se em sua memória por força de uma mediação simbólica com o lugar de origem, o que transforma suas paisagens pictóricas em palimpsestos de referências e de vivências. O artista reinventa, assim, paisagens cosmológicas em que não há a presença do homem, expulso ou destruído pelo progresso, o que explica a marcante presença de caveiras e ossos em suas pinturas, montagens e objetos. Kudo evoca um passado que não mais existe, realocando códigos extraídos da linguagem pop, da abstração e de outros extratos da história da arte ocidental, formulando composições modulares e sequenciais, de exímia execução, que, em alguns casos, lembram jogos de montar ou quebra-cabeças, que não deixam de remeter ao rigor da cultura japonesa.

Se a situação de exílio não possibilita aos orientais se considerarem pertencentes nem ao país de origem nem ao de adoção, a família de James Kudo, obrigada a deixar o lugar onde viveu e trabalhou por longos anos, em um reduto de imigrantes orientais, onde todos preservavam os hábitos, costumes e a língua materna, deixou marcas profundas inclusive no jovem, que transparecem em sua obra artística como essência reveladora de uma estética mestiça ou híbrida,

(...) assim como muitos artistas contemporâneos migram, sofrendo com isso mutações em si e em suas produções, também as formas, as técnicas e os materiais migram de uma obra à outra, criando uma poética da transitoriedade e da diferença. Insere-se de modo transversal nessa problemática, atravessando-a, a criação de cartografias, imaginárias ou ressignificadas, que marcam a poética das migrações (...) (Cattani, 2007:31).

Isso permite entender a série *Topofilia*, para além de um conjunto de paisagens de cores e formas inusitadas, pois além de remeterem a aspectos do mundo analógico, situam-se como ideia simbólica de um mundo particular, que atesta ou “testemunha o enfrentamento de duas culturas” (Corajoud, 1995:148).

Referências

- Berman, Marshall (2007). *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 97885880862898
- Canongia, Lúcia (2010). *Anos 80. Embates de uma geração*. São Paulo: Francisco Alves. ISBN. 9788589365253
- Cattani, Icleia B. (2007) "Mestiçagens na arte contemporânea: conceitos e questões", in Cattani, I. B. (Org.). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 21-34. ISBN 9788570259684
- Cunha, Maria Isabel (2008). "Os conceitos de espaço, lugar e território nos processos analíticos da formação de docentes universitários". *Educação Unisinos*, v. 12, n. 3, p.182-6.
- Corajoud, Michel. (1995). "Le Paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent", In: Roger, Alain (1995). *La Théorie du paysage em France*. Seyssel (France): Champ Vallon, p. 142-52.
- Tuan, Yi-Fu (2013). *Topofilia*. Londrina (PR): EDUEL. ISBN 9788572166270

Somos Todos Poppy: O *homo interneticus* segundo Poppy e Titanic Sinclair

*We're All Poppy: The homo interneticus
according to Poppy and Titanic Sinclair*

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).
Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa. E-mail: ana.matilde.sousa@gmail.com

Resumo: Poppy é uma celebridade do YouTube que produz curtos vídeos promocionais em colaboração com o realizador Titanic Sinclair. O seu estilo particular de “estuplime” tecnológico, oscilando entre o fofinho e o sinistro, integra-se no movimento da arte pós-Internet, expressando a mundividência própria do *homo interneticus*—uma nova espécie de humano à mercê da tecnosfera quase-autónoma do século XXI.

Palavras chave: Estuplime / kawaii / arte pós-Internet / videoarte / YouTube.

Abstract: Poppy is a YouTube celebrity who produces short promotional videos in collaboration with director Titanic Sinclair. Her particular brand of technological “stuplime,” oscillating between the cute and creepy, integrates with the post-Internet art movement, expressing a worldview proper to *homo interneticus*—a new kind of human at the mercy of the quasi-autonomous technosphere of the 21st century.

Keywords: Stuplime / kawaii / post-Internet art / video art / YouTube.

Introdução

Poppy é uma cantora americana e celebridade do YouTube radicada em Los Angeles que tem vindo a produzir, em colaboração com o realizador Titanic Sinclair, uma série de curtos vídeos promocionais para o canal *thatPoppyTV* (<https://www.youtube.com/user/thatPoppyTV/videos>). O primeiro vídeo, carregado a 4 de Novembro de 2014, mostra Poppy a comer algodão-doce durante 1:22 min, lembrando os filmes experimentais de Andy Warhol. Desde então, a estética dos vídeos foi-se aperfeiçoando e a sua mitologia adensou-se; porém, mantém-se fiel ao espírito original: pequenos trechos de videoarte pós-Internet, expressando um “estuplime” (Sianne Ngai) tecnológico pleno de fadiga física e mental. Tal como Warhol, Poppy parece querer ser uma máquina, mas esta jovem rapariga que se autodenomina “*kawaii Barbie child*” (“*kawaii*” é o equivalente japonês a “*cute*” em inglês) é mais fofinha, mas também mais sinistra, do que o guru da Arte Pop.

Actualmente, Poppy tem mais de 300 vídeos disponíveis no seu canal de YouTube, milhões de visualizações e uma base de fãs dedicada que busca nos seus vídeos sentidos abrangentes e mensagens ocultas. Na primeira parte deste artigo (“Sou Poppy”), analisarei algumas das principais referências e estratégias (visuais, sonoras, narrativas) nos vídeos de Poppy e Sinclair, recorrendo a exemplos. Na segunda parte (“Somos Poppy”), introduzirei personagens secundárias como a manequim Charlotte e a Planta, discutindo a sua alteridade. No final, procurarei demonstrar que os vídeos de Poppy expressam a mundividência própria do *homo interneticus* (Krotoski, 2010)—uma nova espécie de humano à mercê da tecnosfera quase-autónoma do século XXI.

1. Sou Poppy

Num dos vídeos mais populares de *thatPoppyTV* (com mais de 12 milhões de visualizações), Poppy repete a frase “I’m Poppy” (“Sou Poppy”) durante 10:02 min, em diferentes posições e enquadramentos que vão desde um grande plano da sua boca, até Poppy ajoelhada no chão numa pose remanescente da icónica capa de *...Baby One More Time* de Britney Spears (Figura 1). A repetição robótica de acções e palavras, o sentido de estilo particular de Poppy, e as referências à cultura do *personal branding* em voga nas redes sociais (cuja obsessividade de *I’m Poppy* tão bem captura), enformam o universo de Poppy e Titanic Sinclair, onde uma familiaridade afável assume frequentemente contornos alienígenas e sinistros. A influência de Andy Warhol, David Lynch e Tim Burton (Brooke, 2016, par. 8) faz-se sentir no fascínio pela estranheza da sociedade de consumo, em todo o esplendor da sua banalidade lustrosa, por vezes surreal, cómica ou

arrepiante. Porém, tão ou mais importante é a estética *kawaii* de *aidoru* (ídolos) japoneses como Kyary Pamyu Pamyu, o imaginário asséptico das grandes corporações médicas para as quais Sinclair costumava fazer vídeos publicitários (Brooke, 2016, par. 8), ou o discurso pacificador mas opressivo das seitas religiosas. A ideia de que Poppy e Sinclair pertencem a um culto sob a alçada dos Illuminati é, aliás, uma piada recorrente, alimentada pelos fãs e pelos próprios em múltiplos vídeos (e.g. *I Am Not In A Cult*) e produtos complementares, como o fanzine *The Gospel of Poppy* composto por passagens da Bíblia em que a palavra “Deus” é substituída por “Poppy.”

Na maioria dos vídeos, Poppy, de longos cabelos loiros platinados e olhos castanhos enormes, dirige-se aos espectadores numa voz doce enquanto olha fixamente para a câmara, enquadrada por fundos brancos e uma banda sonora de sintetizadores etéreos e inquietantes. A moda é importante para Poppy, que em cada vídeo exibe indumentárias impecavelmente coordenadas e accessorizadas em tons de pastel, incluindo vestidos e chapéus vanguardistas com formas estranhas e padrões ousados—algures entre *hipster*, *vintage*, alta-costura e estilos de *street fashion* japonesa como *Lolita*, *decora* ou *Cult Party kei* (Figura 2). Poppy proclama chavões da Internet e redes sociais, como “Aprendi muitas coisas este ano” e “Divirto-me imenso na minha vida”; ocupa os seus vídeos com onomatopeias genéricas como “Hmmmmmm,” “Ooh!” e “Oh”; enuncia expressões tautológicas como “Estou a aplicar a maquilhagem” enquanto aplica maquilhagem, ou “Estou a usar um fato cor-de-rosa” enquanto usa um fato cor-de-rosa; ou aborda temas genéricos como “Política,” “Desculpas” ou “O meu passado,” sem nunca revelar opiniões políticas, aquilo por que pede desculpa, ou a sua história de vida. Por vezes, Poppy interpela o espectador com questões à la questionário do BuzzFeed fora de contexto (“Qual a tua percentagem?”) (Figura 3), ou executa em silêncio ações quotidianas como pestanejar, tirar uma *selfie*, pintar um quadro, gatinhar ou apertar os atacadores das suas botas de cano alto durante cinco minutos. Em vídeos mais recentes, Poppy e Sinclair recorrem a efeitos especiais, introduzindo objectos que aparecem e desaparecem magicamente, pequenas animações ou vozes distorcidas parodiando a maledicência dos *haters* na Internet (e.g. *They Say Mean Things*).

Muitos dos vídeos de Poppy são vídeos do YouTube sobre vídeos do YouTube (Jackson, 2017, par. 3), revelando a qualidade fática dos “conteúdos” mediáticos que pululam nas redes sociais, desde o culto das *hashtags* ao sentimentalismo vazio de expressões-tipo como “Adoro os meus fãs” ou “Obrigada por me encorajarem.” O cúmulo do absurdo é *Hey YouTube*, um vídeo onde Poppy profere exclusivamente saudações típicas de *vloggers* como “Oi YouTube!” “Oi pessoal!”

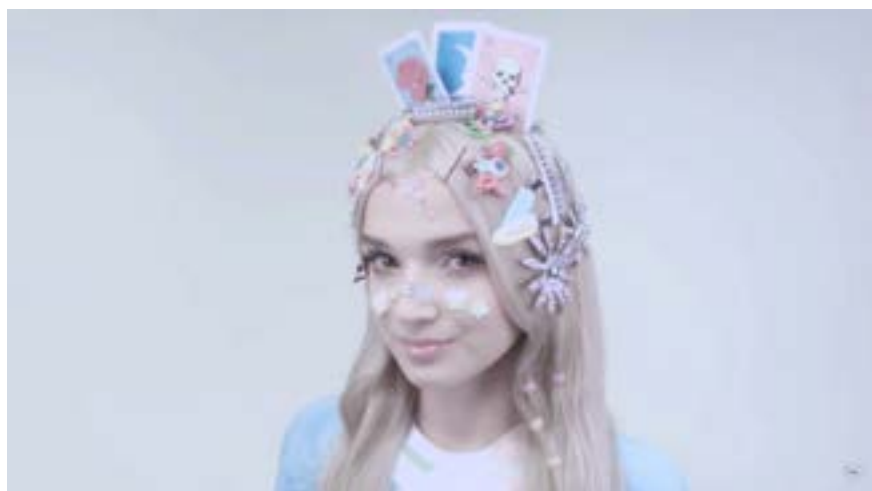


Figura 1 · Poppy e Titanic Sinclair, *I'm Poppy*, 2015.

Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=fpCXxqiTjqE&t=3s>

Figura 2 · Poppy e Titanic Sinclair, *Welcome to Poppy's World*, 2017. Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=m03COZGmHk>



Figura 3 - Poppy e Titanic Sinclair, *What Percentage Am I?*, 2016. Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=nIRgXDRIkg>

Figura 4 - Poppy e Titanic Sinclair, *Hey YouTube*, 2017. Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=USogvMh9se8>



Figura 5 · Poppy e Titanic Sinclair, *I'm on the Floor*, 2016. Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=3zourYSTql4>

Figura 6 · Poppy e Titanic Sinclair, *Famous Politician*.

2017. Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=OxlExtAkVSk>

“Como vão, malta?” ou “Como vais, YouTube?” até que estas se sobrepõem num eco contínuo e indestrinçável (Figura 4). Já *Is this the Internet* consiste num único plano aproximado do rosto de Poppy, debitando frases relativas à especificidade do *medium* do YouTube, tecidas num poema onde a meta-data se cruza com um sentimento difuso de inquietação emocional: “Oi, Internet. Clicaste no meu vídeo. Obrigado por clicares no meu vídeo. Há tantos vídeos para ver na Internet. Estás a ver o meu vídeo. O que te fez ver o meu vídeo? O que acontecerá neste vídeo? Confias em mim? Eu quero confiar em ti. Isto é a Internet?” Noutros vídeos, como *I’m on the Floor* (“Olá. Hoje estou no chão. Se queres que eu continue no chão, deixa um comentário a dizer: ‘Chão’”) ou *I Can’t See Your Comments* (“Deixa um comentário abaixo a dizer ‘Consigo ver’ se consegues ver o teu comentário; deixa um comentário abaixo a dizer ‘Não consigo ver’ se não consegues ver o teu comentário”), Poppy incita o espectador a participar na sua performance através do sistema de comentários no YouTube (Figura 5).

Em *No More Genders*, Poppy reclinada no chão, afirma que “No futuro, há muitos mais computadores e não há mais géneros”; enquanto *You’re racist!* é um clipe de seis segundos em que Poppy, posando num vestido floral e guarda-chuva vistoso com padrão de borboletas, aponta para a câmara e diz simplesmente “És racista!” Em *Famous Politician*, Poppy afirma “Sinto-me ofendida por algo que um político famoso disse,” satirizando o sentimento de dever cumprido e auto-validação obtido ao manifestarmo-nos contra figuras públicas no Twitter. Estes vídeos partilham tópicos caros à geração dos *millennials*, como a política de identidade, filtrados pelo mesmo tom enunciativo e descritivo de Poppy, que deles destila chavões, tiques e maneirismos das redes sociais para criar pequenas vinhetas de “estuplime” tecnológico. O “estuplime” (estupor + sublime), formulação de Sianne Ngai para estados hipnóticos combinando agitação e torpor (Ngai, 2007: 271), descreve apropriadamente as reacções despertadas por Poppy em muitos espectadores: irritação, desconforto e impaciência, por um lado, e aborrecimento, por outro; algo bem patente, por exemplo, no episódio *KIDS REACT TO POPPY* da série de YouTube *React* (Fine Brothers Entertainment, 2016). Neste sentido, os vídeos de Poppy e Sinclair integram-se no movimento conhecido por arte pós-Internet, referente a objectos artísticos cuja concepção, produção, disseminação e recepção reflecte um “estado de espírito Internet-esco” (Johnson, 2014, par. 3), atestando aos enredamentos entre alta tecnologia e a sociedade que caracterizam a vivência e estética do *homo interneticus*.



Figura 7 · Poppy e Titanic Sinclair, *I Am A Real Person*. 2017. Vídeo do YouTube. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=AC9ro3I7C6U>

Figura 8 · Poppy e Titanic Sinclair, *I Am Not*. 2017. Vídeo do YouTube. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RFAR_jjGRrE



Figura 9 · Poppy e Titanic Sinclair, *A Plant*. 2016.

Video do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=ayfBf2J-Qlc&t=15s>

Figura 10 · Poppy e Titanic Sinclair, *Oh No!*. 2016.

Video do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=C8PyAGej0B4>

2. Somos Poppy

Para além de Poppy, o elenco de *thatPoppyTV* inclui personagens como a manequim de plástico Charlotte ou uma Planta de manjerição falante. Charlotte é uma personagem moralmente ambígua cujas interações com Poppy se tornam progressivamente mais tensas e confrangedoras (Figura 7). Com a sua voz computadorizada, Charlotte confronta Poppy, dizendo-lhe que “Tu és apenas um fantoche deles” e “És falsa e plástica como todas as miúdas de Hollywood,” numa inversão subversiva da sua relação de alteridade face a Poppy. Charlotte é protagonista de alguns vídeos, incluindo uma série onde imita os vídeos de Poppy, reproduzindo roupas, poses, palavras e planos. No último vídeo desta série, *I Am Not*, Charlotte imita o vídeo *Sports* de Poppy enquanto insiste repetidamente “Não estou a copiar a Poppy,” como se através da negação do óbvio procurasse usurpar a originalidade do seu referente humano (Figura 8). Já a Planta, apesar de ser um elemento relativamente benigno, encontra-se por vezes física ou psicologicamente deprimida. Na sua primeira aparição em *A Plant* (Figura 9), a Planta é entrevistada por Poppy num estilo confessional e sincero, desabafando que “Sabes, muitas vezes sinto-me deprimida com o meu aspecto, e dou por mim a desejar ter nascido humana”—ao que Poppy responde, procurando consola-la, que “as plantas e os seres humanos não são assim tão diferentes!” Personagens como Charlotte e a Planta são sintomáticas de uma biopolítica antropocêntrica conducente ao especismo internalizado dos seres não-humanos, sejam estes orgânicos (Planta) ou inorgânicos (Charlotte), contaminando-os com as mesmas neuroses pequeno-burguesas do *homo interneticus*.

Poppy é também ela uma personagem “outrificada,” cuja pertença à biologia humana é por demais duvidosa. Enquanto personificação ideal do trabalho afectivo nas redes sociais, Poppy integra-se na tradição da ginoide erotizada (mas não necessariamente sexualizada), algo implícito no seu comportamento robótico, em geral, e explícito nos gestos e sons mecânicos do seu corpo em vídeos como *Me Getting Ready*. Noutros vídeos, como *The Poppy VR180 Experience*—que recorre ao novo formato VR180 do YouTube, disponível desde meados de 2017—Poppy nebulosa e estereoscópica pede ao espectador, numa voz ecoante, se “Ficas comigo nesta nova dimensão?” afirmando-se como habitante nativa de uma *playscape* tecno-onírica. Os vídeos de Poppy e Sinclair aludem, assim, à vaporização da experiência humana na “nuvem” *online* da qual se torna cada vez mais difícil desligarmo-nos, alinhando-se com a hipótese de Peter Haff segundo a qual a tecnosfera, i.e. o conjunto dos grandes sistemas tecnológicos (de comunicação, financeiros, burocráticos, etc.) que servem de interface entre a humanidade e o planeta, atingiu um estado de autonomia tal que escapa

hoje ao controlo humano (Haff, 2014:127). Por exemplo, em *I Have Ideas*, Poppy afirma que “Eu dou nova vida ao meu telefone com cada carregamento. O meu telefone define-me. Quando ele está morto, eu também estou,” sugerindo um imaginário pós-humano em que a humanidade se transformou numa mera engrenagem subordinada ao maquinismo tecnosférico.

Este autoritarismo físico, mas também afectivo da tecnosfera parece ter efeitos desestabilizadores no corpo e mente dos intervenientes, sendo recorrente a ideia de que Poppy está doente ou “estragada,” apesar da (ou *devido à*) bonomia minimalista dos seus vídeos. Em *Am I okay?*, Poppy recita frases reconfortantes como “Vai tudo correr bem” e “Não te preocupes, vais ficar bem,” acabando por sangrar pelo nariz no final do vídeo; enquanto em *Oh No!* começa a escorrer sangue da boca sorridente de Poppy, sendo esta prontamente substituída por um clone (Figura 10). Em *I Am Not Sick*, Poppy diz a Charlotte que a manequim está muito doente e precisa de ajuda, depois de esta desenvolver um vício em drogas ao longo de vários vídeos particularmente perturbadores. Em *Why Is It This*, é a câmara que fica “doente,” recusando focar-se no rosto de Poppy, que pergunta numa voz angustiada “Conseguem ver-me?” “O que está a acontecer?” e “Por que é que está assim?” Por sua vez, *Oh* é um vídeo composto por começos fracassados, em que Poppy fica sistematicamente presa em “Olá! Eu” sem nunca conseguir pronunciar o seu próprio nome. A Planta não é excepção, confessando em *I Am Your True Friend* que não se sente bem ultimamente pois tem sido negligenciada por Poppy. Não surpreende, pois, que outro participante nos vídeos de Poppy (“reformado” desde Fevereiro de 2017) fosse um Esqueleto opinativo que gostava de “cortar na casaca” de Poppy... Afinal, a poética da vitalidade—e, consequentemente, da desvitalização—dos humanos e não-humanos encontra-se no cerne da “ecologia política das coisas” (Bennett, 2010) segundo Poppy e Titanic Sinclair.

Conclusão

Mergulhando o espectador num estado de “estuplime” tecnológico, os vídeos de Poppy e Titanic Sinclair reflectem sobre o *medium* do YouTube, devolvendo-nos uma visão estranha mas familiar do *homo interneticus*, mediado pela experiência cada vez mais vaporosa e descentralizada da Internet e redes sociais. Poppy é *kawaii* (fofinha) mas desconcertante e sinistra na sua propensão para a indexação de conteúdos em vez da autoexpressão “genuína,” explorando o magnetismo quase-místico dos grandes sistemas tecno-industriais do século XXI, e suas repercussões nos afetos humanos. A introdução de personagens como um manjericão falante ou a manequim Charlotte, bem como a sugestão

recorrente de que Poppy é um robot ou clone controlado por forças invisíveis, desenham uma biopolítica lúdica onde as fronteiras entre orgânico e inorgânico, humano e não-humano, são obscurecidas. Em suma, ameaça-nos com a possibilidade de que somos todos Poppy.

Referências

- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (unknown edition). Durham: Duke University Press Books.
- Brooke, E. (2016, Abril 11). Parsing the Aesthetics of That Poppy, Pop Singer and Internet Enigma. Obtido 11 de Dezembro de 2017, de <https://www.racked.com/2016/4/11/11394848/that-poppy-interview>
- Fine Brothers Entertainment. (2016). *KIDS REACT TO POPPY* [Vídeo do YouTube]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=jQkYgw52PnE>
- Haff, P. (2014). Humans and technology in the Anthropocene: Six rules. *The Anthropocene Review*, 1(2), 126–136. <https://doi.org/10.1177/2053019614530575>
- Jackson, G. (2017, Abril 18). Pop Star YouTuber Captures The Hell That Is Being Online. Obtido 11 de Maio de 2017, de <http://kotaku.com/pop-star-youtuber-captures-the-hell-that-is-being-onlin-1794419255>
- Johnson, P. (2014, Outubro 14). Finally, a Semi-Definitive Definition of Post-Internet Art. Obtido 2 de Janeiro de 2018, de <http://artfcity.com/2014/10/14/finally-a-semi-definitive-definition-of-post-internet-art/>
- Krotoski, A. (2010). *Virtual Revolution: Homo Interneticus?* Obtido de <http://www.theguardian.com/technology/video/2010/feb/19/virtual-revolution-episode-4>
- Ngai, S. (2007). *Ugly Feelings* (New Ed edition). Harvard University Press.

Xadalu, sobrenome Brasil: a questão indígena na arte urbana

*Xadalu, Brazil's surname:
the indigenous issue in urban art*

ANDRÉ VENZON*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil Artista visual, pesquisador, curador e gestor cultural.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Instituto de Artes (IA); Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes (PPGAV-IA). Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre — CEP 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: atelierandrevenzon@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda a obra do artista brasileiro Xadalu e o seu olhar sobre a questão indígena na arte urbana. Seu repertório de ícones etnicoculturais está espalhado em Porto Alegre e ao redor do mundo. Sinalizando com stickers o labirinto de ruas e avenidas, transformando-as em galerias a céu aberto. Sua atuação artística e cidadã tem papel crucial no advento da cidade criativa, fazendo uma arte disponível e democrática, que está por todos os lados e para todos os públicos, simplesmente urbana, necessária e contemporânea.

Palavras chave: Arte urbana / stickers / indígena / cidadania / etnologia.

Abstract: This article approaches the work of the Brazilian artist Xadalu and his view on the indigenous issue in urban art. His repertoire of ethnic-cultural icons is spread in Porto Alegre and around the world. Flagging with stickers the labyrinth of streets and avenues, transforming them into galleries in the open. His artistic and citizen performance plays a crucial role in the advent of the creative city, making an art available and democratic, which is everywhere and for all audiences, simply urban, necessary and contemporary.

Keywords: Urban art / stickers / indigenous / citizenship / ethnology.

Xadalu saiu da cidade gaúcha de Alegrete, na região oeste do estado do Rio Grande do Sul, para levar sua arte ao mundo. A Casa de Cultura Mario Quintana – dedicada ao poeta de sua cidade natal – foi o berço criativo do então jovem Diones Martins, o Goya, primeiro apelido que recebeu, esse ainda na infância. No final dos anos 1990, matava aulas para se aventurar nesse espaço cultural do Centro Histórico de Porto Alegre, onde ouvia música na Discoteca Pública Natho Henn, assistia filmes *cult* na Cinemateca Paulo Amorin e desbravava os livros da Biblioteca Erico Verissimo (Figura 1).

Em meio às dificuldades de estudar em uma escola pública da periferia marginalizada, na zona sul da cidade — onde reside até hoje — Xadalu conhece o colega e amigo de trajetória artística, o também artista Celo Pax. Concluiu o ensino médio e vai trabalhar, por cerca de um ano, na cooperativa de limpeza urbana COOTRAVIPA, na varrição de ruas da capital, quando começa a perceber as desigualdades sociais e a desenvolver sua consciência de cidadão e suas origens étnico sociais. Este despertar ideológico do artista nos lembra Henri Lefebvre (1978: 10), para quem “a cidade é a projeção da sociedade global sobre o terreno.” (Tradução nossa)

Nessa mesma época, resolve imprimir 100 currículos e distribuir em empresas ao longo das vias públicas, até chegar à Serigrafia Gaúcha, onde começa a trabalhar em serviços gerais. O proprietário, Antônio Castro, permite a ele usar os materiais e equipamentos para produzir suas primeiras obras. É quando, em 2004, imprime o adesivo “XADALU S.A.”, por meio do qual cunha, intuitivamente, seu nome artístico. Depois, por sugestão de Celo Pax, cria um personagem com cara própria: o *Indiozinho*. Para tanto, as aulas de história sobre a destruição da cultura indígena o inspiram profundamente (Figura 2).

O artista

Autodidata, Xadalu representa o artista da primeira década do século XXI, que tem uma argúcia, uma espécie de radar e de percepção mais rápida do que as gerações de artistas que o antecederam, formadas ainda no remanso totalitário da academia e sob a proteção institucional do Cubo Branco. Brian O’Doherty (2002), criticou este conceito que, ao despir as obras de arte de sua historicidade — seu contexto social, econômico e histórico — nega à arte o direito de participação na construção da realidade.

Tornou-se, assim, um dos artistas mais populares e com uma das obras mais reconhecidas na cena urbana local. Seu repertório de adesivos e cartazes representando ícones etnoculturais está espalhado pelas ruas de nossa metrópole e ao redor do mundo. Seu conhecimento prático foi aperfeiçoado no curso de Publicidade e Propaganda, na Escola Técnica Estadual Irmão Pedro, bem como



Figura 1 · Xadalu. Retrato do artista. Foto: Carol Essan.
Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 22.

Figura 2 · Xadalu. *Indiozinho*. Foto: Xadalu. Fonte:
Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 15.

no Atelier Livre Xico Stockinger, da Prefeitura de Porto Alegre, e no Museu do Trabalho (Figura 3).

Em 2005, realiza uma primeira colagem urbana, tendo como matriz artística seu trabalho serigráfico, dissemina a figura do *Indiozinho* – que se torna uma das representações mais marcantes do imaginário porto-alegrense contemporâneo – como uma semente poética e visual no território urbano que passa a demarcar artisticamente. Em meio a lugares abandonados e à poluição visual, explodem, vibrantes, atrás de placas, esquinas, tapumes ou lixeiras, coloridos adesivos e cartazes – seu testemunho, criativo e crítico, da presença e da importância do índio entre nós. Como exemplifica Kevin Lynch a propósito do valor da arte para a vida urbana:

Não existe razão para que a vida em uma metrópole seja degradável e bitolada; não existe razão para que o solo metropolitano não seja propício à sobrevivência e ao desenvolvimento humano; não existe razão para que o cidadão urbano não olhe com amor o meio ambiente.
(Lynch, 1970:215)

Os avessos das placas de trânsito mostram por todos os lados seus índios multiculturais. Hoje, esse *sticker* conecta a cidade de Porto Alegre ao mundo. Os *stickers*, ou adesivos, são usados como forma de intervenção artística tão popular quanto o grafite e servem para deixar desenhos, mensagens, ou simples adornos na paisagem urbana. Costumam ser colados em prédios, muros e postes, em ações conhecidas como *sticker bombing*, ou *sticker slapping*. A tática se popularizou no Brasil no final do século XX, talvez pela facilidade de transporte e aplicação do material.

Para Xadalu o importante é, sobretudo, revitalizar as pessoas, seja de dentro para fora, ou de fora para dentro. Para ele, o lugar do artista é na rua, na periferia, sob viadutos; procurando outros pontos de vista na urbe ou, como define sua atuação na cidade: *são passos e rastros que ficam*. Como ressalta Giulio Carlo Argan (1995:2) ao dizer que a obra de arte determina um espaço urbano: “O que a produz é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera.” Assim, o seu lugar também é o próprio corpo, ensinamento que aprendeu da cultura guaranítica, para a qual o corpo é a casa do espírito. E a rua é a extensão de seu corpo e, o corpo, uma extensão da rua. Cada braço do artista é recoberto por tatuagens que representam grafismos geométricos indígenas e de seu mais famoso trabalho, o rosto do *Indiozinho*.

A questão indígena

Quando o artista não está envolvido com trabalhos sociais com os índios Guarani – uma das mais representativas etnias indígenas da América do Sul

– na aldeia remanescente que há no bairro do Lami, usa seu tempo trabalhando nas suas impressões artísticas, em um depósito que tornou-se seu ateliê – na região do Distrito Criativo da capital – ou colando sua arte, noite e dia, pelas principais ruas e avenidas de Porto Alegre. Ao refletir sobre se o que está fazendo é certo, Xadalu relembra a sabedoria de um cacique guarani que descreve o ato de cultivar como uma metáfora da vida, na qual “o que mais importa para fazer algo direito, é acreditar no que se faz”.

Em 2014, realiza sua primeira exposição individual de relevância institucional — XADALU — ARQUEOLOGIA DO PRESENTE, no Museu dos Direitos Humanos do Mercosul. Chama atenção a intervenção direta sobre as paredes da galeria onde se contempla em letras garrafais, estilizadas pelo artista, a expressão em tom de protesto: ÍNDIO EXISTE. Percebe-se ali a demarcação do território do índio, de sua cultura e de sua arte (Figura 4).

Nessa exposição é possível constatar a força e a sensibilidade de uma mistura de arte, manifesto e propaganda que seu trabalho articula. O artista faz a publicidade do índio, ou seja, torna pública, na cidade, a realidade do povo indígena oprimido, dizimado, cujas lágrimas de sangue expõem a lembrança do genocídio que sofreram. Diante da escultura de uma cruz jesuítica ensacada com lona preta, somos todos luto e vergonha por esse extermínio histórico (Figura 5).

Em 2016, inaugura a exposição XADALU — ELEMENTOS URBANOS, com curadoria de Francisco Dalcol, no Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, em Porto Alegre, onde expõe artesanias indígenas sobre um tapete de juta, transpondo-os do chão da rua para o da galeria. Sobre esse lugar deslocado do mundo real fixa uma placa, tão modesta quanto contundente, onde se pode ler a advertência: ATENÇÃO: ÁREA INDÍGENA. No espaço expositivo coloca em diálogo e discussão o artesanato, a arte urbana, a pichação, a pintura e a arte contemporânea. Desde 2015, essa frase de aviso já era vista na forma de cartazes em inúmeras partes da cidade. Também foi com tal trabalho que o artista executou sua intervenção pictórica no projeto ARTE NO MURO, junto ao cais de Porto Alegre (Figura 6).

ÁREA INDÍGENA ainda resgata a ideia do muro como espaço delimitador, além de ser como um protesto aos colonizadores que chegaram por vias náuticas e dos quais somos descendentes. Com um gesto utópico, o artista demarca, de uma só vez, o território da história pré-colombiana e da própria arte contemporânea que já reivindicou um espaço nesse Cais do Porto, para sediar o Museu de Arte Contemporânea do RS — MACRS. O artista e não só o urbanista, como preconiza Jane Jacobs (2011), também delimita a área urbana como demanda cultural, pois sabe que a liberdade precisa de espaço. Desse modo, Xadalu nos coloca em diálogo através por meio de signos gráficos que povoam as placas e paredes



Figura 3 · O artista trabalhando no seu ateliê. Foto: Fábio Pinheiro. Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 24 e 25.

Figura 4 · Xadalu. Índio Existe, pichação, 900 x 300 cm, 2014. Foto: Adauany Zimovski. Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017:37.

da cidade, porque é consciente de que não são as culturas que dialogam, são as pessoas que dialogam por intermédio da arte como expressão cultural.

Contudo, é um paradoxo que a questão indígena apareça como arte urbana, uma vez que a cultura e a arte produzidas nas grandes cidades, de modo geral, não se dedicam à natureza e a causas ambientais. No entanto, para o artista, o tema indígena, nasce justamente da sua experiência nas ruas de Porto Alegre, onde populações de índios urbanizados sobrevivem numa faixa social invisível, marginalizados, sentados nas calçadas e vendendo seu artesanato.

Por sua vez, os desenhos dos personagens como o mergulhador com *snorkel* e aquele vestido como esquimó são as referências mais manifestas do universo multicultural dos povos que o artista representa. Lúdicos e multicoloridos, querem transmitir a ideia de outras nações indígenas, como aquela dos irmãos distantes que habitam, tradicionalmente, as regiões em torno do Círculo Polar Ártico, no extremo norte da Terra. Além dos quilombolas e de outras tribos, há, em suas simbologias, aqueles que necessitam usar máscaras antigas e fumaça, numa evidente alusão aos povos nativos ameaçados pela intoxicação industrial, entre os quais poderíamos ainda incluir populações no Oriente Médio, que vivem sob ameaça do uso de armas químicas pelas guerras. Porém, todos somos sobreviventes da mesma Terra ameaçada, cuja esperança pode habitar nas cores vivas da arte globalizante de Xadalu (Figura 7 e Figura 8).

Já em suas recentes fotografias de adolescentes e crianças índias, parece questionar qual é a nossa identidade ou por que isso não importa mais. Novamente se revela a questão indígena como obra de arte, assim como nos cartazes de protesto em meio à poluição visual urbana (Figura 9).

Na série de trabalhos em que estampa a frase positivista de forma interrogativa ORDEM E PROGRESSO? lema de nossa bandeira, questiona toda uma nação. Igual inserção crítica aparece em diversas obras realizadas a partir de 2011, em que o artista já apresentava todo seu caráter visionário. Xadalu sabe que precisamos de raízes, mas muito mais de antenas. Outras frases que integram e dão título a suas obras são: *Nos tornamos prisioneiros em nosso próprio território*, PROCURA-SE e *Será que somos nós os animais selvagens?* As mesmas são articuladas com intensas imagens onde os índios e as árvores aparecem unidos pela seiva que também é sangue e essência vital (Figura 10).

Porém, com ética e responsabilidade social, o artista traz a questão do índio e de seu lugar na sociedade globalizada, estampada em suas obras em adesivos, cartazes e estêncil que já deram a volta ao mundo. Parte dessa produção é mostrada no filme *Sticker Connection*, do diretor Tiago Bortolini de Castro. O documentário registra a simultaneidade com que artistas ao redor do mundo



Figura 5 · Xadalu. *Cruz Missioneira*, instalação, 2015.
Foto: Xadalu. Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017:38.

Figura 6 · Xadalu. *Área Indígena*, intervenção urbana, 2016. Foto: Cristiano Lindenmeyer Kunze. Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017:40-1

Figura 7 · Xadalu. *Índio Glacial e Índio Mergulhador* na paisagem urbana. Foto: Bruno Alencastro.
Fonte: <http://m.diariogaucha.com.br/noticias/entretenimento/a4505936>



Figura 8 · Artista em ação. Foto: Fabio Pinheiro.

Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 36

Figura 9 · Série *Seres Invisíveis*. Foto: Xadalu.

Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 79.

Figura 10 · Cartazes de Xadalu e Celo Pax.

Foto: Xadalu. Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 33

realizam a ação de colar o *sticker* do Xadalu, expondo também as relações socioculturais entre centro e periferia.

Logo, ainda ecoa entre nós a famosa frase de Leon Tolstói: *Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia*. Xadalu denuncia a destruição da cultura indígena e, tal como um Quixote dos nossos tempos, tem a loucura do homem que vê, é sensível e luta pelas causas sociais e ambientais na contemporaneidade.

Conclusão

Como fruto deste trabalho heroico e verdadeiro, a sua obra está presente em mais de 60 países, atingindo quatro continentes, integrando o cenário mundial da arte urbana contemporânea. E, por meio de singelos adesivos e potentes cartazes, demonstra que é possível repovoar simbolicamente os grandes centros urbanos e expandir a arte para diversas cidades do mundo, resgatando manifestações próprias das culturas originárias, para questionar nossa natureza humana com atos de informação e conscientização.

Por tais manifestações, podemos entender que Xadalu é daquela qualidade de artista que acredita ser necessário expor as obras de arte para o maior número de pessoas, e pensa e age, assim como ensina a filosofia de rousseauiana: para reforçar a união dos cidadãos, na transparência dos corações e mentes, e das consciências. Engajado e incansável, o artista sai às ruas para protestar com sua arte.

Podemos concluir que, ao espalhar seus sinais poéticos pela cidade, o artista semeia novos olhares. É quase impossível não percebê-los e, com suas cores fluorescentes, Xadalu dilui o cinza da selva de pedra metropolitana, transformando o labirinto das ruas e avenidas em galerias a céu aberto. Sua atuação cidadã tem papel crucial no advento da cidade criativa, pois, a ela, leva uma arte democrática, facilmente disponível, que está por todos os lados e para todos os públicos, simplesmente urbana, necessária e contemporânea.

Referências

- Argan, Giulio Carlo (1995) *A História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes. 281pp. ISBN: 8533604696.
- Jacobs, Jane (2011) *Morte e vida de Grandes Cidades*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 510pp. ISBN: 9788578271732.
- Lefebvre, Henri (1978) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península. 171pp. ISBN: 8429709169.
- Lynch, Kevin et al (1970) *Cidades a urbanização da humanidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 221pp.
- O'Doherty, Brian (2002) *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes. 168 pp. ISBN: 9788533616868.
- Venzon, André et al (2017) *Xadalu: Movimento Urbano*. Porto Alegre: Joner Produções. 140 pp. ISBN: 9788593596001.

'Entre Solaris e Nostalgias': fotografia e pintura nas obras de Jociele Lampert

*'Between Solaris and Nostalgias': photography
and painting in the works of Jociele Lampert*

ANDRÉA BRÄCHER*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre — CEP 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: andrea.bracher@ufrgs.br

Resumo: O presente artigo apresenta a análise de algumas obras da exposição individual "Solaris", da artista visual e pesquisadora brasileira Jociele Lampert, através de autores que dialogam com o filme, fotografia e outras técnicas artísticas. Utilizaram-se entrevista com a artista (2018) e o site pessoal da mesma (2017), onde encontramos seus trabalhos recentes. Sua obra mostra-se potente, estabelecendo reflexões sobre a materialidade e temporalidade no processo artístico.

Palavras chave: Jociele Lampert / Andrei Tarkovski / Solaris.

Abstract: The present article analyses some works of the exhibition "Solaris" by the Brazilian researcher and visual artist Jociele Lampert. Authors who dialogue with the film, photography and other techniques as well as an interview with the artist (2018) and her personal website (2017) where her recent work can be seen were used. Her work is potent establishing reflections over materiality and temporality in the artistic process.

Keywords: Jociele Lampert / Andrei Tarkovski / Solaris.

Introdução

Este artigo tem como foco a artista visual brasileira Jociele Lampert (Santa Maria/RS, 1977). Atualmente docente na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/Brasil) — e no ensino desde 2003 -, onde leciona e pesquisa o cruzamento da prática, pesquisa e ensino artísticos. É a pintura que abre portas e janelas para sua poética.

Jociele Lampert possui graduação em Desenho e Plástica — Bacharelado em Pintura, pela Universidade Federal de Santa Maria (2002), graduação em Desenho e Plástica — Licenciatura pela mesma universidade (2003). Fez seu mestrado em Educação também na Universidade Federal de Santa Maria (2005). Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2009). Sua pesquisa como professora visitante no *Teachers College* na *Columbia University* na cidade de Nova Iorque (como Bolsista *Fulbright*, 2013), permitiu o estudo intitulado: *Artist's Diary and Professor's Diary: roamings about Painting Education*. Destaca-se em sua carreira acadêmica a criação e coordenação do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC).

Escolhemos trabalhos recentes da artista para analisar, que fazem parte da exposição individual “Solaris” acontecida em 2017 na Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchietti, na cidade Florianópolis (Santa Catarina/Brasil) e de seu portfólio de fotografias (Lampert, 2017) — dentre as quais a cianotipia *Rublev*. Os trabalhos incluem pinturas, desenhos, monotípias, serigrafias e cianotípias, baseadas em imagens dos filmes do cineasta Andrei Tarkovski.

Será utilizado Pastoreau (2016) para aprofundarmos a história e significado da cor azul, Company (2008) para a discussão da aproximação da fotografia e cinema. Faz-se necessário citar os filmes de Andrei Tarkovski para compreender as relações entre esta cinematografia e o trabalho da artista.

1. Arte entre meios

A exposição individual “Solaris” (Lampert, 2017), como já foi escrito, inclui pinturas, desenhos, monotípias, serigrafias, baseadas em imagens dos filmes do cineasta Andrei Tarkovski. Identificados com clareza *frames* ou fotogramas de diversos filmes do cineasta: Andrei Rublev (1966), *Stalker* (1979), *Solaris* (1972) e *Nostalgia* (1983).

A artista justifica a relação entre os filmes e suas obras na sua última exposição:

Todos temos Solaris e Nostalgias, é para onde retornamos ou de onde nunca saímos. Quando assistimos a um filme, e algo nos apreende, exercitamos nosso modo de olhar, e quando criamos algo que é produzido fruto dessa experiência, adensamos nossa percepção de si e do Outro, é por isto que se chama Arte e Arte Educação, por que nos educamos com as imagens, que nos atravessam e cruzam nossa experiência (Lampert, 2017).

A artista escolhe as imagens enquanto assiste aos filmes em DVD, ou os “instantes”, como os chama. Estes são determinados levando em consideração a “carga pictórica” do “instante” e também, preferencialmente, se este inclui ou não a paisagem — tema caro à ela (Lampert, comunicação pessoal, janeiro 2018).

Portanto, primeiro, há a identificação do *frame* do filme, de uma sequência longa que conta uma história. O fragmento da narrativa filme é ressignificado através de uma outra linguagem: seja a pintura, o desenho, a gravura ou fotografia, e sua obra se constituiu entre diferentes meios.

No caso da pintura, inserem-se, inclusive, as legendas da tradução, exemplificada pela Figura 1.

Seus trabalhos também contemplam a repetição de um mesmo *frame*, em diversas técnicas, como podemos verificar através das Figura 2 e Figura 3.

Na Figura 1 e Figura 2 identificamos uma paleta de cores menos saturada, e que, segundo a artista, está trabalhando na aplicação dos exercícios de cor de Joseph Albers. Em particular na Figura 1, a cor do filme é preto-e-branco, e sua paleta de cores é diversa. O óleo que usa na pintura, dá vida a várias camadas (cinco) (Lampert, comunicação pessoal, janeiro 2018). Já em suas monotípias — Figura 3 -, evidencia-se a cor mais vibrante e saturada, e há indícios de interferências na imagem.

2. Entre cinema e fotografia: Rublev

A fotografia *Rublev*, da série *Entre Solaris e Nostalgias* — Figura 4, exemplifica sua destreza em um dos processos fotográficos históricos: a cianotipia.

Este trabalho de Jociele Lampert (Figura 4) é desenvolvido numa técnica fotográfica histórica, do século XIX, que tem como características ser monocromática e azul.

No trabalho novamente vislumbra-se a relação entre o filme e a fotografia. Meios distintos, sabemos que ambos “[...] as machines involving speed, light, exposure, projection, duration and motion” (Campany, 2008:12). As longas tomadas fílmicas, típicas do cineasta, evoca as longas sessões de pintura, ou, mesmo, o longo processamento necessário para a cianotipia. É possível pensarmos nas temporalidades internas dos personagens e também nas temporalidades de cada meio artístico: filme, fotografia e pintura.

Slowness enables film to approach the traditional sense of ‘presence’ typical of art’s materially fixed media such as painting, sculpture and photography, all of which have valued the depiction rather re-creation movement (Campany, 2008:38-9).



Figura 1 · Jocielle Lampert, *Andrei Rublev*, exposição *Solaris*, óleo sobre tela sublimada, 58cm x 40cm, 2017. Fonte: imagem cedida pela artista.

Figura 2 · Jocielle Lampert, *Da série Solaris*, exposição *Solaris*, óleo sobre tela, 89cm x 48cm, 2017.

Fonte: imagem cedida pela artista.

Figura 3 · Jocielle Lampert, *Da série Solaris*, exposição *Solaris*, monotípia sobre papel japonês, 30cm x 20.5cm, 2017. Fonte: imagem cedida pela artista.



Figura 4 - Jocielle Lampert, *Rublev*, série *Entre Solaris e Nostalgias*, cianótipo sobre papel, 22 x 30 cm, 2017. Fonte: imagem cedida pela artista.

Figura 5 - Frame do filme *Andrei Rublev*, Andrei Tarkovski, 1966. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=X3mJ6trIFIO/>

Na obra, um *frame* do filme, em positivo, opera entre as duas linguagens: cinema e fotografia. Sabemos que o “[...] Film is a virtual, immaterial projection, while the photograph is a fixed image and a fixed object” (Campany, 2008:11). Assim, nos deparamos com a questão da materialidade e da imaterialidade das imagens e seu processo criativo.

Rublev, nome do trabalho em cianotipia, é o personagem do filme (1966) de mesmo nome de Andrei Tarkovski, e é a evocação do pintor russo Andrey Rublev (entre 1360 e 1370-1430), reconhecido por muitos como o maior pintor de ícones russo.

O ícone simbolicamente deveria representar uma realidade espiritual, o que quer dizer que o ícone de um santo deveria ser entendido como o retrato espiritual do santo, não um retrato físico (Russian Art Gallery, 2017).

Novamente a questão da imaterialidade e materialidade retorna, agora através do viés das práticas e tradições artísticas que Rublev inspira, ligadas às crenças religiosa e espiritual. À simplicidade do personagem, acrescenta-se questionamentos existenciais e religiosos.

Na cena escolhida, o personagem representado pela cianotipia, está tateando no meio de uma floresta, surpreendido pela violência e escuridão que se seguem ao ataque brutal que o tornou cego. Seu rosto apresenta sangue, assim como suas mãos.

Como já visto em outras obras de Lampert, o *frame* é rebatido lateralmente, Figura 5.

Segundo a artista a cena do filme foi escolhida pela “carga pictórica”, e declara: “escolho não só pela esteticidade das imagens, mas pela possibilidade de fazer estudos de cor com ela (tenho planos de pintar à tinta a mesma cena)” (Lampert, comunicação pessoal, janeiro 2018).

Na cianotipia é possível usar os pincéis de pintura para emulsionar o papel. E o resultado é obtido com a retirada da emulsão sem sensibilização, através da água. O processo inverso da pintura.

Durante o período denominado pelos historiados de “Pictorialismo”, o cianótipo aparece nos trabalhos de Paul Burty Haviland e F. Holland Day (Prodger, 2006; Rexer, 2002:106) e é, ao longo do século XX, que irá seduzir e tornar-se um processo usado entre artistas, especialmente a partir da década de 60, como em Robert Heineken, Robert Fichter e Robert Rauschenberg (Rexer, 2002:107). O cianótipo surge de modo tímido, porém, de forma ininterrupta na contemporaneidade no Brasil. Dentre os precursores de uso da técnica temos Luiz Guimarães Monforte, Kenji Ota e Rosângela Rennó.

O azul, uma cor presente na natureza, aparece no tingimento de tecidos, nas pinturas corporais, em ornamentos e na arte. “Para os egípcios, como para outros povos do Próximo e Médio Oriente, o azul é uma cor benéfica, que afasta as forças do mal. Está associado aos rituais funerários e à morte, para proteger o defunto no Além” e [...] “Mais ainda que os Gregos, os Romanos vêem no azul uma cor sombria, oriental ou bárbara e utilizam-no com parcimônia” (Pastoreau, 2016:26). “Apenas o mosaico constitui exceção: vindo do Oriente, traz consigo uma paleta mais clara, mais verde, mais azulada, que encontraremos nas artes bizantina e paleocristã. O azul é aí a cor não só da água, mas às vezes também do fundo e da luz” (Pastoreau, 2016:27). Nesta cianotipia da artista, a cor azul é forte e uniforme, destaca-se, e pensamos que remete mais a barbárie do que à proteção.

Desse encontro entre filme e fotografia, entre Jociele e Tarkovski resulta em uma proliferação de imagens, conforme Rita Bredariolli (2017), escreve:

Apreendendo, aprendendo e tornando presente. Tornando real, pela experiência da materialidade, pelo entendimento da imagem como corpo, a potência delicada, frágil, rarefeita, efêmera, volátil, imprecisa, intangível, da matéria da qual são feitos o tempo, a memória, o sonho, as imagens, a vida.

De tais “materiais” são feitas as obras de Jociele Lampert — “instantes” evocados de uma linguagem-movimento, que rende-se a imagem-estática.

Conclusão

Procurou-se no artigo analisar os trabalhos da exposição individual “Solaris”, da artista visual e pesquisadora brasileira Jociele Lampert, através de autores que dialogam com filme, fotografia e outras técnicas artísticas. Utilizou-se uma pequena entrevista com a artista (janeiro de 2018) e o site pessoal da mesma (2017), onde encontramos seus trabalhos recentes.

Verificou-se que o trabalho ainda está em execução, não sendo uma série fechada.

As pinturas, desenhos, monotípias, serigrafias e cianotípias são baseadas em imagens dos filmes do cineasta Andrei Tarkovski, e, nesta série os *frames* dos filmes utilizados em seus trabalhos são provenientes de Andrey Rublev (1966), Stalker (1979), Solaris (1972) e Nostalghia (1983).

Jociele Lampert interessa-se pelo o aspecto pictórico dos *frames* ou “instantes” capturados, para depois desenvolver os diversos trabalhos e em técnicas diversificadas. Tal diversidade atesta a capacidade produtiva, elaborativa da artista.

No seu universo, ao contrário dos filmes, aplicam-se cores suaves ou cores saturadas. Busca através de Albers, fazer deste projeto, exercícios de cor e de estudo. Persegue a materialidade, em oposição a cor luz ou projeção dos filmes; tal materialidade está presente tanto nas pinturas, desenhos, monotípias, serigrafias e cianotípias.

Seu trabalho abre portas para pensar também a temporalidade, uma vez que destacam-se nos filmes uma duração incomum nas cenas, e exteriorizações de estados interiores através de tomadas que lembram quadros. Estados psicológicos, espiritualidade e imaterialidade, também são possíveis vieses para pensar este trabalho que se revela múltiplo e ao mesmo tempo consistente. Consistente tanto em sua prática acadêmica, como artística.

Referências

- Bredariolli, Rita Luciana Berti (2017). *Exposição Solaris*. [Consult. 20171112] Disponível em URL: <https://www.jocielelampert.com.br/exposicao-solaris>.
- Company, David (2008) *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books Ltd. ISBN: 978 1 86189 351 2
- Lampert, Jocielle (2017). *Exposição Solaris*. [Consult. 20171130] Disponível em URL: <https://www.jocielelampert.com.br/>
- Pastoreau, Michel (2016). *Azul: história de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-86-4
- Prodger, Philip (2006). *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*. London: Merrell. ISBN: 978-1858943312
- Rexer, Lyle (2002). *Photography's Antiquarian Avant-Garde: the new wave in old processes*. Nova Iorque: Harry N. Abrams. ISBN: 0-8109-0402-0
- Rublev, Andrey (2017) Russian Art Gallery. [Consult. 20171130] Disponível em URL: <http://www.russianartgallery.org/oldicons/inside2.htm/>

Violencias sin violencias en la obra de Manuel Franquelo-Giner

*Violence without violence in the work
of Manuel Franquelo-Giner*

ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES*

Artigo completo submetido a 27 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo; Facultad de Bellas Artes (BBAA-UVigo); Departamento de Escultura. Maestranza N°2. 36002. Pontevedra, España. E-mail: torresandrea@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo será el de acercarse a los métodos y lenguajes de la obra plástica de Manuel Franquelo-Giner. Abordándola desde un posible sentido poético personal, desde el cual analizo el encuentro con una serie de estrategias de “representación indirecta” de la violencia, en su hacer artístico. Es decir, cómo sus procedimientos de representación no resultan literalmente violentos, al recurrir a la desactivación de estos y a una alegorización acerca de los objetos del consumo humano.

Palabras clave: Representación indirecta / violencia / objeto-poética-imagen / arte-resistencia / animal-consumo.

Abstract: The objective of this article will be to approach the methods and languages of the plastic work by Manuel Franquelo-Giner. Approaching it from a possible personal poetic sense, from which I analyze the encounter with a series of strategies of “indirect representation” of violence, in its artistic making. That is, how their representation procedures are not literally violent, by resorting to the deactivation of these and allegorization about the objects of human consumption.

Keywords: Indirect representation / violence / object-poetics-image / art-resistance / animal-consumption.

Introdução

Manuel Franquelo-Giner (n. Madrid, 1990) reflexiona de forma comprometida sobre problemáticas y cuestiones de la actualidad como es la Violencia: ejercida a los animales o causante de los problemas medioambientales.

Desde una postura crítica, refleja el mundo en el que vivimos, cada vez más artificial, desestructurado y violento. En un juego de ausencias de lo que se presenta; el lugar del sacrificio sin la víctima; o las huellas del consumo que se dejan en el recipiente de plástico. En un interés por ahondar más allá de la capa superficial de la idea de sociedad del presente y llegar a lo más oscuro y truculento de esta para comprender los sistemas que articulan la sociedad, los sistemas que han sido creados para perpetuar el desconocimiento de todos.

Pareciendo que nos transmite que no debemos aceptar los dogmas sin cuestionamiento alguno; tendríamos que pensar más en la procedencia de todo lo que nos rodea y cuál ha sido el sacrificio y el coste para obtener aquello de lo que disfrutamos, como es el caso de los productos de la industria alimentaria.

Para el propio artista el arte se presenta como una forma de codificación para enviar un mensaje, pero esto no significa que se quiera enviar un mensaje “alto y claro”, como ya emiten la Televisión o Internet, porque para eso ya están dichos medios, -defiende el artista.

1. Violencia invisible

La obra de Franquelo-Giner guarda relación con los planteamientos del filósofo Slavoj Žižek, quien presenta una visión sesgada del término Violencia, que podemos ver en su libro, *Sobre la Violencia. Seis reflexiones marginales*. En su trabajo, Giner contempla como eje central la violencia menos habitual, conforme a la clasificación del filósofo esloveno, el cual distingue entre dos tipos de Violencia, la subjetiva, directa y física, ejercida por agentes que podemos identificar y la violencia objetiva, invisible imperceptible y anónima. Dentro de la violencia objetiva destaca la violencia sistemática y la simbólica. Estos dos tipos de violencia coexisten en nuestra vida diaria pasando desapercibidos. Es por ello que son tan peligrosos, porque los tenemos muy asimilados y normalizados, costando identificarlos.

La violencia simbólica es aquella inherente al lenguaje y sus formas, mientras que la violencia sistemática es aquella inscrita en el sistema, la que sostiene el funcionamiento de la economía y la política. “Las formas más sutiles de coerción que se encuentran en las base de las relaciones de dominio y explotación.” (Žižek, 2008: 11). Lo que realmente nos hacen plantearnos, tanto Žižek como Giner, es que la violencia subjetiva, es decir la más explícita y di-

rectamente visible, es el resultado y el sub-producto de la violencia más determinante de la cual radica todo. Aquella que se encuentra oculta en las entrañas de nuestra sociedad capitalista y que es la violencia más oculta, la que es más necesaria y difícil de desactivar. Por ello, el propio Žižek con respecto al horror que despierta la violencia, dice así:

Mi premisa subyacente es que hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar. Un análisis conceptual desapasionado de la tipología de la violencia debe por definición ignorar su impacto traumático (Žižek, 2008:12).

Lo que el autor propone es no caer en simplismos reduccionistas que nos impidan reflexionar acerca de las causas de lo que estamos investigando.

Centrándonos en la violencia sistemática, descubrimos que hoy día la violencia que vivimos en la sociedad del primer mundo es la de *la saturación*. Tanto Franquelo-Giner como Žižek son consientes de que vivimos en este exceso, que se presenta en todo tipo de consumo. Consumimos imágenes, alimento, objetos, etc..., a una velocidad increíble para cubrir unas necesidades y unos deseos que no tenemos, permaneciendo en un estado de insatisfacción, amnesia y embotamiento continuos.

Es un poco lo que plantea el personaje del Cabrón Turuloff en la fábula, *Juicio a los Humanos*:

La mayoría de los humanos no cuida ni su dieta ni su higiene mental. Se tragan toda la información de manera indiscriminada, alimento o veneno, y sin haber digerido todo lo anterior. Están siempre empachados de datos, que rara vez se convierten en auténtico conocimiento, y mucho menos en sabiduría, que es lo que implica su nombre, "Homo Sapiens". En realidad, el Ser Humano no suele razonar mucho. Más bien se deja arrastrar por la marea informativa que le circunda, por la presión social o por sus propios impulsos emocionales. (Jáuregui, 2017:56).

En relación a este mismo planteamiento Paul Virilio señala que estamos envueltos en una desmesura, al decir que el creciente acostumbramiento al choque de imágenes y a la ausencia de peso de las palabras ha servido para trastornar la escena del mundo. El escritor propone como alternativa a tal invasión massmediática, una forma de resistencia que no se trataría de un conservadurismo sino de una liberación. Así Virilio apunta:

...creo que el arte sólo puede ser un espacio de resistencia y de resguardo del equilibrio frente al fanatismo que impregnan los discursos de quienes han tomado en sus manos el derecho a la vida de los que habitamos este mundo. El laboratorio del lenguaje, de las formas y de los contenidos que el arte refunda en cada tiempo de emergencia, es un espacio (precario, pero no por eso menos potente) en el que también es posible imaginar formas alternativas y necesarias de respuestas frente a toda forma de violencia (Virilio, 2001:55).

Estas palabras, de Virilio, sobre la labor del arte, se pueden relacionar con la hipótesis que plantea Sloterdijk, en *Normas para el parque humano*, al asegurar que el humanismo “supone el compromiso de rescatar a los hombres de la barbarie” (Sloterdijk, 2000:31).

2. Ausencias poéticas

Desde otro ámbito teórico, Carol J. Adams, en su libro *Las políticas sexuales de la carne*, una teoría crítica feminista y vegetariana, nos habla del concepto del “referente ausente”, declarando: “*el referente ausente: eso es lo que eran los animales utilizados como carne.*” (Adams, 2016:41).

Esta idea se puede ver claramente en las obras de Franquelo-Giner. Así, detrás de cada comida, de cada trozo de carne hay una ausencia, la muerte de un animal, cuyo lugar toma ese entrecot, ese filete, esas chuletas que no son más que eufemismos con los que llenamos nuestro lenguaje para desconectar a la carne del animal del que procede; se trata de una violencia enmascarada.

Ese referente ausente, defendido por la autora, “*es lo que separa a quien come carne del animal y al animal del producto final.*” (Adams, 2016:42).

Dicha autora nos alienta a reflexionar acerca de cómo nuestro lenguaje perpetua el sistema patriarcal y sus distintas formas de discriminación y opresión. Formas tan arraigadas en nuestra cultura que es difícil salirse de las diferentes asociaciones y conexiones de la cultura dominante. Tanto ella, como Giner, están en contra de la instrumentalización de los animales para el beneficio de los humanos y nos ayudan a identificar las formas de violencia de esta cultura autoritaria, basada en la muerte y en la violencia, para poder desafiarla. Como bien defiende Adams. “*No podemos polarizar el sufrimiento humano y el no humano, ya que están relacionados entre sí.*” (Adams, 2016: 45). Existen muchísimos tipos de violencias aceptadas, tanto hacia los humanos como hacia otras especies. Pero todo ello, es difícil de reflexionar y cambiar en una sociedad en la que desde siempre nos han dicho que debemos comer carne porque es buena para nosotros.

Las fotografías de Giner son la resolución plástica de lo que plantea Adams. Lo que se ve en estas fotografías son los restos persistentes de los animales, su sangre. Al presentar ausencias, también obliga al silencio, ayudando a la re-



Figura 1 · Manuel Franquelo-Giner, *Absent referents, Chopping table #1*, 2014, impresión inkjet sobre papel canson, montado en panel de aluminio, 130 x 95 cm. Fuente cedida por el creador.

Figura 2 · Manuel Franquelo-Giner, *Absent referents, Foam tray #1*, 2014, impresión inkjet sobre papel canson, montado en panel de aluminio, 130 x 95 cm. Fuente cedida por el creador.

flexión, puesto que no se nos muestra más que el contenedor y no el contenido (animal). Este juego con los envases actúa por proximidad, por cercanía, pero al mismo tiempo se produce una cierta crítica de la distancia insensible con las víctimas de la violencia. Un distanciamiento como estrategia necesaria para enfrentar la realidad y que es lo que logra hacer un “clic” en la conciencia del espectador. Franquelo utiliza ese efecto como un medio para sacarnos del embotamiento, contribuyendo a un pensamiento activo.

Existe una realidad en el interior de esas bandejas de poliéster: la de la muerte de un ser que tuvo vida, aunque solo veamos las huellas del contenido y no el cadáver de forma literal. Esta realidad violenta es invocada por Giner de una manera que se hace absolutamente necesaria y al mismo tiempo indirectamente poética. El acto poético puede ser concebido como una resistencia a la ingeniería auto-cumplida. Y es que cuánto contenido hay en esos silencios, en esos vacíos que nos presenta el artista. Ejemplificado en la (Figura 1 y Figura 2) pertenecientes a la serie *Absent referents*.

3. Adoctrinamineto inocente

La pieza, *Baby Calf* (Figura 3), de nuestro artista, toma como referente a un ternero degollado en un matadero para transformarlo en una representación aparentemente amable, pero que alberga una realidad cruel. La opción estética del peluche, elemento infantil, no es inocente. Esta pieza confronta dos visiones; la del adulto y la del niño. Desde el punto de vista infantil la podríamos calificar de forma inofensiva, llegando a identificar la escultura con una piñata. Esas piñatas, originalmente con forma “animal”, que el niño tiene que romper-golpear para lograr su dulce contenido; un hecho aparentemente ingenuo pero que de alguna manera contribuye a un adoctrinamiento, desde pequeños, en una cultura de la violencia-animal. Esa mimetización de la piñata con el animal real es sumamente violenta si nos detenemos a pensar. La pieza afelpada y colorida, blanda e inofensiva, contrasta radicalmente con la realidad que está reflejando: la de los animales colgados en los mataderos. Es ahí, en esa sutileza alejada y cercana a la vez, en la que se da la forma de mostrarnos la violencia, dónde la obra logra ser efectiva conectando con el espectador.

Franquelo-Giner también nos presenta una loncha de bacón y de mortadela gigantes, hechas en silicona. (Figura 4 y Figura 5). Estas piezas juegan con la estrategia de la descontextualización, de la lejanía al referente que se tiene con los objetos de consumo, de los que evitamos saber su procedencia (como ya comenté anteriormente). El uso habitual que hacemos de la carne industrializada nos hacen perder el potencial crítico. Buena parte de ello se debe a que la carne



Figura 3 · Manuel Franquelo-Giner, *Baby calf*, 2017, estrutura de espuma reticulada rellena de guata, forro en peluche cosido a mano y ojos de poliéster pulido, 200 x 80 x 80 cm. Fuente cedida por el creador.



Figura 4 · Manuel Franquelo-Giner, *Perdiendo el significado (Bacon 1€)*, 2015, múltiples capas de silicona pigmentada, 230 x 80 x 1 cm.

Fuente cedida por el creador.

Figura 5 · Manuel Franquelo-Giner, *Mortadella*, 2017, silicona de platino pigmentada, 160 cm de diámetro. Fuente cedida por el creador.

del animal se convierte en una etiqueta, en un producto de consumo “normal”, normalmente invisible a nuestros ojos, se nos presenta sin referente, sometida a tanta transformación y artificialización que desconocemos su elaboración y su procedencia; no interesa que el consumidor sepa ni al consumidor le interesa saber muchas veces, puesto que así evita establecer un juicio moral. “*Sin duda, hay sistemas que han sido creados y se crearán para perpetuar el desconocimiento de todos*” - defiende el artista (Franquelo-Giner, 2017). El pollo no nace en bandejas de plástico y los ositos de gominola no toman zumo de frutas y van saltando por el bosque.

Conclusão

Existe cada vez un mayor grupo de académicos, artistas y activistas que desafían la visión violenta y los actos de coerción ejercidos sobre el mundo. Las obras de Franquelo-Giner son ejemplo de ello, obligando a despertar y a posicionarnos ante la violencia de una realidad, mediante la ampliación de una materialización que nos resulta sumamente familiar y cercana y que se convierte en la invocación de las víctimas. Tratando problemas sociales y del arte político, a través de una sutileza poetizada, la de la ausencia, y una riqueza alegórica que convierte al objeto en símbolo de denuncia artística.

Sin duda se trata de lograr el bienestar de todas las formas de vida, no violentando a ningún ser sensible. Y quizá es la capacidad del arte lo que logra salvar a la humanidad de su abismo.

Referências

Adams, Carol J. (2016) *La Política Sexual de la Carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*, Madrid: Ochodoscuro. ISBN: 978-84-946223-0-4.

Franquelo-Giner, Manuel (2017, 6 octubre) “El artista Franquelo-Giner reflexiona sobre la opresión hacia los animales. *eldiario, opinion* [Consulta: 23/11/2017]. http://www.eldiario.es/caballodenietzsche/exposicion-Franquelo-Giner-reflexiona-opresion-animales_6_694390588.html

Jáuregui, José Antonio (2017) *Xuizo aos*

humanos. Os animais toman a palabra.

Vigo (Pontevedra): Cuatro Ventos. ISBN: 978-84-945917-4-7.

Sloterdijk, Peter (2000) *Normas para el parque humano: una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-8478445356

Virilio, Paul (2001) *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 950-12-6526-9.

Žižek, Slavoj (2008) *Sobre la violencia. Seis Reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 978-84-493-2208-2.

Alex Vallauri: o graffiti carimba a cidade

Alex Vallauri: graffiti stamps the city

ANGELA GRANDO* & KATLER DETTMANN WANDEKOKEN**

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, teoria e crítica da imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Programa de Pós-graduação em Artes, Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, 29075-910 — Vitória — ES, Brasil. E-mail: secretaria.pggaufes@gmail.com

**Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: LabArtes, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Av. Fernando Ferrari, 514, 29075-910 — Vitória — ES, Brasil. E-mail pessoal: katlerdw@gmail.com

Resumo: O trabalho de Alex Vallauri, precursor do graffiti no Brasil, é analisado a partir de suas intervenções na cidade de São Paulo. Inicialmente anônimo, sua atuação se fez remarcar pelo graffiti da Bota preta que vai figurar em vários pontos do espaço urbano. O que é forte e perceptível, em curto espaço de tempo, é a aparição de outras figuras despojadas, vindas do imaginário popular, como cupidos, acrobatas, animais, notas musicais. Com isso pretende-se discorrer sobre a interação de sua poética com a cidade e com os transeuntes, outrossim com os conceitos de “corpocidade e coreopolítica”.

Palavras chave: Alex Vallauri / graffiti / corpocidade.

Abstract: *The work of Alex Vallauri, precursor of graffiti in Brazil, is analyzed from his interventions in the city of São Paulo. Initially anonymous, his performance was remarked by the graffiti of the black Bota that will figure in several points of the urban space. What is strong and perceptible in a short space of time is the appearance of other stripped figures, coming from the popular imagination, such as cupids, acrobats, animals, musical notes. This is intended to discuss the interaction of his journey with the city and with passers-by, also with the concepts of “corpocidade and coreopolitical”.*

Keywords: Alex Vallauri / graffiti / corpocidade.

Introdução

Como em uma cartografia pela cidade, uma Bota (Figura 1), fetichista, de cano longo e salto agulha, grafitada em tinta *spray* preta, começou a aparecer anonimamente circulando pela cidade de São Paulo, em 1978. Sem um roteiro determinado, ela se figurava em espaços politicamente estratégicos: em bancos de praças, rodoviárias, mictórios públicos, saunas *gay*, tapumes e fachadas abandonadas. Já foi dito que essa bota nasceu como ícone, e que encerra em si «a lúcida percepção do autor sobre as questões sociais de seu tempo. Mas também é um enigma, um fetiche. A quem pertence?» (Rota-rossi, 2013:11).

A Bota era como uma sombra projetada em silhueta e se configurou como signo indicial de que, por ali, o anônimo grafitador andorilho passara (Ramos, 1994). A *posteriori* e autoria revelada, o artista Alex Vallauri [1949-1987] foi reconhecido como um dos primeiros grafiteiros brasileiros a imprimir sua marca gestual no circuito urbano da capital paulista. O anonimato foi desfeito por outros grafiteiros que, em suas intervenções, se reconheceram. É o que relata H. Urbano Junior, integrante do coletivo “3nós3”:

E numa dessas intervenções minhas, em que fazia um grande ‘AH, BEIJE-ME’, era simples, eu só carregava um spray dentro do bolso, eu via um muro e tssss, fazia aquela boca. (...) na hora que termino de fazer essa boca me pinta um baixinho, coloca um negócio na parede, rapidinho faz a coisa, faz o negócio preto ali [Bota Preta], embrulha, aí me vê e leva um susto. Na hora ele pensou que era polícia, antes de ver direito. Eu usava chapéu, estava com spray na mão, não é polícia, olhamos um para o outro e eu vi a botinha e ele o ‘ah, beije-me’, então eu descobri quem fazia a botinha e ele descobriu quem é que fazia o ‘ah, beije-me’ (Junior, 1998).

Subitamente, *Graffitis* como esses eram mensageiros de despojamento e de um campo imagético que tanto revelava desejo e provocava interações entre artistas e transeuntes, como traziam uma espécie de choque à esterilidade do caos urbano. Esses artistas seriam parte, por assim dizer, de uma primeira geração de grafiteiros que se manifestava no país e, nesse sentido, ladearam a chamada “Geração 80” que, nos dizeres da crítica, teve como eixo norteador a subjetividade e a individualidade (Moraes, 1984:3), o fazer manual e prazeroso da pintura. De fato, à medida que lidavam com materiais precários e apresentavam trabalhos que investiam fora da pretensão mercadológica e numa nova relação com as instituições, os artistas intencionavam reativar a comunicação com o público, e isso mediante uma produção artística provocativa, uma força singular ao promoverem “menos racionalidade e mais prazer” (Herkenhoff, 1984).

É inevitável a suspeita de que a circulação da Bota presta-se tanto à atmosfera emergente no circuito da arte brasileira, introduzida pela “Geração 80”,

quanto marca na trajetória de Alex Vallauri um aspecto em que seu temário sofre metamorfose para captar uma estratégia visual e uma expressividade social. A ação do artista partia de fundamentos próprios de seu processo artístico, e em dois sentidos: tanto no teor do temário de suas primeiras aquarelas e gravuras, antecedentes aos *Graffitis* — em que aborda prostitutas, estivadores e comerciantes da região periférica portuária de Santos, em São Paulo — como na experimentação de outros suportes como o estêncil, carimbos e o *graffiti* em intervenções urbanas com influências da *pop art* e da estética *kitsch*.

E, na sequência das intervenções de Vallauri, muito mais do que uma sensibilização de mundo, é a repotencialização poética ligada à experiência do “mundo-da-vida”. Daí surge a luva preta, que apontava para uma direção aleatória, a qual se juntou um sutiã de bolinhas, e na sequência um telefone cujo fio se alongava pelos muros e esquinas. Recorrentemente, o artista trabalhava com figuras vindas do imaginário popular e dos meios de comunicação de massa.

Em todo caso, o trabalho de Vallauri parece quebrar qualquer reciprocidade cômoda, estando seu campo imagético em sintonia com a atmosfera do espaço geográfico e cultural em que intervia. O *graffiti* do telefone (Figura 2 e Figura 3), por exemplo, ganhou nova interpretação quando realizado na cidade de Nova York, entre 1982 e 84. Ali o artista viveu por dois anos, e sobre esse período ele disse: “ao chegar em Nova York, percebi que o telefone é muito importante para os norte-americanos. Eles o utilizam para melhor controlar suas vidas. A partir daí, saí pelas ruas imprimindo telefones por toda a cidade” (Vallauri, 1983:14). E para tal, Vallauri aumenta exponencialmente o fio do telefone, fazendo-o circular pelos muros e dar voltas por esquinas e quarteirões. Teríamos aí o telefone como símbolo de expansão contagiosa e vital para aquela sociedade?

1. A cidade-corpo

Ao voltar o olhar para a cidade, uma visualidade pode se expressar em esquinas, ruas, becos, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos e, principalmente, pessoas. Entre os muros — que formam tramas e identificam territórios — e os transeuntes, a arte cumpre a determinação da relatividade, e leva essa singularidade para o corpo social. Por isso, no encontro de Vallauri com a “física urbana” — um muro, uma janela, prédios funcionais ou mesmo imagens já *in loco* — o estar ali é a escolha e o enigma. Seus *graffitis* ora parecem indicar uma questão, ora conduzem para uma abordagem ressignificada. É como se a cidade fosse “[...] apropriada, vivenciada, praticada, ela se torna ‘outro’ corpo” (Britto & Jacques, 2009:340). Partindo do conceito de cidade-corpo, se afirma que “a experiência urbana inscreve-se, sob diversos graus de



Figura 1 · Alex Vallauri. *Bota preta*, [banco de praça e Alex Vallauri], 1979. *Graffiti*. São Paulo. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br>.

Figura 2 · Alex Vallauri. *Telefone com fio*, 1982. *Graffiti*. Nova York. Reprodução fotográfica de postal.



Figura 3 · Alex Vallauri. *Rainha do frango assado com telefone*, década de 1980. *Graffiti*. São Paulo. Fonte: www.carlosmatuck.com

Figura 4 · Alex Vallauri. *Graffiti no muro de loja de consertos*, década 1980. *Graffiti*. São Paulo. Fonte: <http://www.carlosmatuck.com.br/>

estabilidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e simultaneamente também configura sua corporalidade, mesmo que involuntariamente” (Britto & Jacques, 2010:14). Ou seja, a cidade existe por meio do corpo dos sujeitos. E nessa cidade-corpo, o flunar, vagar, indica caminhos para pensarmos os gestos urbanos e seu impacto na produção de arte urbana.

Para o filósofo Vladimir Safatle (2015) é preciso pensar em corpos que afetam e são afetados, e nesta dinâmica, pensar um circuito dos afetos; corpos que sabem reagir ou aqueles transeuntes que transitam sem estabilidade. Para esse filósofo, o afeto que nos abre para os vínculos sociais é o desamparo: “o desamparo produz corpos em errância, corpos desprovidos da capacidade de estabilizar o movimento próprio aos sujeitos através de um processo de inscrição de partes em uma totalidade” (Safatle, 2015:26). E, na reflexão de Safatle, em certos momentos, a cidade-corpo se abre para o inesperado. Observamos que em Vallauri, a Bota, por exemplo, se multiplica em espaços outrora apagados ou escondidos da cidade, trazendo à tona ângulos, texturas, suportes e sensorialidades para quem acompanha os seus passos. Cria-se uma corporalidade entre a obra, a cidade e os transeuntes.

Uma bota invadiu São Paulo. Percorrendo calçadas, chutando e acariciando, protegendo no frio e na garoa, dançando nas gafieiras e discotêques. Segue seu trajeto através de diferentes materiais e suportes. O couro virou piche e a perna virou parede. Passo a passo seu espaço se estendeu. Passou por tapumes, praças e edifícios. Da Barra Funda ao Morumbi. Continua sua trajetória (Rota-Rossi, 2013:156).

Nesse contexto, de acordo com a percepção do transeunte/espectador, o *graffiti Bota*, assumia um significado singular: “Nos mictórios femininos era a colega; nos masculinos, a prostituta; no banco da praça, a companhia; nas saunas gays, o (sic) travesti; nos jardins, a senhora...” (Rota-Rossi, 2013:156).

Do mesmo modo, o grafiteiro Julio Barreto, que aprendeu a técnica do estêncil com Vallauri, conta que o artista se preocupava em criar relações provocativas e conflitantes entre o *graffiti* e espaços comerciais da cidade:

O que o Alex me ensinou, como colocar o graffiti na rua? Tem que saber escolher esses espaços, não pode pegar muro muito alto, nem muito baixo, tem toda uma composição para você colocar no muro, de repente se tem uma relação, você pode colocar um leão perto de uma avícola, o leão querendo comer as galinhas, então numa casa de carne tem o tigre que o Alex colocou, que tem tudo a ver. Daí vai a brincadeira toda (Barreto, 1987).

Ou seja, não era apenas uma relação de composição na área escolhida, mas de significância. Um comércio de abatedouro de aves, como explica Barreto,



Figura 5 · Alex Vallauri. *Mágico Mandrake e abra-me cadabrame*, década de 1980. *Graffiti*. São Paulo. Fonte: www.estadao.com.br.

Figura 6 · Alex Vallauri, *Gravatas listradas*, entre 1979 e 1981. *Graffiti*. São Paulo. Fonte: <http://artevaral.blogspot.com.br/> (blog mantido pela autora Rota-Rossi).

recebia um leão no muro; uma loja de consertos de TVs acolhia um tema que provocava refletir sobre a sociedade de consumo e a mídia, tema recorrente que também era abordado nos cadernos de desenhos do artista.

Há ainda, em alguns *graffitis*, a interferência de outros artistas ou do público, que acrescentavam frases ou desenhos em reforço à mensagem visual proposta. Eram imagens-fetiches, personagens reduzidas a um elemento que as identifica, “nas quais a população se reconhece e, muitas vezes, acrescenta balões de diálogos entre os personagens, como nas HQ’s, usando giz, carvão ou *spray*” (Rota-Rossi, 2013:159).

A exemplo, o mote “Abra-me cadabra-me” (Figura 5) que Vallauri se apropria e o replica ao estêncil do mágico Mandrake, oriundo das Histórias em Quadrinhos. A socióloga Guta Marques, mentora desse mote diz:

*(...) Em muitas madrugadas eu parava e ficava conversando com aqueles graffitis sem saber de quem eram; era sempre tão parecido com o que eu sentia. O primeiro que vi foi o telefone, o que me chamou a atenção também foi a interferência do ambiente, porque as pessoas passavam com o *spray* à noite e escreviam assim: “ah, ele nunca atende!”. Aí passava uma outra pessoa e escrevia “não, é que eu estava ocupado!..”. Então aquilo começava a criar uma história e depois que eu conheci o Alex eu ouvi isso dele, que ele gostava que a arte dele caminhasse assim, que fosse provocativa, dialogasse com o meio urbano, com as pessoas (Marques, 1999).*

É nessa prática participativa que um ícone da *graffitagem* do artista, a gravata com listras (Figura 6), inserida em um muro da cidade de São Paulo, recebeu intervenção anônima que lhe acrescenta o perfil de três homens e personifica esse acessório. Aqui podemos fazer uma alusão aos “profissionais engratados” da cidade paulista que refletem a popular imagem de um perfil de executivo para a metrópole. A expressão ‘te amo gracinha’, também não é de autoria de Vallauri, pressupõe o processo da relatividade, do vir-a-ser do *graffiti*.

Nisso circula um movimento desautomatizado de deslocamento na cidade; uma fenda no gesto normatizado. Podemos visualizar essa questão quando Rota-Rossi comenta que:

Os transeuntes agiam como crianças que colecionavam figurinhas e que, antes de abrirem o envelope, perguntam-se: qual será a próxima? A resposta não tardava em chegar; uma nova imagem tinha sido parida no silêncio da noite para os pontos de ônibus, para as filas de espera, para as saídas das escolas (Rota-Rossi, 2013; 159).

Notas conclusivas

O gesto urbano proposto pela obra de Vallauri nos remete ao que Lepecki (2012) caracterizou como coreopolítica dissensual. Esse autor ressalta que “toda

coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos” (Lepecki, 2012:55). Do mesmo modo, nos alerta que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar. Certamente, o próprio espaço urbano produz as suas barreiras e ordenação de deslocamentos, embora se apresente à primeira vista como lugar físico supostamente neutro. São os espaços públicos, nesse sentido, espaços essencialmente de passagem; o movimento esperado é o de circulação e não de parada.

Decididamente a coreopolítica se contrapõe ao efeito da coreopolícia (Lepecki, 2012); considerando aqui que a ideia de coreopolícia se caracteriza como a força motriz que garante o deslocamento de acordo com o plano consensual do movimento na urbe. O ser político, e neste caso o artista, ao criar e interagir com o público, seria então o sujeito capaz de exercitar a sua potência para o dissenso, um exercício também “fundamentalmente estético”. É nesse sentido que, experiências urbanas, como as produzidas por Vallauri, pressupõem um movimento transgressor pela cidade. Não era à toa que ao dispor figuras tais como uma mão segurando o cigarro (Figura 7), havia na intencionalidade do artista um convite ao transeunte para visualizar uma suspensão do tempo, caracterizado na ociosidade da mão e na sensação de um momento de *détente*.

A arte contemporânea de Alex Vallauri continua aberta no tempo e sua poética ambígua extravasou fronteiras institucionais, subvertendo certezas ligadas aos automatismos, criando outras formas de agenciar um ser político no circuito artístico brasileiro. Intuitivamente o público (ou melhor, o participante) percebe que a *graffitagem* de Vallauri busca uma retomada afetiva de espaços desamparados da cidade, escapa ao desejo da durabilidade, do monumental, afirma, quem sabe, um estoicismo lúdico, criando narrativas e vínculos de pertencimento na cidade.

Referências

- Barreto, Julio (1987) *Graffiti vivo*. Produção e direção de Fernanda Pacheco e de Vitor Ribeiro. São Paulo: Museu da Imagem e do Som. [Gravação audiovisual].
- Britto, Fabiana Dultra & Jacques, Paola Berenstein (2009) "Corpocidade: arte enquanto micro-resistência". *Fractal: Revista de Psicologia*. v. 21, n. 2.
- Britto, Fabiana Dultra & Jacques, Paola Berenstein (Orgs.) (2010) *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA.
- Marques, Guta (1999) *Especial Viva Vallauri*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som. [Gravação de áudio].
- Herkenhoff, Paulo (1984) "As primeiras respostas...". In: COSTA, Marcus de Lontra. "Catálogo oficial da exposição "Como vai você, geração 80". *Revista Módulo*. Escola de Artes Visuais — Parque Lage: edição especial.
- Lepecki, André (2012) "Coreopolítica e coreopolícia" *Ilha — revista de antropologia*. Santa Catarina, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan- jun.
- Morais, Frederico (1984) "Gute Natch Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?". In: Costa, Marcus de Lontra. "Catálogo oficial da exposição Como vai você, geração 80". *Revista Módulo*. Escola de Artes Visuais — Parque Lage: edição especial.
- Ramos, Célia M. Antonacci (1994) *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume Editora.
- Rota-rossi, Beatriz (2013) *Alex Vallauri: da Gravura ao Grafite*. São Paulo: Editora Olhares.
- Safatle, Vladimir (2015) *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 1 ed.
- Vallauri, Alex (1983) *Nova York, cidade aberta para os grafites paulistas*. São Paulo: O Estado de São Paulo [Entrevista para jornal].

Ecoss românticos no coletivo SIM ou ZERO

Romantic echoes in the collective SIM ou ZERO

ANTONIO CARLOS VARGAS SANT'ANNA*
& EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS**

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes. Av. Me. Benvenuta, 2517 — Trindade, Florianópolis — SC, Brasil. E-mail: acvargass@gmail.com

**Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: independente. E-mail: edmilsonvasconcelos@yahoo.com.br

Resumo: O SIM ou ZERO — surgido e finalizado na década de 90 no Brasil — foi composto por artistas que afirmaram, à época, não se constituírem em um grupo de artistas ao mesmo tempo, criaram uma produção artística colaborativa e coletiva em um período em que o conceito de coletivo artístico não existia. O artigo evidencia que sua prática pode ser compreendida pelo eco das concepções dos primeiros românticos que deságua no movimento hippie, na tropicália e na contracultura brasileira dos anos 70 e 80.

Palavras chave: Coletivos artísticos / romantismo contemporâneo / Sim ou Zero.

Abstract: *The SIM ou ZERO — emerged and finalized in the 90's in Brazil — was composed by artists who claimed, at the time, not to constitute a group of artists and yet, at the same time, they created a collaborative and collective artistic production in a period in which the concept of artistic collective did not exist. The article shows that their practice can be understood by the echo of the conceptions of the first romantics that flows into the hippie movement, tropicália and Brazilian counterculture of the 70's and 80's.*

Keywords: *Artistic collectives / contemporary romanticism / SIM ou ZERO.*

Introdução

Surgido e finalizado na década de 90 no Estado do Espírito Santo,/Brasil — O SIM ou ZERO foi um coletivo de artistas composto por Alexandre Antunes, Renato Coelho Wagner de Vasconcelos e Edmilson Vasconcelos, em um momento histórico no qual o conceito de *coletivo artístico* não se encontrava formulado no país ao mesmo tempo em que seus integrantes negavam em escritos se constituírem em *Grupo de artista*. Suas práticas, no entanto, sob olhar retrospectivo coincidem com as ações posteriormente registradas como de coletivos artísticos, fato que coloca o SIM ou ZERO na genealogia deste modo de fazer artístico no Brasil.

Neste artigo, no entanto, não temos por objetivo demonstrar as semelhanças das ações do SIM ou ZERO com demais coletivos de artista surgidos posteriormente no Brasil mas evidenciar que algumas de suas práticas podem ser explicadas pela influência do eco de concepções oriundas do primeiro romantismo alemão que, atravessaram o Século XIX e XX influenciando a arte moderna- e que deságua no movimento hippie, na tropicália e na contracultura brasileira dos anos 80.

1. Ecos românticos do movimento hippie e da geração de 68 no Brasil

Tomamos em nossa argumentação, como ponto de partida, a conceituação elaborada por Michel Löwy e Robert Sayre em sua obra *Revolta e Melancolia*, para os quais o “o romantismo é por essência uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista” (Löwy & Sayre, 2015:38) podendo sua origem ser identificada no século XVIII e sua ressonância ao longo do XX perfeitamente identificada em diversos movimentos artísticos e em práticas culturais como as revoltas dos anos 60, a cultura hippie, a ecologia e o pacifismo.

O surgimento do SIM ou ZERO deve ser registrado no início dos anos 90 quando os artistas que o compuseram — amigos de longa data, inclusive dois sendo irmãos — mudam-se da cidade de Porto Alegre-RS para a praia de Enseada das Garças no Espírito Santo onde compram uma área de 2.592 m², na qual eles próprios constroem uma casa com dois pavimentos somando 180 m², cinco pequenas cabanas — as *Palafitas* -, uma construção auxiliar, habitações e espaços comuns para viver e produzir práticas artísticas em uma considerável área de mata nativa. Subvertendo um convite realizado pela Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria de Produção e Difusão Cultural da Universidade Federal do Espírito Santo em 1993 os artistas sob o nome comum SIM ou ZERO apresentam um conjunto de obras realizadas coletivamente, dando a exposição o mesmo título do nome adotado. Posteriormente a exposição, o coletivo

realiza até a data de sua dissolução, diversas ações como performances, intervenções urbanas, promoção de oficinas, shows e espetáculos teatrais propostos por outros artistas do estado e do país além da própria transformação do espaço de convivência e moradia em um espaço de referência cultural do lugar. A exaltação da liberdade no fazer artístico, a vida sem planos, relações mediadas pelos afetos, religiosidade, natureza-arte e unidade coletiva são aspectos importantes identificados no SIM ou ZERO que somente podem ser corretamente compreendidos pela herança de elementos oriundos da concepção romântica que ecoaram no Brasil na década de 70 e que, permaneceram ativos e influentes ao longo dos anos 80. Os artistas integrantes do SIM ou ZERO, todos com idades semelhantes, estavam na adolescência nos anos 70 sendo portanto bastante influenciados pelo ideário cultural do movimento hippie e da tropicália.

Sob vários aspectos o movimento hippie surgido nos EEUU nos inícios dos anos 60 e o ideário de maio de 68 se confundem. Esta geração repudiava os modelos tradicionais de uma sociedade burguesa, como possuir um curso superior, um trabalho rentável, o casamento, a obediência às regras, servir ao exército ou defender interesses políticos ligados ao capital. Em contrapartida, adotam o pacifismo, a vida coletiva e retirada em comunidades preferencialmente em zonas rurais, buscam diversos tipos de espiritualidade e práticas religiosas não ocidentais e consumo de entorpecentes como forma de atingir estados alterados de consciência capazes de permitir o acesso a uma abertura intelectual e a novas verdades. Em resumo, esta geração promove uma cultura contestatária e pacifista.

Como se sabe, a rebelião jovem dos anos 1960 não se limitou à França: movimentos análogos ou comparáveis ocorreram no mundo inteiro e em particular nos Estados Unidos, na Alemanha e na Itália, sob a forma de movimentos pacifistas, movimentos terceiro-mundistas, iniciativas de contracultura, experiências de vida comunitária (urbana ou rural), tentativas de antipsiquiatria, etc. Havia, em graus diversos, uma dimensão romântica na maioria destes movimentos, tanto nas críticas dirigidas às sociedades industriais modernas quanto nas aspirações utópicas que os inspiraram. (Löwy & Sayre, 2015:203)

Neste sentido, em comparação com o romantismo, se de um lado tem-se entre os iniciantes do SIM ou ZERO a invenção de si na criação dos seus *eus* individuais, ao mesmo tempo que criam o *lugar de viver*, por outro lado, essa nova realidade criada, esse mundo, universo, constitui-se como uma unidade coletiva. Os artistas do SIM ou ZERO, criaram suas obras, textos, práticas e ideias sob uma mesma assinatura coletiva; um anonimato individual, tanto na estratégia do uso de pseudônimos, quanto na adoção do nome SIM ou ZERO para as

intervenções. A origem deste modelo de prática está localizada historicamente nos primeiros românticos adotaram esses procedimentos dado a relação de amizade e convívio entre seus componentes.

Essa convivência viabilizava, na prática, a subversão autoral na arte e na filosofia. Os primeiros românticos escreveram anonimamente textos que seriam produções coletivas, sem assinatura e sem autoria individual, questionando a ideia de uma subjetividade empírica responsável por uma obra. Boa parte da [publicação] Athenäum foi assim oferecida ao público, o que não deixa de ser mais uma versão da rebelião tipicamente romântica contra os cânones normativos, ou seja, contra a figura da autoridade. (Duarte, 2011:20).

Afirmamos em nossa introdução, que as práticas do SIM ou ZERO também podem ser compreendidas pela influência da Tropicália. Isto se deve, é claro, não apenas ao fato daquela ter surgido no Brasil no final dos anos 60 e estendendo sua influência ao longo da década seguinte, mas sobretudo pelos elementos românticos que mantinha que, em muitos aspectos, eram comuns aos hippies e ao ideário de maio de 68.

Um dos integrantes do coletivo, sob o pseudônimo *Pedro de Vasconcellos* em texto da publicação SIM ou ZERO afirma:

Arte acontecendo até mesmo independentemente dos artistas, [...] Arte a todo instante; em qualquer lugar, situação ou forma; consciente ou inconscientemente por parte dos seus protagonistas — artistas ou não-artistas. Uma arte que não se intitule arte, que fique livre de toda nomenclatura especializada e oficializante. [...] arte em qualquer evento, coisa, formas, imagens, ações, sons, pensamentos, sonhos, fenômenos naturais, a própria natureza em geral, etc. (Vasconcellos, 1993:2).

Pedro Duarte ao analisar a influência do romantismo no Tropicalismo destaca que a dificuldade de compreensão da gênese deste último se deve justamente ao caráter coletivo da experiência e das manifestações que impedem achar apenas um fundador (Duarte 2017:139) e afirma:

Estética e política já se aproximavam ali. Não havia resguardo. Isso tornou-se mais claro ainda no ano seguinte, em 1968. Daí que o Tropicalismo tenha, em suas canções, discos e apresentações, divulgado diversos manifestos. Chegaram a chamar Geleia geral — de Torquato Neto e interpretada em Tropicália, ou Panis et Circensis por Gil — de “Canção manifesto”. Tratava-se, nesse endosso de manifestos, de uma junção de três aspectos vanguardistas do tropicalismo que temos considerado aqui: ação coletiva em movimento, pois se fala em nome do grupo, e não apenas de um indivíduo; defesa da evolução da arte, inclusive pelo acolhimento de novos instrumentos modernos na MPB; e, finalmente, uma crítica ao conservadorismo estético e social da cultura por meio do enfrentamento direto do público. (Duarte 2017:154-6)

Como é possível perceber, a afirmação da experiência coletiva em franca oposição ao individualismo; a abertura à incorporação e valorização de diferentes modos de ser e de expressão para a criação de uma manifestação artística com caráter transformador do *status quo*; e, o desacordo e enfrentamento com modos de ser e fazer conservadores, são características presentes tanto no movimento hippie, como na Tropicália e nos escritos e ações que os artistas do SIM ou ZERO realizaram na década de 90. E tais fatos são bastante compreensíveis. Na década de 60 o centro cultural e artístico do Brasil se resume às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, onde, de fato, ocorrem práticas disruptivas e experimentais e isto é devido ao caráter cosmopolita das duas principais capitais econômicas do país. A disseminação do ideário hippie chega no Rio de Janeiro e São Paulo primeiro porque é ali que se encontram abertos as principais conexões culturais do país com o exterior. Rio de Janeiro, embora não fosse mais a capital do país, ainda mantinha toda a vida social e influência da década anterior, ao passo que São Paulo era o berço da indústria do país. Nas demais capitais, predominava o conservadorismo cultural. Embora nos anos 70 este panorama não se altere do ponto de vista das instituições — museus e galerias nas demais capitais do país seguem com práticas e políticas culturais conservadoras —, na esfera das relações sociais sim passa a existir uma maior disseminação do ideário hippie e tropicalista entre os jovens. Tal fato se deveu sobretudo à televisão que, nos anos 70, amplia sua penetração junto à população. Evidentemente que o ideário hippie bem como a influência da Tropicália não se esgotaram ao final da década de 60 mas adentraram com força durante toda a década seguinte. E como já se disse, os integrantes do SIM ou ZERO entram na adolescência justamente na década de 70 e, portanto, sujeitos a esta influência.

Ainda cabe observar que no escrito de Vasconcelos citado anteriormente, destaca-se, a atenção dada à natureza ao relacioná-la com a arte numa clara semelhança com este conceito da concepção romântica que tanto influenciou o movimento hippie e as práticas artísticas psicodélicas.

Porque, se tudo na natureza é vivo e se nós somos simplesmente os representantes mais autoconscientes da natureza, então a função do artista é aprofundar-se dentro de si mesmo e, acima de tudo, aprofundar-se nas forças obscuras e inconscientes que se movem dentro dele e trazê-las à consciência por meio da mais angustiante e violenta luta interna. (Berlin, 2015:152).

Esta vinculação entre arte e natureza deriva na exaltação à liberdade, conceito do mais caro aos românticos, aos hippies e a Tropicália. Conceito que também consta na lista de agradecimentos na publicação que acompanha a primeira

exposição, assim como no texto coletivo do editorial SIM ou ZERO e nos escritos sob o pseudônimo Pedro de Vasconcellos. Neles a liberdade é condição *sine qua non* para o fazer artístico, para o qual não deveria existir regras fixas para dirigir a criação e a compreensão da arte. Num depoimento também como Pedro de Vasconcellos sobre essa relação com as instituições da arte, declaram que “vê, ainda, a sombra podre e velha da “Obra de Arte” e todo seu peso conservador e institucional que as vanguardas já contestavam”. (Vasconcellos, 1993:2).

2. Conclusão

Ainda que no Brasil o uso e conceituação do termo “coletivo artístico” seja posterior ao surgimento do SIM ou ZERO, suas práticas e escritos, quando cotejados com coletivos artísticos posteriores não deixa dúvida de sua inserção nesta genealogia. E é justamente pelo fato de serem anteriores e estarem, assim, mais próximos -temporalmente falando — da influência do ideário hippie e da Tropicália, que se pode visualizar como os valores do romantismo envolveram não apenas suas manifestações culturais mas influenciaram o próprio conceito de coletivo artístico. Já se afirmava isso de forma geral quando dissemos:

(...) se a arte é linguagem — e deve obrigatoriamente ser para que tenha atingido sua autoconsciência filosófica — somente pode ser aprendida e formulada pelo conhecimento e entendimento prévio de seus elementos constitutivos, os quais possuem uma historicidade para não dizer uma genealogia. (Vargas, 2015:137)

Referências

- Berlin, Isaiah. (2015) *As raízes do Romantismo*. SP: Três Estrelas,
- Duarte, Pedro. (2011) *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*. RJ: Ed Zahar.
- Duarte, Pedro. (2017) “O romantismo do tropicalismo: vanguardas modernas em ação e evolução”. In Antonio Vargas (Org.)(2017), *Ecos Românticos e contemporaneidade*. RJ: Gramma, 133-65.
- Löwy, Michael & Sayre, Robert. (2015) *Revolta e melancolia*. SP: Boitempo.
- Vargas, Antonio. (2015) “A herança da filosofia dos primeiros românticos na problematização da tese do fim da arte de Arthur Danto.” *Revista Urdimento*, Programa de pós-graduação em Teatro, ed. UDESC, SC.
- Vasconcellos, Pedro de. (1993) “Uma constatação de arte.” In: Publicação SIM ou ZERO. Vitória: UFES.

Felice Varini: método, geometria distorção e anamorfose

Felice Varini: method, geometry, distortion and anamorphosis

ANTÓNIO ORIOL TRINDADE*

Artigo submetido em 2 de janeiro 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, *Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: a.trindade@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Na obra artística monumental de Felice Varini que produz anamorfozes e trompe l'oeil de uma grande expressão plástica em espaços arquitetónicos monumentais, espalhados pela Europa, verificamos um comportamento interessante das formas geométricas projetadas nas múltiplas superfícies dos edifícios. Neste artigo pretendemos não só mostrar a riqueza e a dinâmica visual das obras do autor, resultantes dum jogo entre legibilidade e distorção, como também enunciar aspetos técnicos utilizados e o seu paralelo com os métodos utilizados nos séculos XVI, XVII e XVIII.

Palavras chave: Arte pública / geometria / perspectiva linear / anamorfose / *trompe l'oeil*.

Abstract: *In the monumental artistic work of Felice Varini, which produces anamorphoses and trompe l'oeils of a great plastic expression in monumental architectural spaces scattered throughout Europe. In this article we intend not only to show the richness and visual dynamics of the author's works, resulting from a game between readability and distortion, but also to state the technical aspects used, and their parallel with the methods used in the 16th, 17th and 18th*

Keywords: *Public art / geometry / linear perspective / anamorphosis / trompe l'oeil.*

Introdução

Felice Varini é um artista plástico suíço natural de Locarno, onde nasceu no ano de 1952. A sua obra monumental, que intervém em espaços de grandes áreas e dimensões, mostra no panorama contemporâneo da arte pública uma originalidade quase impar, uma vez que recupera determinadas teorias e métodos, utilizados desde a velha Renascença, para a esfera da arte contemporânea, mais especificamente a questão da perspectiva linear e duas das suas variantes ou rumos, que neste caso específico são as anamorfoses e o *trompe l'œil*. O autor utilizando meios tecnológicos actuais consegue criar com grande impacto e noutra escala monumental efeitos surpreendentes com a projecção de figuras geométricas em múltiplas superfícies no interior e no exterior de edifícios e de lugares públicos. Varini, embora com o uso de técnicas mais actuais, readopta velhos métodos geométricos e técnicos, abundantemente utilizados e descritos anteriormente por diversos artistas no período Maneirista e Barroco, sobretudo em Itália, tanto na Cenografia para teatros, como para a representação pictórica e ilusória de tectos em perspectiva e de outras pinturas realizadas em paredes de espaços sagrados e profanos, como se pode ver e ler nas obras e textos mais antigos de Daniele Barbaro, Vignolla-Danti, Pietro Accolti, Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena, ou também na tratadística francesa contemporânea à italiana, de autores como Abraham Bosse, Jean François Niceron, Emmanuele Maignan, Jean Le Dubreuil, Salomon de Caus, Grégoire Huret, Jacques Ozanam ou Chretien Wolf, entre outros. Varini servindo-se de novas tecnologias como projectores de grande alcance e outros artificios como desenhos em acetato transparente e servindo-se ainda de uma equipa de assistentes colaboradores, actua nesse mundo sagrado e profano da esfera pública, mostrando a perspectiva não apenas como um instrumento conceptual de realização técnica na composição de projectos mas ao mesmo tempo também como um instrumento estético. No caso de Varini, poderemos falar seguramente de uma geometria estética ou mais especificamente de uma perspectiva linear estética.

1. Teorias e métodos descritos do séc.XV ao séc.XVIII

No trabalho de Felice Varini estão subjacentes teorias e métodos que anos antes eram visíveis em algumas obras e textos compreendidos entre os séculos XV e XVIII. Estes métodos e teorias descritos pertencem ao mundo das anamorfoses, um dos ramos da perspectiva linear e que tem aplicação na realização de alguns tipos de *trompe l'œils*, como os que produz Felice Varini. As anamorfoses são imagens que surgem distorcidas, uma vez vistas de vários pontos de vista, mas que se restituem a partir de pontos de vista específicos. As

primeiras anamorfoses foram teorizadas por Leonardo da Vinci e Piero della Francesca e, ao que parece, tiveram a primeira expressão consistente na obra de um discípulo do pintor Albrecht Dürer, o gravador Erhard Schön, que ensaiou com sucesso algumas composições anamórficas pelo ano de 1525, os conhecidos “Vexierbild”, ou quadros com segredo, como são os retratos de Carlos V, Fernando I, Paulo III e Francisco I, já referidos por Baltrusaitis e João Pedro Xavier (Baltrusaitis, 1996:25-30; Xavier, 1997:6).

Contudo, para a concepção de uma grelha anamórfica, nos primeiros tempos e em determinadas concepções realizadas, ao que parece a construção não necessitava do conhecimento do conceito de distância de visão, apesar de obrigar o espectador a ter mais trabalho na procura do ponto privilegiado sobre o qual deverá observar a anamorfose. A concepção das grelhas anamórficas podia-se resolver através do recurso da diagonal e dos terceiros pontos, como Viator explica no seu tratado para a explicação do quadrado em escorço (Viator, 1509:Cap. VIII, fl.5verso). Mas este facto não quer dizer que as anamorfoses construídas com o auxílio da transformação do rectângulo ou do quadrado em trapézio, mediante a diagonal ou um terceiro ponto, não estejam correctas. É o caso, por exemplo, do esquema do mestre H.R., de Nuremberga, c.1540, cujo trapézio é construído mediante o auxílio de uma diagonal, onde se poderia ter readaptado perfeitamente o esquema de Viator, para a construção da anamorfose do animal que vemos representado, ou muito provavelmente o esquema semelhante de Albrecht Dürer (1538), onde em ambas as soluções ou caminhos se conseguem imagens anamórficas (Figura1 e Figura2). Ao que parece, o mestre H.R., estava mesmo familiarizado com o esquema de Dürer, pois as dimensões de 36x75cm são as mesmas de outras pranchas anamórficas realizadas pela mesma data e por um aluno daquele (Xavier, 1997:60-1; Baltrusaitis, 1996:52-3).

Mais tarde, nos séculos XVII e XVIII, como sabemos, proliferaram nos tratados de óptica, catóptrica e perspectiva referências às anamorfoses. Não nos cabe aqui descrever todos, mas são bastantes. Desde o interesse de Vignola-Danti, seguem-se também exemplos descritos de anamorfoses nos tratados, por exemplo, de Pietro Accolti, Jean François Nicéron, Emmanuele Maignan, Jean Le Dubreuil, Salomon de Caus, Grégoire Huret, Jacques Ozanam, Chretien Wolf, entre outros. Todos recuperam determinadas teorias herdadas da Renascença, como a regra da *costruzione legittima* e dos pontos de distância, para a determinação das anamorfoses planas, servindo-se de grelhas de ortogonais auxiliares sobrepostas aos referentes e a respectiva projecção oblíqua a partir de um ponto de vista privilegiado. A anamorfose será a projecção oblíqua do referente, como podemos ver em exemplos ilustrados de Jacques Ozanam

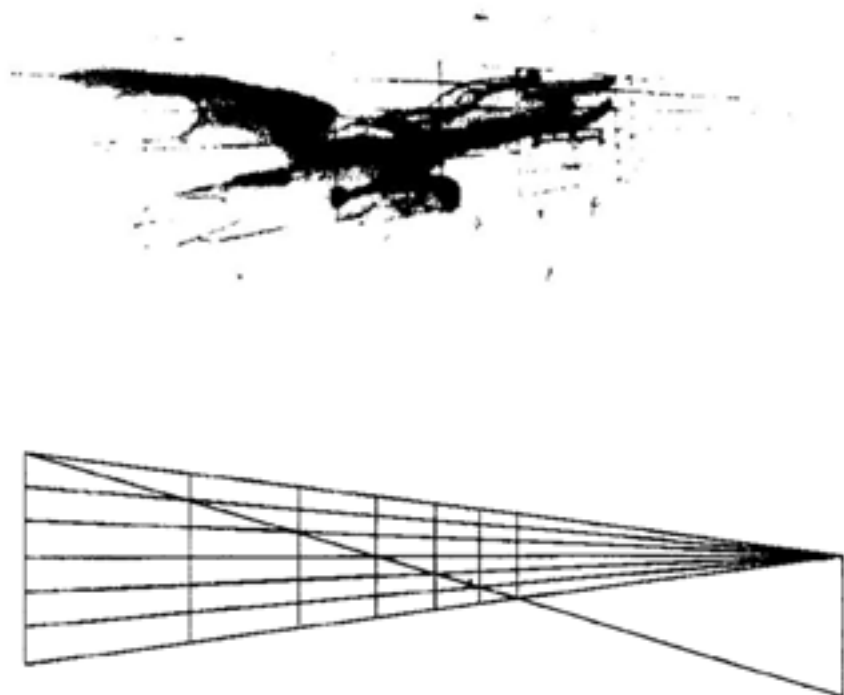


Figura 1 · Desenho anamórfico do mestre H.R., Nuremberga, c.1540, Erlangen, Biblioteca da Universidade. Fonte: Baltrusaitis, 1996:53 e Xavier, 1997:61).

Figura 2 · Esquema anamórfico do mestre H.R., Nuremberga, c.1540, Erlangen, Biblioteca da Universidade. Fonte: Baltrusaitis, 1996:53 e Xavier, 1997:61.

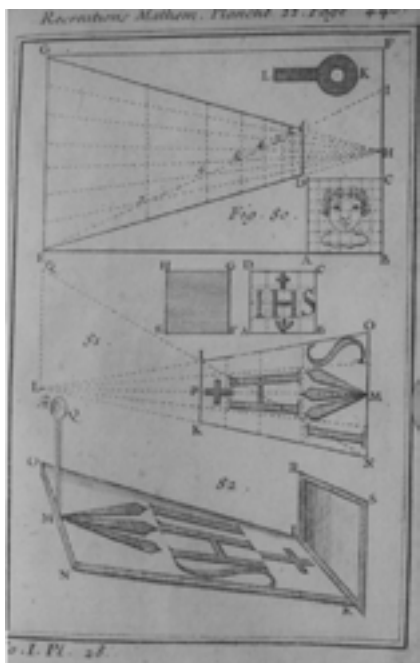
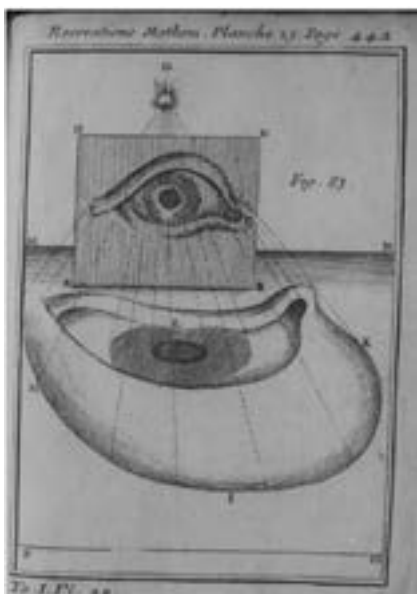


Figura 3 · Ilustração de método para a realização de anamorfofes por Jacques Ozanam, *Recreations Mathematiques et Physiques*, 4 Vols., Paris, Claude Jombert, MDCCXXV (1725), Vol.I, prancha 22 das p. 442. Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Cota: B.A.C.L. 11 376 5 I-III. Fotos do autor.

Figura 4 · Ilustração de método para a realização de anamorfofes por Jacques Ozanam, *Recreations Mathematiques et Physiques*, 4 Vols., Paris, Claude Jombert, MDCCXXV (1725), Vol.I, prancha 23 da p. 442. Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Cota: B.A.C.L. 11 376 5 I-III. Fotos do autor.



(Figura 3 e Figura 4).

Vejamos, a título de exemplo, o procedimento gráfico na construção da anamorfose de uma cabeça humana, descrita por Chretien Wolf no início do século XVIII, muito semelhante às descrições que verificamos noutros tratados e mesmo nos primeiros esquemas anamórficos, como o do mestre H.R. (Figura 5). O autor, na parte final da descrição, deixa bem claro que a altura e a distância de visão escolhida poderão influenciar a forma da anamorfose e adverte também que o pintor deverá jogar com a ambiguidade da imagem consoante os vários pontos de vista, que não apenas a partir do olho príncipe, para mostrar sempre algo de novo, tal como as imagens em perspectiva, ou as anamorfoses das galerias dos reverendos padres Mínimos, ou nas galerias do Palácio Real de Paris (Wolf, 1747:110-2). Refere assim o autor, no Livro II, problema VII, do procedimento de como representar figuras que a partir de um ponto de vista parecem monstruosas e que a partir de outro parecerão naturais: *Représenter des figures, qui vûes d'un certain point de vûe, paroissent monstrueuses, & vûes d'un autre point paroissent naturelles*. Traduzindo, descreve o autor:

1. Traçar o quadrado ABCD com as dimensões à nossa vontade; e divide-se cada lado num número de partes iguais, formando uma rede ou malha de ortogonais como apresenta a figura. 2. Desenhar sobre esta rede a figura que nós queiramos que pareça disforme. 3. Traçar uma linha recta ab mais longa, ou mais curta, ou mesmo igual aos lados do quadrado ABCD, e do meio E elevar ou baixar uma perpendicular onde a extremidade A servirá de ponto de vista. 4. Sobre A elevar uma perpendicular onde o ponto S servirá de ponto de distância. 5. De cada ponto da divisão a1234b, traçar duas rectas, no ponto A, depois uma outra oculta a partir de b até S. 6. Traçar as paralelas a ba pelos pontos de intersecção cefgh; e vós tereis a perspectiva do quadrado ABCD. 7. Distribuir neste último abcd os traços da figura traçada no primeiro, com a precaução de registar proporcionalmente em cada paralelogramo, o que se encontra nos quadrados que àquele correspondem. Vós tereis por este meio uma figura monstruosa e disforme, que vista da distância EA e o olho posicionado na altura AS parecerá natural [sem deformações] (Wolf, 1747:110-2).

1. O impacto das teorias anteriores no trabalho de Felici Varini: métodos para uma perspectiva estética

Os antigos, como vemos nas ilustrações e descrições dos tratados, para além da elaboração de desenhos rigorosos com cálculos geométricos para a elaboração de anamorfoses, em termos práticos para projectar essas anamorfoses em superfícies variadas, normalmente recorriam a fontes luminosas, como lanternas mágicas, por exemplo, ou fios entesados ou esticados, *dei fili tesi*, que eram conduzidos a partir de um centro de projecção específico, o chamado olho príncipe, que materializavam os raios visuais e ou os raios luminosos. Neste caso, quando

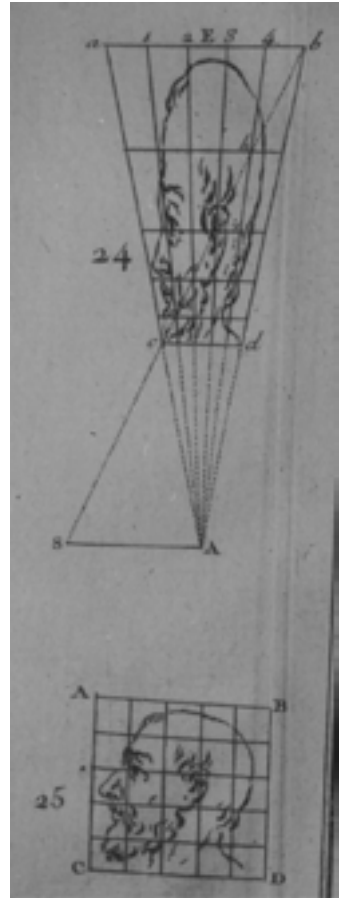


Figura 5 - Anamorfose de um rosto por Chretien Wolf, *Cours de Mathematique, qui contient Toute les Parties de Cette Science, mises a la portée des Commençans*, 3 vols., Paris, Quay des Augustins, Charles-Antoine Jombert, Libraire du Roy, M.DCC.XLVII, Vol.II, Figura 24 e 25. Existe um exemplar na Biblioteca da Academia das Ciências com a cota: B.A.C.L. 11 367 10/ HII. Foto do autor.

utilizavam fontes luminosas no lugar do centro de projecção, os raios passando pelos vários pontos perfurados das imagens dos referentes, interceptavam as superfícies nos pontos que uma vez unidos geravam as imagens das anamorfoses. Podemos ver um exemplo ilustrativo numa gravura do tratado de Jean François Niceron (Figura 6).

Felice Varini, no nosso tempo, seguindo uma metodologia semelhante à descrita por Niceron e outros autores dos séculos XVII e XVIII, estabelecendo uma ponte com estes últimos, utiliza no entanto novos meios tecnológicos que possibilitam trabalhar e realizar anamorfoses e *trompe l'oeils* nas suas obras com mais facilidade e rapidez na execução, permitindo ao autor trabalhar ao mesmo tempo com grandes distâncias de observação e também com áreas de dimensões bastante vastas, que eram impensáveis anos antes pelos autores do séc.XVII e XVIII. Assim, as novas tecnologias facilitam a elaboração de imagens anamórficas numa escala pública. Varini transfere e aplica assim para a arte e para os espaços públicos métodos mais inovadores em termos tecnológicos, em contraste com os antigos que aplicaram métodos semelhantes mas com recursos mais elementares, em paredes e interiores de edifícios, sobretudo religiosos, como eram os espaços das velhas igrejas. Para tal o autor serve-se de focos de grande alcance, como o vídeo-projector, que permite projectar as figuras geométricas seleccionadas em superfícies arquitectónicas variadas, permitindo trabalhar com grandes distâncias de visão.

O método de Varini num primeiro momento consiste em desenhar as figuras num pequeno acetato a uma escala reduzida, numa segunda fase projecta a figura nas múltiplas superfícies recorrendo ao vídeo-projector, finalmente sobre as linhas de projecção nas superfícies é registado o desenho dessas projecções, bastando depois preencher as áreas com cor (Bartolomei & Ippolito, 2017:4; Empler, 2017:S2867-S2868). Varini selecciona cuidadosamente o ponto de vista ideal numa estrita relação com as características do espaço envolvente, considerando a melhor forma da recepção da sua obra por parte do fruidor. Com a projecção das anamorfoses, o autor cria nas várias volumetrias espaciais dos espaços e conjuntos, eleitos com grande precisão, uma espécie de imagem bidimensional, como a velha janela ou o velo albertiano (Bartolomei & Ippolito, 2017:4; Pagliano & Triggianese, 2017:1). Essas imagens no entanto mudam de aparência e desfazem-se a partir do momento em que o observador se desloca do sítio ideal ou do lugar do olho príncipe. Nesta altura, a imagem bidimensional que observámos do ponto de vista ideal, desfaz-se e fragmenta-se, mas as imagens fragmentadas que daqui resultam são também convidativas e bastante sugestivas, pois convidam o espectador a tentar encontrar novamente

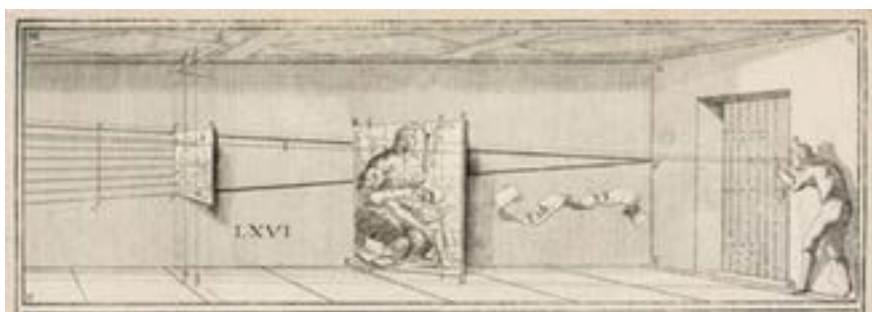


Figura 6 · Gravura com a explicação do método para a representação de uma anamorfose numa parede vertical por Jean François Nicéron. Fonte: Jean François Nicéron, *Thaumaturgus Opticus, seu Admiranda Optices per Radium Directum, Catoptrices per Radium Reflectum*, Paris, 1646, Lâmina LXVI.

o lugar do ponto de vista ideal como também o de perceber novas leituras que não se esgotam da forma inicial do referente que gerou a anamorfose. Nesta altura, ou nestes tempos, a forma inicial do referente abre-se, dissipa-se, transforma-se, como podemos observar na obra *Archi e Corone*, de 2004, numa anamorfose realizada no antigo mosteiro dos Agostinhos em Monte Carasso (Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). Assistimos assim ao longo da sua obra a uma série de transformações geométricas (Pagliano & Triggianese, 2017:10-1) a partir da fragmentação da forma inicial do referente e é esta mobilidade e mutação da forma ou das formas que tornam a obra deste autor bastante interessante, construindo uma linguagem a partir de uma geometria projectiva que assim constrói uma estética ou uma perspectiva linear estética.

Conclusões

Felice Varini utilizando meios tecnológicos mais actuais, estabelece uma ponte com métodos geométricos descritos e colocados em prática em obras de arte e em velhos tratados, desde o século XV até ao século XVIII, centrados todos na temática das anamorfoses. Tirando partido de espaços e de lugares públicos de grande escala, o autor examina com grande acuidade e selecciona determinados enquadramentos visuais desses lugares, relacionando-os ou articulando-os com a justaposição dos seus referentes de formas geométricas variadas. Esta tensão entre a imagem bidimensional da anamorfose, que se mostra na retina quando olhamos a obra do ponto de vista correcto, e os espaços arquitectónicos onde aquela é projectada, juntamente com a fragmentação das formas geométricas projectadas em função da mobilidade do observador, permitem-nos falar de uma perspectiva linear estética.



Figura 7 · Felice Varini, “Archi e Corone”, 2004, anamorfose realizada no antigo mosteiro dos Agostinhos em Monte Carasso, Suíça. Fonte (site do artista): <http://www.varini.org/02indc/27indcd04.html>; <http://www.varini.org/doshpdv/a100hd.html>

Figura 8 · Felice Varini, “Archi e Corone”, 2004, anamorfose realizada no antigo mosteiro dos Agostinhos em Monte Carasso, Suíça. Fonte (site do artista): <http://www.varini.org/02indc/27indcd04.html>; <http://www.varini.org/doshpdv/a100hd.html>



Figura 9 · Felice Varini, "Archi e Corone", 2004, anamorfose realizada no antigo mosteiro dos Agostinhos em Monte Carasso, Suíça. Fonte (site do artista): <http://www.varini.org/doshpdv/a100hd.html>

Figura 10 · Felice Varini, "Archi e Corone", 2004, anamorfose realizada no antigo mosteiro dos Agostinhos em Monte Carasso, Suíça. Fonte (site do artista): <http://www.varini.org/doshpdv/a100hd.html>

Referências

- Baltrusaitis, Jurgis (1996), *Anamorphoses. Les Perspectives Dépravées*, 2 Vols., Paris, Flammarion (1ª versão e edição com o título *Thaumaturgus Opticus*, Paris, Idées et Recherches, 1984), ISBN 10: 2080816233.
- Bartolomei, Cristina & Ippolito, Alfonso (2017), "The Anamorphoses of Felice Varini", *New Trends and Issues. Proceedings on Humanities and Social Sciences*, N°5, Word Conference on Design and Arts (WCDA-2016) 26-28 May 2016, South East European University Skopje-Macedonia, pp.1-8, ISSN 2421-8030.
- Danti, Egnatio (1583), *Le due Regole della Prospettiva Pratica di M.Jacomo Barozzi da Vignola* (que inclui a perspectiva de Vignolla), Roma, Francesco Zanetti.
- Danti, Egnatio (1583), *Les Deux Règles de la Perspective Pratique de Vignole 1583*, com tradução e edição crítica de Pascal Dubourg Glatigny, inclui a edição facsimilada romana de 1583, Paris, CNRS Editions, 2003, ISBN 2-271-06105-9.
- Dürer, Albrecht (1538), *De la Mesura (Unterweysung der Messung)*, com edição de Jeanne Peiffer, trad. do texto original alemão a cargo de Jesús Espino Nuño, trad. do prólogo, estudo introdutório, notas, anexos, glossário, bibliografia e índices por Juan Calatrava Escobar e com revisão científica e matemática de Ana López Jiménez, Madrid, Akal, S.A., 2000 (1ª ed., Éditions du Seuil, 1995), ISBN-10: 8446014599.
- Empler, Tommaso (2017), "Anamorphosis and Contemporaneity", *The Design Journal. An International Journal for All Aspects of Design*, 12th EAD Conference, Sapienza University of Rome, 12-14 April 2017, pp.S2858-S2871, ISSN:1460-6925(Print).
- Niceron, Jean François (1646), *Thaumaturgus Opticus, seu Admiranda Optices per Radium Directum, Catoptrices per Radium Reflectum*, Paris.
- Ozanam, Jacques, (1725) *Recreations Mathematiques et Physiques*, 4 Vols., Paris, Claude Jombert, MDCCXXV, Vol.I, pranchas 22 e 23 das pp. 440 e 442. Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Cota: B.A.C.L. 11 376 5 HIII.
- Pagliano, Alessandra e Triggianese, Angelo (2013), "Tra "Arte Visuale" e "land art":poética e geometria dei paesaggi anamorfici di Felice Varini", *Proceedings of the XVII-HPAPA Interdisciplinary Scientific Conference, SABIEDRIBA, INTEGRACIJA, IZGLITIBA*, pp. 1 — 12, Vol. IV, ISSN:1691-5887.
- Xavier, João Pedro (1997), *Perspectiva, Perspectiva Acelerada e Contraperspectiva*, Porto, 2ª ed., FAUP (1ª ed. de 1995), ISBN: 9789729483257.
- Viator, Jean Pélerin (1509), *De Artificiali Perspectiva*, Toul, Piere Jacob (1ª ed.de 1505);
- Wolf, M. Chretien (1747), *Cours de Mathematique, qui contient Toute les Parties de Cette Science, mises a la portée des Commencans*, 3 vols., Paris, Quay des Augustins, Charles-Antoine Jombert, Libraire du Roy (existe um exemplar na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, cota: BA CL, 11 367 10/ HIII).

Fotógrafos de ficção: fotógrafos sem obra

*Photographers without work:
photographers of fiction*

ARMANDO JORGE CASEIRÃO*

Artigo submetido a 3 de Janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista plástico, professor.

Afiliação: Universidade de Lisboa, Faculdade Arquitectura. R. Sá Nogueira, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: caseirao@sapo.pt

Resumo: O presente artigo apresenta personagens de ficção, neste caso fotógrafos, mas que não têm obra. Como essas personagens são edificadas e construídas. De como a atividade de fotógrafo, (profissional ou amador), será o passaporte para uma história onde a fotografia e o mundo da fotografia estará sempre implícita, não necessitando de provas explícitas, ou seja, de obras. Onde a obra é um meio mas não o resultado.

Palavras chave: Fotografia de ficção / valentina / thomas / moda.

Abstract: *The following article presents fictional characters, in this case photographers, but without work. How these characters are built and constructed. How the activity of a photographer, (professional or amateur), will be the passport to a story where photography and the world of photography will always be implicit, not requiring explicit proofs, that is works. Where the work is a means but not the result.*

Keywords: *Fictional photography / valentina / thomas / fashion.*

Introdução:

Baudelaire disse um dia acerca da fotografia que “*esta indústria, ao invadir os territórios da arte, tornou-se no seu maior inimigo*”. A arte respondeu a seu tempo criando as suas próprias personagens, fotógrafos ficcionados, produtores de fotografia. Como exemplo, na banda desenhada americana surge Peter Parker, mais conhecido por conseguir as melhores fotografias do Homem-Aranha, ou não fosse ele o próprio Homem-Aranha. Na banda desenhada italiana, pelo aparo de Guido Crepax surge Valentina Rosselli, uma fotógrafa de moda, criada à imagem de Louise Brooks, repleta de aventuras eróticas psicotrópicas. Outro fotógrafo de moda, mas entediado e arrogante, que conduz um Rolls Royce Corniche Cabriolet é Thomas Hemmings. Thomas criado à imagem de David Bailey, fotografava o parque perto de sua casa e viu-se acidentalmente envolvido num crime de morte, o que deu origem ao filme *Blow-up* de Michelangelo Antonioni. Ainda L.B. Jeffries, fotógrafo que, após ter partido uma perna a fotografar um acidente de automóvel, se vê na contingência de permanecer em casa numa cadeira de rodas, durante uma onda de calor em que os vizinhos deixam as janelas abertas, conduzindo a uma janela indiscreta de Alfred Hitchcock. Ainda de referenciar Antonino Paraggi, uma personagem feita fotógrafo por Italo Calvino (1993). A fotografia de ficção torna-se assim realidade.

Porque são estas personagens fotógrafas e não engenheiras ou farmacêuticas? A relação da fotografia com a arte cria uma empatia que leva o público a se reconhecer nas próprias personagens. Qualquer coisa como: também eu consigo fazer fotografia, logo, eu posso ser esta personagem. Hoje, esta teoria aproxima-se cada vez mais da verdade porque o poder da imagem se encontra inflacionado e pela própria democratização da fotografia possível devido aos telemóveis com câmara.

Na banda desenhada ou em filmes é comum surgirem personagens que são fotógrafas. Tin-tin de Hergé é um repórter jornalístico mas surge mais vezes acompanhado do seu cão Milu do que de qualquer máquina fotográfica. Já Peter Parker, o Homem Aranha, consegue ser fotógrafo entre aventuras e consegue as melhores fotos que vende a jornais e editores. Fotógrafos 18/11/2016

A fotografia é uma forma de ficção. É, ao mesmo tempo, um registo da realidade e um auto-retrato, porque só o fotógrafo vê aquilo daquela maneira (Castelo Lopes).

1. Valentina Rosselli, uma fotógrafa de moda

Valentina Rosselli é uma fotojornalista, com especial tendência para a moda, natural de Milão. A sua primeira aparição foi como coadjuvante, na história de super-heróis intitulada “*Neutron*”, publicada na revista italiana “*Linus*”.

Como personagem de banda desenhada, foi construída como uma verdadeira pessoa, como se as histórias fossem um relato da realidade e não uma ficção.

Possui data de nascimento, a 25 de Dezembro de 1942, em Milão, e é a única personagem dos quadrinhos a envelhecer durante as histórias, certamente porque o autor Guido Crepax projetava algo da personagem na sua mulher (e vice-versa), apesar da imagem da personagem ser baseada na atriz Louise Brooks. Valentina apresenta-se com 1 metro e 72 centímetros de altura, olhos azuis e tem carteira profissional tal como foi revelado num dos álbuns de desenhos.

Com o passar do tempo, as histórias de Valentina abandonaram os temas relacionados com a ficção científica e, enquanto fotógrafa de moda de profissão, derivado do contacto visual com o corpo, as suas histórias adotaram uma complexa mistura de alucinações e sonhos eróticos. As várias histórias trabalham com bissexualidade, êxtase autoerótico, fetiches e sobretudo com sadomasoquismo, sendo logicamente dirigidas a um público adulto. O fetichismo e o sadomasoquismo foram também explorados praticamente no mesmo tempo real no mundo da fotografia de moda por Helmut Newton. Ficaram conhecidas as suas fotos de *Big Nudes*, ou de modelos vestidas e nuas, ou do uso de látex, arreios, cabedal e outros apetrechos de uma sub cultura *dark*, trazida para o mundo da fotografia de moda.

Valentina deixa o mundo dos quadrinhos em 1995 com a história *Al Diavolo Valentina*, com 53 anos de idade.

O autor, Guido Crepax de seu nome Guido Crepas, nasceu em Milão a 15 de Julho de 1933, tendo falecido a 31 de Julho de 2003. Celebrizou-se sobretudo com as histórias de sua personagem Valentina, desenvolvidas na década de 60 e caracterizadas por uma série em quadrinhos que envolvem conteúdo artístico, intelectual e erótico, por vezes perverso e repleto de fetiches, direcionadas para um público adulto sendo bastante representativa do espírito estético dessa década. Notabilizou-se também pela linguagem da banda desenhada adaptada de uma cinematografia sofisticada, criando novas paginações e dando novos ritmos à banda desenhada. Também por ter desenhado a *Histoire d'O*, história dentro do mesmo género e ambiente, é considerado um dos principais nomes dos quadrinhos europeus de temática adulta na segunda metade do século passado.

A apresentação da sua temática, o ritmo, o jogo de branco e preto, produto do trabalho a tinta-da-china, são elementos que legitimam as suas histórias e as distanciam de trabalhos do mesmo género mas de um outro universo, que surgiram no final do século passado de origem japonesa e de consumo rápido e imediato.

Valentina foi desenhada a partir da imagem de Louise Brooks. Mary Louise Brooks, nasceu nos EUA, em Cherryvale, Kansas, a 14 de Novembro de 1906, tendo falecido em Rochester a 8 de Agosto de 1985.

Perguntado porque havia escolhido Louise para aquela posição de honra e não Greta Garbo ou Marlene Dietrich, atrizes bem mais populares na época, o diretor da Cinemateque Française, Henri Langlois, fez a declaração que se tornaria eterna: “*Não existe Garbo. Não existe Dietrich. Existe apenas Louise Brooks*”.

Parece que Louise só lhe emprestou a imagem, pois a característica de fotógrafa terá herdado da mulher de Guido Crepax. São reconhecidas algumas pranchas de BD em que Valentina é desenhada com câmaras de fotografia de várias marcas, modelos e formatos: Fuji, Rolleiflex, Mamyia. O ritmo de sessões de moda e de flashes são conseguidos por um forte branco e preto de alto contraste, onde facilmente Crepax recorre a um vasto efeito gráfico e alucinogénio.

Valentina ganhou fama e crédito como personagem e como fotógrafa, tendo sido mais tarde desenhada por outros criadores de banda desenhada. Surge junto de outra personagem italiana, Corto Maltese, pela mão de Hugo Pratt.

2. Thomas

Ainda dentro do mundo da fotografia de moda, *Blow Up — história de um fotógrafo*, é um filme ítalo-britânico de 1966, dirigido por Michelangelo Antonioni. A personagem principal, Thomas (David Hemmings) é um fotógrafo de moda entediado com o vazio de sua profissão. Amoral, arrogante, mas obcecado por seu trabalho, conduz um Rolls-Royce Corniche. Possui uma sensibilidade própria e apurada, pois adquire uma hélice de avião em madeira que exhibe no seu estúdio como se de uma escultura se tratasse. O filme baseia-se no romance de Julio Cortazar, *Las babas del Diablo*, e Thomas é recriado em filme à imagem do famoso fotógrafo britânico, David Bailey.

David Bailey teve alguma dificuldade inicial para arrancar como fotógrafo, começando como assistente de outros fotógrafos mas, quando iniciou trabalhos para a revista *Vogue* com outros dois colegas, Terence Donovan e Brian Duffy, deu origem a um movimento, *Swining London*, de apresentação de estrelas sociais da época: figuras do rock n roll, estrelas de cinema e figuras da aristocracia. A própria figura do fotógrafo é mais tarde apanhada nesse turbilhão de consumo de imagens e de ascensão social, tornando-se também ela uma estrela da sociedade e um produto da sua própria produção.

O filme assenta nas fotos tiradas (e nas não tiradas) por Thomas que, numa manhã, após passar a noite a fazer fotografias para um livro de arte, volta para o estúdio atrasado para uma sessão de fotos com a modelo Veruschka. No caminho passa por um parque da cidade e fotografa um casal. A mulher das fotos, Jane, furiosa de ser fotografada, segue-o e exige os negativos. Thomas devolve-lhe um rolo virgem. Curioso com a atitude da mulher, decide fazer a revelação

e umas ampliações do rolo e, apesar do grão resultante da ampliação, descobre o que acredita ser um corpo e uma mão apontando uma arma entre as árvores do parque. Mais tarde nessa noite, volta ao parque e descobre um corpo no meio da mata, mas sem a câmara, não pode fotografá-lo...

Um paralelismo com *Valentina*, onde a nudez é natural, até se tornar fetiche, também o filme de Antonioni abre com uma cena de nudez frontal, protagonizada pela super modelo Veruschka, que se interpreta a si própria, e cuja cena foi considerada na época pela revista *Première*, como o mais sexy momento cinematográfico da história. O nu é na realidade um dos géneros mais comuns na fotografia, estando logicamente presente sem ser em fotografia. O próprio cartaz do filme *Blow Up* é uma imagem de Thomas fotografando Veruschka.

3. A janela como fotografia

Um outro caso e com o paralelismo de uma suspeita de morte, L. B. “Jeff” Jefferies, fotógrafo profissional que, após partir uma perna fotografando um acidente, fica confinado a uma cadeira de rodas no seu apartamento. Uma das suas janelas dá para um pátio donde pode observar vários outros apartamentos e, durante uma enorme onda de calor, sentado na cadeira de rodas, entretém-se a observar os seus vizinhos no seu quotidiano. A observação é assistida pela teleobjetiva da sua câmara, podendo assim através do zoom funcionar como uns binóculos. A *Janela Indiscreta* é um filme de 1954 e é considerado uns dos melhores de Alfred Hitchcock, tendo tido quatro nomeações para os óscares e para o Leão de Veneza. No decorrer da narrativa, é a fotografia, ou a sua parafarnália, que salva Jeff da vingança do assassino. Após uma troca de telefonemas, Jeff percebe que Thorwald, o suspeito, dirige-se ao seu apartamento para confrontá-lo. Quando Thorwald entra, Jeff repetidamente acende os seus flashes de câmara, cegando Thorwald temporariamente...

Hitchcock faz-nos cúmplices do voyeurismo de Jeff, pois ganhamos o fascínio do olhar e do que está a ser olhado e, enquanto observadores do filme, tornamo-nos também fotógrafos, pois esse voyeurismo produz-se através da teleobjetiva. Mas surge a questão: seremos fotógrafos sem fazer click?

4. Fotografar fotografias

Antonino Paraggi viu os outros serem fotógrafos e também quis experimentar. A história é de Italo Calvino, *A aventura de um fotógrafo* e a personagem: “começou a fazer um diário: fotográfico, é claro. Com a máquina pendurada no pescoço, afundado numa poltrona, disparava compulsivamente com o olhar no vazio. Fotografava a ausência de Bice.”

Disparar com o olhar no vazio será, certamente, a forma mais poética de se fazer fotografias sem obra, mas fotografar a ausência de outra personagem (Bice) é de certa forma um paralelismo com a história do início do desenho onde Butades ou Dibutades de Corinto diz que foi através da sua filha que ele fez a descoberta. Que, estando profundamente apaixonado por um jovem prestes a partir numa longa jornada, traçou o perfil de seu rosto, lançado sobre a parede pela luz da lâmpada [umbram ex facie eius ad lucernam em pariete lineis circumscripsit].

Kora de Sicyon, filha de Butades de Sicyon, perdida de amores por um rapaz de Corinto, onde morava, desenhou na parede o contorno da sua sombra, antes deste partir. Ficava assim uma presença ausente do sujeito.

Antonino a certo ponto presume fazer obra e eleger um referente: “um dia se fixou num canto do quarto totalmente vazio, com um tubo de calefação e mais nada: teve a tentação de continuar a fotografar aquele ponto e só aquele até o fim dos seus dias.” Neste caso, não seria uma obra muito diversificada, uma vez que o referente indica uma obsessão compulsiva repetitiva.

Na última frase do conto “Antonino entendeu que fotografar fotografias era o único caminho que lhe restava, aliás, o único caminho que ele havia procurado até então.” Assim se entende que Antonino chegou à fotografia porque viu os outros a fotografar, logo a sua atividade não se baseava em produção de obra mas na própria atividade, podendo o seu resultado, a sua obra, ser a fotografia da obra dos outros.

Conclusão

A atividade de fotógrafo é hoje suficientemente democrática e amplamente abrangedora, com a qual todos nós simpatizamos pois, de certa forma, revemo-nos nela. Permite visitas às áreas como a nudez, mas também a áreas como o fetichismo, o voyeurismo ou o sadomasoquismo. Na realidade, não importa a produção de obra própria, pois a atividade de fotógrafo promove não só a produção como também o consumo, a consulta, a comparação entre obras. A cópia é pois um meio para a aprendizagem da linguagem da comunicação.

Referências

Calvino Italo, (1992) *Os Amores Difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras.

'O espectador fotógrafo: Zénon Piéters' e o livro como espaço para as imagens de Patricia Franca-Huchet

'The viewer photographer: Zénon Piéters' and the book like space for the images from Patricia Franca-Huchet

BÁRBARA MOL*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil artista visual e pesquisadora.

AFILIÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Belas Artes, Programa de Pós Graduação em Artes. Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 — Liberdade, Belo Horizonte — MG, Brasil. E-mail: abarbaramol@gmail.com

Resumo: “O espectador fotógrafo: Zénon Piéters” (2011) é imagem, livro e obra de Patricia Franca-Huchet, artista e pesquisadora brasileira, cujo trabalho com as imagens da fotografia e da literatura envolvem escrita, montagem e ficção. Este espaço para as imagens se porta como um dispositivo de subjetivação visual, tátil e intelectual, por excelência relacional. Busca-se saber como o artista, por meio de seu trabalho poético, instiga um debate em torno da imagem e do tempo ao partilhar pensamento e imagem, conduzido por uma singular discursividade na arte.

Palavras chave: Imagem / livro / poeticidade.

Abstract: “*The viewer photographer: Zénon Piéters*” (2011) is a book of the artist and researcher Patricia Franca-Huchet, whose work with the photography and literature images involve writing, editing and fiction of ordination fragments. This editing it behaves like a subjectivation device for excellence visual and tactile, relational and intellectual. In this space for images, it is important to know how the artist, through his poetic work, instigates a debate around the image and discursiveness in art, sharing thought and image.

Keywords: Image / book / poeticity.

Introdução

À imagem de Walter Benjamin — “o principal é arrancar fragmentos de seus contextos e lhes impor uma nova ordem, de tal forma que eles possam se iluminar mutuamente e justificar, por assim dizer, livremente suas existências
(Franca-Huchet, 2011).

E com o escritor o mundo inteiro escreve
(Duras, 1995: 24).

Depois de três ou mais xícaras de café, numa noite em Paris de 2009, a conversa entre a artista brasileira Patricia Franca-Huchet e o fotógrafo amador Zénon Piéters começava a se cristalizar em imagens.

Vestígio incandescente da constelação imagética inacabada da artista, “O espectador fotógrafo: Zénon Piéters” (Figura 1) é a primeira publicação da série nomeada “Os quatro fotógrafos.” Série em processo sobre fotógrafos, imagens, narrativas autobiográficas e ficcionais, em que a artista, pesquisadora e também professora de desenho da Escola de Belas Artes, na Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) desenvolve e atualiza a tradição pertencente à experiência literária e à história da arte de narrar.

1. Imagem, livro, obra

“O espectador fotógrafo” parte daquele encontro durante o inverno francês, no qual imagens, lembranças e reflexões da artista pesquisadora e do fotógrafo, leitor e melancólico, são registradas numa edição, de único exemplar, através de ressonâncias picturais e literárias sentidas e discutidas, postas em relação e em diálogo.

Este trabalho atual com a escrita e a imagem desestabiliza a noção de representação, da fotografia de nos mostrar tudo e, ainda, evoca outra noção de tempo cultivada pela artista, por meio do procedimento sensível da montagem.

Para esta autora, há um tempo fundado pela operação poética: o tempo das imagens e seus fragmentos. Para mim, artista espectadora leitora há, ainda, o tempo para folhear e sentir as páginas, de voltar e retomar alguma imagem e algum fragmento.

À sua maneira, Zénon Piéters (Figura 2) também funda seu próprio tempo quando retoma sua história: filho de uma família de livreiros que se torna fotógrafo pela necessidade de escolher deliberadamente seus gestos. Por uma necessidade de emancipar-se de seu destino pré-determinado pelo “personagem Zénon Ligre que lhe deu, desde a infância, um nome, uma direção e até mesmo

uma forma de iniciação”, de acordo com a autora brasileira. Esta figura iniciática vem do romance *L’Oeuvre au noir*, da escritora Marguerite Yourcenar (1903-1987), evocado por Piéters e Franca-Huchet, lançando-nos para fora do livro e, por uma sutil simultaneamente, já nos convidando a mergulhar em outra experiência livresca.

De específico volume e peso, esta edição ilumina o método formal, espiritual e intelectual com o qual a artista trabalha. Isto é, o modo como Franca-Huchet dá a ver a imagem, a evidencia instaurando em seu centro a relação do fotografável e daquilo incapaz de se tornar foto.

O que impele a questão: qual o status do objeto a ser fotografado? Abrindo a dúvida para outros gestos: qual o status daquele que fotografa, qual o status da própria fotografia, da imagem, da arte, do artista, etc.

A impossibilidade de se fotografar uma pintura é uma tomada de consciência daquele que cuidadosamente contempla as imagens, daquele que defende sua materialidade, sua intransferível visibilidade enquanto fenômeno artístico.

Esta problemática se dá a ver com a própria visualidade trabalhada, uma vez que as imagens assumem aspectos diferentes no livro: de um lado, se reportam ao diálogo, mais diretamente, em preto e branco, referindo-se à uma certa passagem e afirmação da escrita. De outro, se distingue pelas imagens em cor, nas páginas finais do livro, convocadas na discussão entre *Zénon* e Patricia.

As imagens em cor mostram uma série de pinturas — e suas molduras expostas, sobre um fundo indeterminado onde, às vezes, há uma pequena legenda de identificação da obra. Esta aparição acontece quando a artista, ao invés do todo, expõe apenas trechos e tangencia o quadro. Como se a pintura repelisse o aparelho fotográfico.

Este justo modo de olhar e de produzir imagens consciente de que a fotografia como ato de ver, criticamente o real, é impotente em apreender a totalidade das coisas. Isto é, a artista em diálogo com *Zénon* revela sua justa posição diante das imagens ao defender a singularidade de sua matéria. Antes de tudo, é a consciência da potente unicidade de cada imagem e de sua linguagem (Figura 3).

A fotografia e sua relação com a pintura — prática da artista desde 1992 –, a escrita e a ficção são ambivalências com as quais Franca-Huchet manipula seu *corpus* imagético, aproximando história da arte, literatura, pintura e fotografia em meio às experiências pessoais — memória, percepção, sonho. Entrelaçando o difuso e disforme, o sonho e a ficção literária, a autora potencializa novos significados integrando os resíduos sensíveis, tramando os fragmentos e restos do mundo imageantes, citações, coincidências e contingências em um espaço que administra três graus da experiência: o real, o fictício e o imaginário



Figura 1 · Patrícia Franca-Huchet, *O espectador*
fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Fonte:
 Acervo da artista

Figura 2 · Patrícia Franca-Huchet, *O espectador*
fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Fonte:
 Acervo da artista



Figura 3 · Patricia Franca-Huchet, *O espectador*
fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Foto:
Acervo da artista

Figura 4 · Patricia Franca-Huchet, *O espectador*
fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Foto:
Acervo da artista.

— cintilando a imagem do “nó de Borromeu” de Jacques Lacan, em que as três esferas se relacionam talvez, ao dar destino as imagens, ora ao dispor a criação em uma ficção tornando-a real, ora irrealizando o real.

Isto é, tomadas a imagem e a escrita na mesma situação, ordena uma transgressão: dar aparência de realidade ao irreal (Cassirer, 1994). Algo como atualizar certo gesto de fingir — quando encena o encontro entre ela e *Zénon Piéters*, no *Café Pistache* em Paris, por exemplo. Mas aqui, fingir não é mentir, uma vez que nessas operações imagéticas não há intenção de provocar engano ou confusão e, sim, a intenção de partilhar a vontade da artista de ser outro tal o poeta português Fernando Pessoa (1888-1935) e seus heterônimos.

Zénon Piéters, seu personagem heterônimo, pode representar tal tríade e ser outra imagem daquele nó, na medida em que surge de um escape do real, por certo distanciamento que se deixa aproximar, um escape enviesado (Figura 4). Algo como quando se desvia o olhar e o redireciona, obliquamente, algo que desde já configura uma tomada de posição estética e filosófica em que o espectador leitor se situa próximo à imagem e, inda assim, consegue mantê-la aberta, em curvatura.

Sentir-se próximo da imagem tem relação como a proximidade do livro. Ao perceber o corpo do livro e seus quatro limiares, observa-se que existe um modo de segurá-lo em que é necessário formar uma espécie de parênteses para mantê-lo nas mãos. Enquanto uma face se volta para o centro do leitor, a outra se abre para fora, para o tempo e para o outro. Este outro que pode ter as mãos apressadas ou lentas, suaves ou abruptas, sensíveis ou indiferentes às imagens (Figura 5).

É por meio destes movimentos que ao sair da leitura, pergunto-me como o livro pode precipitar imaginários, memórias, imagens? Como as leituras nos colocam em frente a um infinito e como poderíamos segurá-lo nas mãos? Sem pretender resolver tais indagações, penso sobre a face da imagem posta para fora do objeto, ou seja, ex-posta e que é nesta exterioridade que se dá alguma possibilidade para o pensamento crítico e reflexivo sobre a obra, isto é, para a entrada de outros criadores.

Ao ‘reerguer o olhar’ de um livro e de uma imagem, seguindo a noção barthesiana, somos capazes de dar vida aos textos porque quando lemos damos-lhes postura (Barthes, 1988). Se damos postura aos textos é porque agimos por um fenômeno ambivalente em que ler é escrever — em nós — tais textos. Somos nós, os espectadores leitores, que expandimos imagens, que multiplicamos textos, que impulsionamos o real e a ficção. É porque habitamos a escrita, fazendo da literatura nossa morada, em instância. Afinal, é o leitor que inaugura qualquer leitura.

2. A artista e o *bricoleur*

O caráter daquele que trabalha com a imagem por meio desta específica disposição estabelece vínculo com o *bricoleur*. O verbo *bricoler* tem o sentido de ziguezaguear, fazer de forma provisória, falsificar, traficar, jogar. Na antropologia, Claude Lévi-Strauss (1908-2009), em *O Pensamento Selvagem* (2008), pensou sobre o *bricoleur* como aquele que se volta para os resíduos de obras humanas e trabalha sobre algo já constituído para fazer ou refazer seu inventário. Ele interroga seu conjunto de utensílios e materiais a fim de compreendê-los, “contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes” (Lévi-Strauss, 2008: 34). Em ensaio publicado, nomeado como “Montagem no tempo: o *bricoleur* o livro e o fotógrafo”, Franca-Huchet investiga a relação de seu trabalho de montagem e a figura do *bricoleur*:

É necessário para o artista agenciar os materiais. Penso na sequência de tudo isso na palavra Bricolagem, usei intuitivamente essa palavra em uma apresentação de trabalho e, pesquisando na sequência, fui ver que ela já havia sido pensada por Lévi-Strauss (...). *Trata-se de articular a ficção, a montagem e também, a teatralidade na direção de uma imagem que apresente conhecimento. Considero-me então como o bricoleur* (Franca-Huchet, 2013, CD).

Na imanência desse segundo encontro, da artista e do *bricoleur* straussiano, agenciar os materiais indica um acontecimento artístico, um método e um conhecimento em que a artista, como *bricoleur*, de olhar e discurso sensíveis construtivos, exterioriza algo do tempo. Não somente pela retomada e revisão dos vestígios com os quais trabalha, pela intenção de refazer um inventário — como a força e o peso do passado artístico –, mas ainda porque capta alguma coisa das pinturas que tentam se prolongar incompletas nas imagens do livro, algo relativo à permanência em contraponto à fotografia — marca do instantâneo e do efêmero.

Trabalhar com essas duas energias, a do passado pela tradição e a do futuro pelo que é efêmero, nos situa em um ambiente mestiço, crítico e poético (Figura 6): espaço mestiço da ficção, de singular pluralidade. Singular e plural é o que defendemos.

Em suas declarações, Franca-Huchet fala sobre o lugar singular do artista e retoma o que teórico Dominique Chateau nomeia de artista-pleno: aquele que procura através de sua obra participar do mundo com vivência máxima, ou nas palavras de Franca-Huchet (2011), sentir-se inteiramente no mundo e saber que ele está em nós. Essa assimilação do mundo pela artista possibilita romper



Figura 5 · Patrícia Franca-Huchet, *O espectador*
 fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Foto:
 Acervo da artista.

Figura 6 · Patrícia Franca-Huchet, *O espectador*
 fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Foto:
 Acervo da artista.



Figura 7 · Patricia Franca-Huchet, *O espectador*
 fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Foto:
 Acervo da artista.

a dicotomia realidade-ficção, instaurada e mantida por uma demanda excludente, e substituí-la em busca de uma vivência máxima, pela tríade realidade-ficção-imaginário.

Este *artista-pleno* é um produtor de imagens que se emancipa da dimensão real, onde se dá a vida, para articular seu mote sensível e simbólico livremente sem perder relação com a tradição, com a história, com a memória e com a imagem, porque entende e sente seu poder de evocar o tempo e remontá-lo. Esta prática exige a compreensão de que quando o artista “coloca uma imagem no mundo, propõe um pensamento e um saber, que podem ser inteligíveis, mas preferem ser sensíveis, pelos sentidos físicos, psíquicos e pelas intuições” (Franca-Huchet, 2009, CD). Assim, para a artista a imagem prefere se dar aos sentidos, aos afetos, as percepções.

Entre as múltiplas tarefas do artista da atualidade que se envolve com a percepção e a sensibilidade, com a reflexão e teoria artística — sem com isso ter silêncio dentro de si — me pergunto como artista, de que maneira o trabalho poético teórico pode instigar um debate que tangencie a imagem, mantendo-a à distância. Isto é, como o artista trabalha os limiares do conhecimento sobre

aquilo que não é possível nem recusar nem apreender. Questão mesma que incomoda àqueles que com esperança e melancolia insistem em perseguir as imagens, mesmo muitas vezes sabendo que são perseguidos por elas.

Conclusão

Em sua atividade sensível, autora e heterônimo apresentam-nos a possível capacidade de reorganizar as imagens, os pensamentos e, por extensão, a memória, o esquecimento e as esperanças.

“O espectador fotógrafo” expõe-nos a importância de se repensar o espectador e sua atividade desde sempre anárquica, considerando sua subjetividade, sua experiência e seu inconsciente, uma vez que o visível, o invisível, o visual são forças concretas e corporificadas no mundo, potencialidades capazes de propor outros esquemas relacionais aos domínios formativos e cognitivos, sensíveis do ser humano.

Nesta imersão ensaística, encontro na construção estética de Patricia Franca-Huchet a importância da existência singular de cada ser humano e de seu olhar construtivo. Como se ao assumir o passado, o imaginário, a ficção, nos fizesse escutar a nossa própria intimidade. Como um sinal de que a arte é talvez a única manifestação sensível capaz de jogar com o fluxo da história, dos fenômenos e da vida. Talvez a única capaz de brincar com o tempo perdido, inatual e o mais inesperado presente (Franca-Huchet, 2011:15).

Referências

- Barthes, Roland. (1988). *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, ISBN 8511180885
- Cassirer, Ernst. (1994). *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 8533602715
- Duras, Marguerite. (1995). *Escrever*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, ISBN: 85-325-0508-2
- Franca-Huchet, Patricia (2009) “Justo uma imagem.” *Revista Poiésis*. ISSN 1517-5677 e-ISSN 2177-8566, Vol. 13(10): 105-112. [Consult. 2014-05-04] Disponível em URL: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis13/Poesis13justoimagem.pdf>.
- Franca-Huchet, Patricia (2013) “Montagem no tempo: o bricoleur o livro e o fotógrafo.” In LUGAR in COMUM: IV Coletivo da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. [Consult.2014-05-04] Disponível em URL: <http://www.anaisdocoma.unb.br/index.php/contact/category/25-poeticascontemporaneas>
- Franca-Huchet, Patricia (2011) “Temporais: citação e colisão”. *Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Rio de Janeiro: ANPAP. [Consult.2013-11-09] Disponível em URL: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/patriciafrancahuchet.pdf>.
- Lévi-Strauss, Claude. (2008). *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, ISBN 30800834

Diálogos con el Cuerpo de Mujer

Dialogues with a female body

BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES* & OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ**

Artículo completo presentado a 4 de Enero de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018.

*España, artista plástico.

AFILIAÇÃO: Bartolomé Palazón Cascales, Profesor Asociado en la Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanos de Teruel, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal (UZFCSH). C/ Ciudad escolar S/N Teruel, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, 44.003 Teruel (España). E-mail: palazon@unizar.es

**Espanha, professor.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. C/ Laraña nº 3, Facultad de Bellas Artes, 41.003 Sevilla, España. E-mail: olegario@us.es

Resumen: El artista Pepe Yagües, Murcia (España), desarrolla su producción artística desde la estética posmoderna, bajo una hibridación de medios plásticos muy diversos, como el dibujo, el grabado y la escultura, en los que pone de manifiesto su predilección por la figuración mediante una narrativa transgresora basada en imágenes eclécticas, donde la mitología, el relato y la paradoja dialogan en el territorio de lo simbólico y cultural. Su discurso erótico muestra a la mujer como diosa fértil y sensual.

Palabras clave: mitología / cuerpo / mujer / erotismo / humor.

Abstract: The artist Pepe Yagües from Murcia (Spain) develops his artistic work from a post-modern aesthetics by using a combination of different artistic forms such as drawing, engraving and sculpture in which he highlights his predilection for imagining through a transgressive narrative based on eclectic images where the mythology, the folk story and the paradox dialogue in a cultural and symbolic way. His erotic prose describes women as sensual, fertile goddess.

Keywords: mythology / body / woman / eroticism / humor.

Introducción

El artista español Pepe Yagües (Molina de Segura, Murcia, 1968), parte de un lenguaje plástico que deviene hacia el ámbito gráfico y escultórico. En el dibujo y el grabado se decanta por una marcada figuración idealizada y cotidiana, en la que también incorpora elementos objetuales. En la escultura practica un nomadismo que va desde un neoconstruccionismo racionalista, pasando por la apropiación del *ready made*, hasta la reconciliación con la talla directa en madera. Su fuerza expresiva se fundamenta en el cuerpo de mujer, un cuerpo que es hogar, calor que abriga la desolación social, narración, paisaje y superficie, donde presentar un discurso histórico y contemporáneo a la vez, en el que el erotismo cobra especial significación.

Las grandes dosis de erotismo y sensualidad que recorren toda su obra son un sentimiento autoreferencial prestado de la Mitología grecorromana, del Antiguo y Nuevo Testamento, y de los guiños a la historia del arte a través de artistas como Miguel Ángel, Velázquez, Goya o Picasso entre otros, con mistificaciones irónicas e incluso sarcásticas. Esta visita desacralizante, tiene como objetivo sacar al arte del templo y hacerlo más humano y cotidiano de la mano del sentido del humor. Enfoque que tiene que ver con el cómic, del que toma referencias tales como la secuenciación de imágenes en una sola pieza y el binomio imagen-palabra que forma un todo inseparable en su obra. (Figura 1).

1. La sensualidad líquida del dibujo erótico

El dibujo de Pepe Yagües denota lujuria, acaso debido a la simplificación formal, a la precisión de la línea y la inundación de luz que conlleva la mancha. En sus trabajos a la aguada, la concepción de la desnudez del cuerpo es límpida, estimulante sensorial y mentalmente; ni sobra ni hace falta nada, la imagen se conecta automáticamente con el espectador, tal como ya lo refirió Fernando Pessoa (1984: 42), “La concisión es la lujuria del pensamiento”. Su alquimia configurativa repleta de escenas de un paisaje edénico, hacen evidente el espacio (cielo, llanuras, escaleras, luna, mar), con sus bastas distancias orbitales en torno al cuerpo de mujer; centrando su atención en los órganos sexuales y en la boca de las figuras, en los que aplica un toque húmedo de color carmín para conseguir mayor realismo y sensualidad. (Astilleros, 2011).

En sus series de dibujos objetuales, en los que introduce motivos volumétricos y gráficos al mismo tiempo, asistimos a un repertorio espacial real y a otro representacional; dicha dualidad crea mayor verosimilitud de escenario, y por tanto de estrategia encaminada hacia la búsqueda del cuerpo de la amada (Figura 2). Esa trama de preparación y espera voyerista la expresa por medio de andamiajes, es-



Figura 1 · Un vino con cuerpo, 2016. Grabado, aguafuerte y aguafuente. 57 x 69. Imagen cedida por el artista.

Figura 2 · Es amor, 2015. Aguada, nogalina y tinta china sobre papel. 58 x75. Imagen cedida por el artista.

beltas escaleras, mástiles y poleas que sirven para predisponer el cuerpo hacia el estadio mental del deseo (Semprún, 2005). Con el cambio de escala en la composición, hace que la narración disponga de recónditos lugares, que transportan al espectador hacia sueños e historias que fragmentan el mensaje simbólico en un juego entre mitología y cotidianidad. Y es que Pepe Yagües tiene una capacidad especial para la relación y el diálogo con el mundo que le rodea. Como diría Katya Mandoki (2006: 71), “Cada proceso de estesis es un acontecimiento particular determinado por una relación de un sujeto específico con un objeto específico.”

2. Del mito a la sociedad globalizada

La sabiduría clásica gozó de excelente imaginación como demuestra su Mitología y su arte. A la conciencia bella del cuerpo en Grecia, se le une la cualidad de la temperatura, los humores, el calor de la palabra y la actividad física como ejemplos de una mente sana. (Sennet, 1997: 36). Y cuando el cuerpo humano no daba para más se recurría a la hibridación con el animal, poseedora de dones y virtudes superiores, surgiendo así los Titanes y seres fantásticos como (Fauno, Centauro, Sátiro, Minotauro, Leda, Dánae, etc.), capaces de dar respuesta a la complejidad de la mente humana.

Entre todo el elenco de criaturas mitológicas, Yagües se identifica sobre todo con el Minotauro, personaje que encarna la fuerza de la pasión, el instinto carnal, y el erotismo desenfrenado, y que pasa a convertirse en su alter ego -como ya lo hiciera el mismo Picasso-. La presencia de la bestia en el cortejo y acto sexual infiere una mayor libidinosidad a la expresión debido al contraste visual que se establece entre los ritmos del cuerpo voluptuoso femenino, cargado de luz y goce, y la virilidad del hombre que se ve potenciada con la cabeza animal del toro. (De España, 2000).

El Minotauro es el más representado en diferentes actitudes y contextos, aunque siempre lo imaginamos recluido en su laberinto, lo que podríamos llamar hoy -el sistema- o sociedad de consumo y globalización. Y es que el Minotauro se ha ido adaptando a lo largo de la historia a todas las estéticas, dada su carga persuasiva y seductora, capaz de albergar la conciencia del ser humano como podemos comprobar en *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges.

El cuerpo de mujer representado por Ninfas y Venus es constantemente acechado por el hombre, sujeto deseante que toman mil formas y modos de actuar. Dioses que se trasmutan, como en el mito de Leda con el cisne y Dánae regada por la lluvia de oro, son reinventados con calidad plástica y discursiva, en los que la mujer, ávida de apetito sexual con la divinidad, ofrece su cuerpo, mira al cielo y levita con los ojos cerrados.

3. Imposturas corporales, transgresiones y escenarios del lenguaje plástico

Julia Kristeva entiende el lenguaje como un proceso cambiante que transgrede todo formulismo (Kristeva, 2001). Este artista es un provocador de sí mismo, que no duda en utilizar la ironía, la parodia política y religiosa, el humor o la poesía para crear lenguaje plástico. Dejar libre al inconsciente para que la pulsión sexual -como diría Freud- se constituya en proceso abierto hacia los demás al dotarlo de un sentido simbólico.

Pepe Yagües escucha, degusta las palabras y su eco para regurgitarlas desnudas, silabeadas y jocosas. Destila ingenio para descubrir lo cómico, el doble sentido de las cosas, poniéndolo de manifiesto en los títulos de sus trabajos, donde despliega toda su retórica (Figura 3). Juega con las palabras, hace aliteraciones y calambures, polisemias visuales y lingüísticas que funcionan en la obra como una unidad heterogénea de imágenes y conceptos.

Pocos artistas objetuales han implementado la interacción del espectador en la obra como lo hace este autor. Para lograr este objetivo utiliza varias estrategias, entre ellas, darle sentido lúdico a la pieza, hacerla juguete o fetiche, o trasladarnos al teatro de marionetas, cuyos hilos, resortes y palancas tenemos que accionar para completar el mensaje implícito. Hay que acercarse, tocar, pellizcar o incluso besar para participar de la fenomenología del deseo sexual (Figura 4).

En alguna de sus series de dibujos, el marco se transforma en bestiario antropomórfico, en el que los cuerpos son trapeceistas, funambulistas, acróbatas, e incluso payasos, que contemplan con desparpajo humorístico la escena representada.

4. Escultura, laberintos y pieles tatuadas con deseo

La materialidad de sus esculturas procede del acero, la madera y de los objetos reciclados (VV. AA., 2006: 54-58), estos últimos rediseñados con un ingenio propio de Leonardo da Vinci o de Calder, autores de referencia para el artista.

Su obra es laberíntica, direcciones y sentidos entrecruzados, medios plásticos, estéticas y técnicas conviven como lagartijas simbólicas en su corpus artístico. Esta característica alude a la verdadera magnitud de este creador, capaz de metamorfosearse como la misma divinidad para seducir a su amada profesión. Dicho concepto lo traslada a cada una de sus obras que concibe y produce personalmente, y en cuyos múltiples detalles va tejiendo amorosamente el hilo de Ariadna.

En sus esculturas de pletinas metálicas, que el propio artista llama dibujos tridimensionales en el espacio, su discurso guarda una estrecha relación con el



Figura 3 · Eurótica, 2010. Metal, madera y tinta. Obra activada mediante mecanismos. Imagen cedida por el artista.

Figura 4 · Venus vestida de besos, 2015. Aguada, nogalina, tinta china y carmín sobre papel. Acción realizada en el I Salón nacional erótico de Alicante. Imagen cedida por el artista.



Figura 5 · Yegua Lluca, 2008. Acero, esmalte, huevo de avestruz y cemento, 161 x 168 x 45.

Imagen cedida por el artista.

Figura 6 · El desdén del edén, 2010. Madera, esmalte, acero, cuerda, acrílico y papel. 110 x 82x4,5,5 (vista frontal).

Imagen cedida por el artista.

Figura 7 · Leda igual (Leda por detrás), 2012. Imagen cedida por el artista.

hogar y lo maternal, comprobando cómo la transparencia reticular de sus superficies nos hacer ver la vida germinal de su interior. Son esculturas con corazón, con vientre o con figuras dentro, que laten, dan a luz y habitan el espacio íntimo para desarrollarse y proteger su vulnerabilidad del exterior mediante un escudo protector o funda, tal como hace el artista británico Antony Gormley; y que con la apariencia de jaulas, son contenedores de la mitología del deseo. Los múltiples perfiles de las figuras, en orden cartesiano, crean una piel espacial bañada por el aire y la luz, un espacio-temporal, a través del cual podemos contemplar dos y hasta tres imágenes a la vez, como si de matrioshkas rusas se tratase (Figura 5).

Yagües maneja no sólo el espacio, sino también el tiempo, que ha sabido incorporarlo a su trabajo aprovechando la capacidad transformadora que tiene como agente creativo, permitiendo dejar la obra en un proceso abierto al espectador (Jiménez, 1993). Algunas de sus formas corpóreas encierran vida interior, son auténticos muebles de la memoria, y presentan múltiples lecturas según si las contemplamos abiertas o cerradas, pues son portadoras de todo un ajuar o relicario sagrado (Figura 6), celosamente guardado, que nos muestra un micro-mundo de sorprendentes imágenes pictóricas a las que agarrarnos en estos momentos de pérdida de valores, injusticia social, crisis económica y medioambiental (Danto, 1999: 67).

El tatuaje, esa unión sublime de los amantes, es un recurso que el artista ha ido introduciendo en sus cuerpos desnudos tallados en madera, para sellar el vínculo perfecto del amor, como acto de fe, mediante el cual la piel y la sangre copulan de por vida. En *Leda* asistimos a este promiscuo diálogo, no sólo con el cisne, sino también de forma recurrente con el Minotauro, con el que establece abrazos amorosos a la manera de la cerámica griega (Figura 7). Los impulsos de la bestialidad animal descargan de forma repentina la tensión sexual acumulada en el cuerpo desnudo, sellando con su silueta este encuentro placentero bajo la Luna. Estos recursos cromáticos y objetuales de tratamiento de superficies, adquieren gran intensidad y valor plástico en *Dánae* con las monedas fijadas a la carne como acto de amor frente la crisis económica (Figura 8).

5. El cuerpo de mujer en la escultura pública

En el contexto urbano las obras de Yagües se muestran como gigantes estructuras metálicas entrecruzadas a modo de contenedores, que albergan otras esculturas de pequeño formato que tematizan la obra. Con un discurso poético estas enormes envolturas protectoras representan mitos históricos, en los que la silueta de la mujer es protagonista, ya sea en forma de malla exterior o en el mito-mundo que crea en el interior de sus jaulas **públicas** (Figura 9).



Figura 8 - Dánae, liquidez por el amor de dios (sentada). 2013. Madera de pino rojo y monedas, 175 de altura. Fotografía de Javier Salinas.

Figura 9 - Semiramis, 2002. Imagen cedida por el artista.

Figura 10 - Corazón con Azor, 2004. Retoque Fotográfico Ángel Montalbán García (2017).

El cuerpo de mujer se representa desnudo o bien con indumentaria barroca que viaja a la actualidad desde las meninas de Velázquez. Esta técnica de construcción mediante la unión de plenitas con remaches, le permite al artista crear formatos monumentales, con los que consigue alturas de hasta doce metros.

Su obra pública recibe buena crítica y ha sido acogida con entusiasmo y admiración, pues son esculturas caladas, que dialogan con el entorno arquitectónico y urbano de modo singular. Con temáticas cómplices con el espectador, como los encuentros mitológicos de Apolo y Dafne, la ninfa de la música Euterpe o el estereotipo icónico de las meninas, dejan ver el paisaje, el agua y el viento que atraviesa y mueve sus cuerpos (Figura 10).

Ejemplos de su localización en la región murciana son su pueblo natal Molina de Segura, Alguazas, Las Torres de Cotillas o Murcia capital.

Conclusiones

Yagües es un artista que surge en el panorama español y europeo en la década de los noventa. Desarrolla una estética posmoderna, de gusto goticista, con escenarios y ambientes surrealistas y dadaístas en los que los lugares del imaginario se ven con rotunda nitidez y detalle.

Los múltiples medios que utiliza y su entramado estilístico: dibujo, grabado, acuarela, talla en madera, chapa metálica, *objet trouvé*, dibujos con objetos, etc., junto a la intensa dedicación y el proceso justo, trae consigo una trayectoria muy prolífica, que evoluciona hacia una depuración y simplificación formal “*expresar lo máximo con lo mínimo*”.

El suyo es un arte que cultiva nuestros sentidos pero que siempre parte de las ideas, de la memoria, en la que el cuerpo maneja el espacio y la mente utiliza el tiempo. Los sueños cosifican la realidad con reinterpretaciones mitológicas de temas eróticos, mostrados mediante un naturalismo idealizado fruto de una introspección individual, que se manifiesta en torno a la imaginería del deseo, tratada con ironía, sarcasmo y sentido del humor.

Pepe Yagües ha recurrido a este imaginario cultural convencido de su riqueza conceptual y estética como iconografía capaz de seducir al espectador más exigente del siglo XXI.

Referencias

- Astilleros, María (2011) Pepe Yagües. El desdén del Edén. Barcelona: Galería d'art El Carmen Vic.
- C. Danto, Arthur (1999) El cuerpo, el problema del cuerpo. Madrid: Síntesis.
- De España, Ramón (2000) Pepe Yagües Paisaje humano. Murcia: Ayuntamiento de Murcia Centro de Arte Palacio Almudí. ISBN: 84-89279-59-4
- Jiménez, José (1993) *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Madrid: Destino. ISBN: 978-84-233-2331-9.
- Kristeva, Julia (2001) *La revuelta íntima*, Buenos Aires: Trad Irene Agoff.
- Mandoki, Katya (2006) *Estética cotidiana y \ juegos de la cultura*, Siglo XXI. México.
- Pessoa, Fernando (1984) *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.
- Semprún, Jorge (2005) Pepe Yagües, imaginero del deseo. Contraparada 26 arte en Murcia. Murcia: Ayuntamiento de Murcia. Concejalía de Cultura y Festejos ISBN 84-96005-61-5
- Sennet, Richard (1997) *Carne y piedra, El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 9788420694894.
- VV. AA. (2006) Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid: ISBN: 13: 978-84-460-1804-9

O que eu como produz paisagem: arte e política na obra de Jorge Menna Barreto

*What I eat generates landscape:
art and politics in the art of Jorge Menna Barreto*

BEATRIZ RAUSCHER*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil: artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Artes, Uberlândia MG, Brasil. E-mail: beatriz.rauscher@gmail.com

Resumo: Neste artigo, pretende-se refletir sobre a obra 'Restauro' de Jorge Menna Barreto, segundo três perspectivas: (1ª.) como a obra espelha um possível 'contrato natural' — conforme a concepção de Michel Serres (1990) — quando se propõe a um ativismo alimentar de impacto ambiental; (2ª.) como um 'dispositivo estético' no sentido de Jacques Rancière, que reconstrói nossa sensibilidade e nos propõe uma nova forma de vida, individual e coletiva; e (3ª.) observá-la por meio dos conceitos do 'léxico dos usos' de Stephan Wright (2016), como ferramenta teórica para pensar os usos da arte nas sociedades contemporâneas.

Palavras chave: Paisagem / site-specific / 'Restauro' / Jorge Menna Barreto.

Abstract: In this article, the intent is to reflect on the artwork 'Restauro' by Jorge Menna Barreto, according to three perspectives: (1st) how the artwork mirrors a possible 'natural contract' according to the conception of Michel Serres (1990) when it proposes a feeding activism of environmental impact; (2nd) as an 'aesthetic device' in Jacques Rancière's interpretation, which reconstructs our sensibility and proposes a new individual and collective way of life; and (3rd) to observe it through the concepts of the 'Lexicon of Uses' by Stephan Wright (2016), as a theoretical tool for thinking about the usage of art in contemporary societies.

Keywords: Landscape / site-specific / 'Restauro' / Jorge Menna Barreto.

O primeiro contato que tive com obra de Jorge Menna Barreto (Araçatuba SP, Brasil, 1970), foi instigado por meu interesse sobre abordagens espaciais da arte e da arte em contexto. Lendo as reflexões do artista sobre o termo *site-specific*, interessei-me em conhecer *Sucos específicos* de 2014 (Figura 1), trabalho que tem como pressuposto, uma abordagem original da arte *site-specific*: o desdobramento da questão espaço físico como contexto de origem da obra, ampliada para uma abordagem de viés social e ambiental.

Sucos específicos consiste na produção de sucos veganos que tem como ingredientes plantas selvagens comestíveis específicas da ilha de Anhatomirim, do litoral do estado de Santa Catarina, Brasil. Neste trabalho, além do deslocamento operado no conceito de especificidade em arte, Barreto considera os alimentos presentes em um determinado lugar, como próprios da sua especificidade. Desse modo, o artista incorpora à obra, o seu engajamento no ativismo alimentar.

O trabalho *Restauero*, objeto deste artigo, é um aprofundamento das questões anunciadas em *Sucos específicos*. Nessa proposição, apresentada na 32ª. Bienal de São Paulo (2016), o artista instalou um restaurante-obra (Figura 2) com receitas criadas com vegetais produzidos por agrofloresteiros.

O exercício teórico que proponho neste texto, é pensar *Restauero* enquanto um dispositivo estético no sentido de Jacques Rancière, que reconstrói nossa sensibilidade e nos propõe uma nova forma de vida, individual e coletiva. Observar também, como a obra reflete um possível *contrato natural* — no sentido de Michel Serres (1990) — quando propõe um ativismo alimentar de impacto ambiental visando remodelar o planeta. Pretendo ainda aplicar os conceitos do *léxico dos usos* de Stephan Wright (2016), como ferramentas teóricas para pensar os usos da criação artística nas sociedades contemporâneas, nas quais, as figuras do artista e do espectador são substituídas pelas do produtor e do usuário.

1. Restaurante-obra

Por ser mesmo beleza, nada é tão belo como o mundo. Nada de tão belo se produz sem esse gracioso doador de todas as magnificências (...) Como é que as paisagens divinas, a montanha sagrada e o mar com o sorriso inominável dos deuses puderam transformar-se em campos de estrume ou abomináveis receptáculos de cadáveres? (...) Terá a nossa razão deixado de sentir a necessidade vital da beleza? (...) A beleza exige a paz; a paz pressupõe um novo contrato (Serres, 1990:44-6).

A agrofloresta é um sistema de uso da terra que imita o que a natureza faz: o solo sempre está coberto pela vegetação com muitos tipos de plantas juntas, combinando espécies arbóreas frutíferas ou madeireiras com cultivos agrícolas. Assim umas ajudam as outras, sem infestação de pragas ou doenças e



Figura 1 · Jorge Menna Barreto. *Sucos Específicos*, 2014. Sucos veganos de plantas selvagens comestíveis específicas da ilha de Anhatomirim. Fonte: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Sucos-Especificos>



Figura 2 · Vista do mezanino do edifício da Bienal na ocasião da instalação da obra *Restauro* de Jorge Menna Barreto. Crédito da imagem: Janaína Miranda — O Alecrimig . Fonte: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restauro>

Figura 3 · Vista da cozinha na ocasião da instalação da obra *Restauro* de Jorge Menna Barreto. Crédito da imagem: Janaína Miranda — O Alecrimig. Fonte: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restauro>

portanto sem a necessidade do uso de defensivos agrícolas. O consumo de alimentos produzidos em agroflorestas, contribui com sua disseminação, fixa o agricultor à terra e impacta a paisagem.

Michel Serres afirmou em seu *O contrato natural* que “o maior acontecimento do século XX continua ser, sem nenhuma contestação, o desaparecimento da agricultura como actividade principal da vida humana, em geral, e das culturas singulares” (1990:51). *Restauro* valoriza uma forma ancestral de uso da terra que recentemente têm sido desenvolvida como “uma ciência que se compromete a ajudar agricultores a incrementar produtividade, rentabilidade e sustentabilidade em suas terras” (IPOEMA). Desse modo, nosso artista vê o agrofloresteiro como aquele que reestabelece o contrato com o *estar-no-mundo*, ligado indissolivelmente *um-com-o-outro* (Serres, 1990). Considera-o também, como um escultor “que decide onde ele gostaria que os raios de sol incidissem e assim organiza a produção de alimentos, que não servem apenas para os humanos, mas para todos os habitantes da floresta” (Menna Barreto, 2016).

O projeto artístico *Restauro* contou com vários colaboradores (Vitor Braz, Neka Menna Barreto, *Escola Como Como de Ecogastronomia*, o *Grupo Inteiro* e Marcelo Wasem, entre outros) para operar como um restaurante no atendimento ao público da 32ª. Bienal de São Paulo. Além da produção dos vegetais orgânicos, houve colaboração na elaboração dos cardápios, na produção dos pratos e na ambientação da obra-restaurante (Figura 3). Um conjunto de competências foi necessário para que significado e valor se produzisse no contexto da obra. O conteúdo gerado, por sua vez, é compartilhado pelos usuários. Para Stephen Wrigth, nas práticas artísticas que trocam o ambiente seguro da arte pelo âmbito social, esses conteúdos — que qualifica como excedentes de uso — descrevem tanto os atos individuais como atos sociais, permitindo que todos se beneficiem pelo saber prático que deriva de seu uso coletivo (Wrigth, 2016).

Afinado com o projeto curatorial *Incerteza Viva* de Jochen Voz, o trabalho ape-la ao nosso entendimento sobre o que é estar no mundo hoje: conviver com as incertezas decorrentes de “degradação ambiental, violência e ameaças às comunidades e à diversidade cultural, aquecimento global, colapsos econômicos e políticos, catástrofes naturais, vida devastada por atrocidades, doenças e fome (...)” (2016:21). Desse modo, Menna Barreto entende o público não como o espectador, mas interprete ativo da obra, “participante de um processo mais amplo do ato de se alimentar, que envolve o sabor, a satisfação, o prazer, mas que não se desliga da relação que o alimento tem com o impacto ambiental.” Ele entende os comensais como participantes de uma escultura ambiental em curso, na qual o ato de se alimentar regenera e modela a paisagem em que vivemos (Menna Barreto, 2016).

2. Criação artística e ativismo político

(...) *que devolvemos aos objetos da nossa ciência de que tomamos consciência? Outrora o cultivador transformava em beleza, pela sua conservação, o que devia à terra e dela arrancava alguns frutos com o seu trabalho. O que podemos nós oferecer ao mundo? Que podemos escrever no programa das restituições?* (Serres, 1990:66).

Ancorado no complexo cruzamento da criação artística e ativismo político, Jorge Menna Barreto problematiza a integração da arte no âmbito social e ambiental em suas pesquisas voltadas à prática da arte *site-specific*. A proposição *Restauro* pode ser inserida num conjunto de obras abertas a outras atividades e áreas do conhecimento. Elas refletem declínio da autonomia da arte, rompem com as concepções modernistas de escala e não representam nada. Inserem-se naquilo que Stephen Wright chama de “práticas 1:1” (2016:15).

O conceito 1:1 é operacional para o entendimento de *site specificity* de Menna Barreto, que, em sua conjectura, tem a própria paisagem real como objeto. A obra não se subordina nem é inferior a ela. Wright pergunta “com que se parecem as práticas 1:1 quando começam a usar a terra como seu próprio mapa? Bem elas não se parecem com nada diferente do que são; nem existem para aparentar algo, e, certamente, não se parecem com arte” (2016:17). No entanto ele nos explica: não enquadradas como arte, porém informadas por um autoentendimento artístico. Daí o caráter artístico da proposição de Menna Barreto residir na afirmação de que, o que comemos, determina a paisagem dos lugares nos quais vivemos. O artista atua num campo que estamos acostumados a chamar de política, ele mistura ativismo alimentar, consciência ambiental e prática artística.

Para situar seu trabalho na arte, Menna Barreto indaga “(...) como pensar a plasticidade do ato de se alimentar, considerando que o que comemos define a paisagem na qual vivemos?”. A paisagem levada à bienal de arte por Menna Barreto — diferentemente do “poder anestesiante da imagem” — propõe a capacidade de compreender e a decisão de agir (Rancière 2010). Fica de todo modo evidente, o declínio do coeficiente de visibilidade da obra, e consequentemente a ideia de espectador. Stephen Wright expõe que “quando a arte surge fora dos limites da estrutura performativa que a autoriza, não há razão para que aqueles que se interessam por ela se percebam como espectadores.” Tais práticas, ele diz (e é possível ver *Restauro* como tal) rompem inteiramente com essa categoria dando preferência “à categoria mais ampla e inclusiva dos usuários” (2016:69). Assim, Wright articula a ideia alargada de espectador na acepção de Rancière (*espectador emancipado*) propondo sua substituição pela termo *usuário*, que considera mais adequado às práticas emergentes da arte.



Figura 4 · Jorge Menna Barreto. *Restauo*. (vista parcial). Crédito da imagem: Janaína Miranda — O Alecrimig . Fonte: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restauo>

Desse modo é possível entender a afirmação de Menna Barreto sobre a preocupação em disponibilizar uma estrutura com oficinas, conversas com agricultores, receitas, demonstrações de preparo, estabelecendo valores de uso que incidam de modo categórico no mundo (Figura 4). Assim, foi montada uma estrutura educativa para conversas com o público sobre todos os processos, tomando o cuidado, segundo ele, para não carregar o ambiente de informações. Ele diz que planejou um ambiente agradável para público que desejava apenas se alimentar e não necessariamente saber sobre o projeto. “Os educadores foram orientados a respeitar a fome de cada um” (Menna Barreto, 2016). Entendida como uma prática voltada para os usos, mais importante que a obra realizada, tem-se aí uma competência socializada, como observa Wright, “uma arte que ora está em descanso, ora ativada: que se encontra em um estado permanente de reciprocidade extraterritorial, sem possuir um território próprio” (2016: 47). O prazer, a beleza e a consciência ambiental experimentadas em *Restauero*, transbordam da arte para vida, ganham o mundo.

Conclusão

Nos endereçamos assim ao gosto pessoal, buscando sabores e paisagens comestíveis que sejam interessantes ao paladar e esteticamente, mas também nos endereçamos à fome de biodiversidade, à fome de relações mais justas entre produtor e consumidor, à fome de mais florestas, à fome de rios mais limpos, à fome de menos violência urbana e tantas outras fomes que são frustradas numa relação simplória com o alimento que comemos (Jorge Menna Barreto).

A obra que pretendi colocar em evidência, me sensibilizou por responder ao chamamento de Michel Serres, no sentido de se inventar um novo homem político para celebrar o novo contrato com o planeta, no qual, cada um dos parceiros deve sua vida ao outro. “Um retorno à natureza”, ele diz, “implica acrescentar ao contrato exclusivamente social a celebração de um contrato natural de simbiose e de reciprocidade (...)” (1990:65-6).

Menna Barreto declara que o restaurante da 32ª. Bienal foi uma convocatória para politizarmos o nosso paladar e nos conscientizarmos do impacto ambiental de nossos hábitos. Não simplesmente reconhecer esse impacto, mas, agregar a ele, um grau de intencionalidade e objetividade modelando efetivamente o planeta. Quando informada pela arte, essa atitude é entendida por nosso artista como *escultura ambiental* pensando os nossos sistemas digestivos enquanto ferramentas escultóricas.

Assim, fica evidente na obra de Menna Barreto, a indissociabilidade entre política, ação social e arte. *Restauero*, se consideramos a acepção de Rancière, abre passagens possíveis para novas formas de subjetivação política. O projeto artístico entrelaça políticas ecológica, alimentar e social; propõe experiências estéticas; cria excedente cognitivo e se abre a outras funções de ordem operativa dirigidas ao mundo.

Referências

IPOEMA Instituto de Permacultura. (s/d)

Conceitos de Agrofloresta. [Consult. 2017-12-08] Disponível em URL <http://ipoema.org.br/conceitos-de-agrofloresta/>

Menna Barreto, J. (2016). Restaurante-obra que integra a 32 Bienal de São Paulo. Entrevista concedida à jornalista Marília Miragaia em agosto 2016 [Consult. 2017-12-08] Disponível em URL <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restaurado>

Ranciére, Jacques. (2010) *O espectador emancipado*. Tradução José Miranda Justo.

Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8227-06-2

Serres, Michel. (1990) *O Contrato Natural*. Tradução Serafim Ferreira. Lisboa : Instituto Piaget. ISBN 972-9295-77-8

Volz, Jochen e Rebouças, Julia (orgs). (2016). *32ª. Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 2016. ISBN: 978-85-85298-53-1

Wright, Stephen. (2016) *Para um léxico dos usos*. Tradução Julia Ruiz Di Giovanni. São Paulo: Edições Aurora / Publication Studio SP. ISBN 978-85-5688-004-8

Histórias fora da ordem: agenciamentos entre Livia Flores e Clóvis Aparecido dos Santos

*Stories out of order: Agency between Livia Flores
and Clóvis Aparecido dos Santo*

BEATRIZ PIMENTA VELLOSO* & RAYLTON ZARANZA**

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual e professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes, Departamento de Artes visuais — Escultura (BAE). Av. Pedro Calmon, 550, Cidade Universitária, Cep 21941-901, Rio de Janeiro — RJ, Brasil. E-mail (pessoal): biapimentav@gmail.com

**Brasil, artista visual e estudante de graduação.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Visuais — Escultura (BAE). Av. Pedro Calmon, 550, Cidade Universitária, Cep 21941-901, Rio de Janeiro — RJ, Brasil. E-mail (pessoal): tonzaranza@outlook.com.br

Resumo: A partir do conceito de agenciamento formulado por Deleuze e Guattari, e conceitos de Foucault explicitados no contexto da arqueologia do saber, este texto analisa os sentidos gerados pelas obras de Clóvis Aparecido dos Santos (artista que trabalha no atelier do Museu Bispo do Rosário) quando foram instalados por Livia Flores (artista-pesquisadora e professora da UFRJ) na Galeria do Espaço Cultural Sergio Porto, na 26a Bienal de São Paulo e no Museu Histórico Nacional.
Palavras chave: arte e loucura / agenciamento / crítica das narrativas.

Abstract: From the concept of agency drawn by Deleuze and Guattari, and concepts from Foucault's archeology of knowledge, this text analyzes the meanings from the works of Clóvis Aparecido dos Santos (artist working at Museu Bispo do Rosário atelier) when installed by Livia Flores (artist-researcher and professor of UFRJ) at Espaço Cultural Sergio Porto, the 26th Bienal de São Paulo and at the National Historical Museum.

Keywords: art and madness / agency / criticism of narratives.

Livia Flores (1959) — artista visual, pesquisadora e professora universitária —, atua em interstícios institucionais e se dedica a investigar questões referentes ao cinema expandido. A partir do conceito de “cinema sem filme”, ela transporta objetos captados as margens da cidade para instituições. “Em vez de o filme deslocar o mundo — a cidade — para dentro da galeria, são os objetos e artistas encontrados em suas franjas” que se evidenciam, devolvendo o cinema ao mundo. Vendo sua “imagem de artista espelhar-se no limiar” entre o visível e o não visível, nos reflexos de um espelho que carrega junto ao seu corpo, questiona-se “sobre a relação entre o periférico e a formação de imagem”. (Flores, 2007:35). As experiências contidas nos trabalhos de Livia indicam que “vivemos um estado de ser cinemático”, capaz de materializar todos os nossos sonhos e desejos, portanto, antes de vermos o mundo real já o imaginamos a partir de projeções e telas radiantes, deste modo, para escapar à luz dos clichês e suas infinitas repetições é preciso operarmos dobras que nos dão acesso as áreas de invisibilidade (Flores, 2012:13).

Clóvis (1960) gosta de andar, coletar, colecionar e combinar objetos que encontra pelo mundo, “diz que quando caminha não pensa em nada, apenas compõe e canta músicas”, assim veio de Avaré, uma cidade do interior do Estado de São Paulo, caminhando à beira de estradas e rodovias até chegar a cidade do Rio de Janeiro (Resende, 2015:1). Livia conheceu Clóvis na Fazenda Modelo, uma instituição que recolhia a população das ruas do Rio e a alojava em zonas afastadas da cidade.

O primeiro agenciamento entre os dois artistas ocorreu através de trabalhos produzidos por Clóvis na Fazenda Modelo, deslocados por Livia para a Galeria do Espaço Cultural Sergio Porto, no Rio de Janeiro, um cubo branco de paredes vazias que levava o espectador a se aproximar dos objetos posicionados ao centro (Figura 1 e Figura 2). Para chegar a estes o visitante tinha que atravessar o chão da galeria, coberto por tacos soltos, que faziam barulho e se desordenavam na medida em que eram pisados (esta foi uma potente contextualização de Livia para instalar o lustre e a casa de Clóvis). Na época, o piso de granito instalado no Espaço por uma reforma da Prefeitura não agradou à direção nem aos artistas que frequentavam a galeria, os tacos de madeira que o cobriam, agrupados em diferentes formas, ironicamente, foram apreciados em seu conjunto ordenado, mas rejeitados por suas unidades, sempre na iminência de soltar e desencadear um acidente. A redundância das linhas que se formam entre um taco e outro — no contexto do Concretismo definidas como linha orgânica em conceito formulado por Lygia Clark (1954) — é similar à organização de moléculas enquanto constituem uma determinada substância.



Figura 1 · Livia Flores, *Puzzlepólis*, 2002, instalação (tacos e objetos de Clóvis Aparecido dos Santos), Galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro. Fonte: Arte Bra vol. 5.

Figura 2 · Livia Flores, *Puzzlepólis*, 2002, instalação (tacos e objetos de Clóvis Aparecido dos Santos), Galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro. Fonte: Arte Bra vol. 5.

Deleuze e Guattari (2011) concebem uma metáfora que explica as associações que constantemente se criam entre o ser e as coisas do mundo, explicando “a ontologia como geologia: ao invés do ser, a terra, com seus estratos físico-químicos, orgânicos, antropomórficos,” com suas camadas estratificadas, em processo de composição ou decomposição. O professor Challenger, personagem de histórias de ficção científica, diz que no início “a Terra era um corpo atravessado por matérias instáveis não formadas”, para a frustração de uns e a felicidade de outros, enquanto tudo parecia ser mutação e novidade produzia-se no mundo um fenômeno de estratificação das matérias instáveis, que aprisionava “intensidades livres ou singularidades nômades” em sistemas de ressonância e redundância. Os estratos formavam camadas que operavam por “codificação e territorialização”, mas a terra, ou o “corpo sem órgãos” (um corpo sobre o qual o que serve de órgãos se distribui segundo movimentos gerados por multiplicidades), “não parava de se esquivar ao juízo, de fugir e se desterratarificar, se decodificar, se desterritorializar”. As camadas estratificadas agrupavam-se, no mínimo, aos pares, uma servindo de substrato à outra. A superfície de estratificação entre uma e outra camada era um “agenciamento maquínico”, o qual não se confundia com as camadas, e por ser mais denso, ficava entre elas, tendo uma face voltada para os seus estratos e outra face voltada para o corpo sem órgãos (Deleuze & Guattari, 2011: 56, 70, 71).

A partir desse mecanismo abstrato é possível imaginarmos a potência do agenciamento entre Clóvis, que tem o acaso e a coleta de coisas encontradas no mundo como princípio de sua arte, e Livia, que questiona em suas instalações o funcionamento das camadas estratificadas das instituições de arte. Em Puzzlepólis II, instalação realizada na 26ª Bienal de São Paulo, o cruzamento de imaginários dos artistas e do campo da arte torna-se mais nítido, não são apenas dois objetos em uma galeria, mas uma multiplicidade deles simulando uma cidade pulsante e com luz própria (Figura 3). Cidade esta que se desloca em sintonia com os movimentos do espectador, na medida em que suas luzes são refletidas nas vitrines do prédio da Bienal, cobertas, por Livia, de vinil preto transparente, tendo os reflexos do dia confundidos com a paisagem externa, e de noite se assemelhando a uma cidade real (Figura 4). Vista através de reflexos a heterogeneidade desta cidade se estratifica, oculta a relação de descontinuidade que existe na combinação de objetos que dispensa critérios de escala, técnica ou função. Objetos híbridos que assentados sobre rodas ou sustentados por improváveis colunas, permanecem flutuando em meio a mercadorias de alto valor simbólico.

Igualmente notável é a produção de Clóvis instalada por ele mesmo em seu espaço de trabalho na Fazenda Modelo, ali os mesmos objetos pendurados na

trama do telhado resgatam a paisagem da cidade que, furtivamente, o convidou a se retirar (Figura 5). A casa da Fazenda que se transfere para o alto de um prédio parece ser o começo de São Paulo, do Rio de Janeiro, de todas as cidades do mundo. Clóvis, como filho mais velho, ainda bem jovem, ouviu de sua mãe “se não tinha condições de ajudar na manutenção da família, deveria então procurar o próprio sustento” (Resende, 2015:1). Assim ele saiu de Avaré, uma pequena cidade formada pela economia agrícola e pecuarista, hoje uma estância turística conhecida como “capital nacional do cavalo”, que anima sua agenda com dois grandes eventos anuais, a Exposição de Agropecuária e a Feira de Música Popular Brasileira.

Livia, que já problematizava a questão da identidade nas megalópoles, especialmente no trabalho *Lambe*, de 2002 — no qual prédios administrativos da cidade, fotografados à noite, foram impressos em formato 3X4 fazendo referência a triagem operada nas recepções, quando solicitam a quem entra o número de identidade e o arquivam junto a uma foto registro neste mesmo formato — ao ver a cidade de Clóvis se identifica e constata que ela também é de sua responsabilidade (Figura 6). Pensando nas condições de desigualdade em que foi constituída a sociedade brasileira, em 2007 a artista faz uma intervenção dentro de uma vitrine do Museu Imperial, na cidade de Petrópolis, RJ, instalando uma pilha de cobertores baratos (normalmente usados por moradores de rua em tempo frio), junto aos pertences da Princesa Isabel (filha de D. Pedro II, que assinou a Lei Áurea, em 1888, libertando tardiamente os escravos no Brasil) e as ferragens que atavam mãos e pés de escravos. (Figura 7).

Em 2015, Clóvis realiza sua primeira exposição individual em São Paulo, na Galeria Estação, um espaço dedicado a revelar a arte brasileira não erudita, que deseja incluí-la como linguagem no circuito artístico contemporâneo. As pinturas exibidas nessa exposição sugerem fragmentos vistos ou coletados nas estradas, que desde cedo fascinaram o artista (Figura 8). Clóvis somente deseja experimentar o mundo, para isso tem a rodovia e os veículos que nela transitam, “um corpo sem órgãos”, que ignora a negação e a privação. Nas linhas e planos traçados pelo seu pincel, carros, plantas, animais e homens não se deixam reduzir, e nas formações do inconsciente se associam, mudam de natureza e formam uma multiplicidade, que se modifica “segundo outras distancias, conforme outras velocidades e com outras multiplicidades, nos limites de limiares”. (Deleuze & Guattari, 2011:56-7, 59).

O segundo agenciamento entre os artistas ocorreu em 2016, quando Clóvis já trabalhava no Atelier Gaia, espaço vinculado ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, que funciona dentro da Colônia Juliano Moreira, uma



Figura 3 · Livia Flores, *Puzzleópolis II*, 2004, instalação vista a noite (objetos de Clóvis Aparecido dos Santos e vinil preto), 26a Bienal de São Paulo. Fonte: Arte Bra vol. 5.

Figura 4 · Livia Flores, *Puzzleópolis II*, 2004, instalação vista a noite (objetos de Clóvis Aparecido dos Santos e vinil preto), 26a Bienal de São Paulo, 2004. Foto Wilton Montenegro

Figura 5 · Local de trabalho e moradia de Clóvis na Fazenda Modelo



Figura 6 - Livia Flores, *Lambe*, 2002, detalhe (66 impressões fotográficas em formato 3x4 realizadas em colaboração com Raimundo Bandeira de Mello). Fonte: Arte Bra vol. 5.

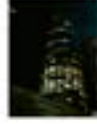
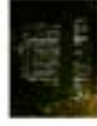




Figura 7 · Livia Flores, *Pilha*, 2007, instalação (cobertores empilhados), vitrine da Sala Princesa Isabel, Museu Imperial de Petrópolis, RJ. Fonte: Arte Bra vol. 5.

instituição municipal que oferece assistência à saúde mental, localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro. A Colônia que antes mantinha seus pacientes em regime interno, isolados do resto do mundo, hoje oferece assistência e atividades durante o dia, deixando-os sair ou voltar para casa quando quiserem. Clóvis tem na colônia um porto seguro, costuma sair sem destino pela Linha Amarela e desaparece por tempo indeterminado, mas sempre retorna ao atelier. Em 2017, no último encontro entre os artistas, Livia dirigiu e produziu um vídeo que foi deslocado do Atelier Gaia, no Museu Bispo do Rosário para a Galeria do Império, do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro (MHN), para dentro da exposição *Histórias fora da ordem* (da qual participei e realizei a curadoria em parceria com o artista-pesquisador Luciano Vinhosa), onde Clóvis aparece, cantando. No MHN, a Galeria do Império abriga uma exposição permanente de peças referentes ao período em que a família real portuguesa se estabelece no Brasil, entre 1822 e 1889. Temas de destaque nesse período são a economia baseada na mão-de-obra escrava, a Guerra do Paraguai, a Princesa Isabel, a abolição da escravidão e a Proclamação da República. Como no Museu Imperial de Petrópolis, a presença dos escravos no MHN se restringe a algemas e instrumentos de castigo, salvo raras exceções como soldados negros sem identidade, vistos ao longe em pinturas de batalhas da Guerra do Paraguai. No vídeo produzido por Livia vemos Clóvis no Ateliê Gaia cantando uma música de sua autoria, que traz tanto um imaginário infantil quanto a de um trabalhador rural e seus patrões, ressoando vozes fantasmas de um passado sem representação (Figura 9).

Andando à margem de viadutos e grandes rodovias, frequentemente Clóvis é visto atravessando lentamente paisagens entrecortadas por veículos velozes. Assim lhe vêm as imagens que canta em sua voz monocórdia:

olhei pro leste, olhei pr'oeste... eu vi a boiada que ia chegando... cheguei na sede da fazenda, o gado estava em frente ao curral... e o cavalo comendo aquelas graminhas verde ao redor do escritório... eu vi o menino tocando violão e ao seu redor cheio de carneirinho... por isso meu querido filho ouça sempre o conselho de sua mamãe e do seu papai, pra mais tarde você não se arrepender... O tempo estava de chuva relampiava muito forte... mas eu era empregado tinha que trabalhar... arriei o meu cavalo e peguei uma estrada muito velha aonde existia uma bandeira muito antiga... eu fui obrigado a descer do cavalo e me esconder debaixo daquela bandeira... onde existiam aquelas abelhas que não podiam sentir o cheiro do sangue...

No Museu Histórico Nacional o monitor instalado abaixo dos retratos de famílias da aristocracia do café, a voz de Clóvis invade o espaço da Galeria do Império, atravessa móveis, porcelanas, livros, armas e bustos de mármore, re-verberando nos instrumentos de castigo da senzala (Figura 10).



Figura 8 · Clovis Aparecido dos Santos, *Sem título*, 2015, pintura (acrílica/vinil sobre papelão), 92x89cm. Fonte: Galeria Estação

Figura 9 · Livia Flores, *Uma bandeira muito antiga*, 2017, vídeo (colaboração de Clóvis Aparecido dos Santos, câmera e edição de João Wladimir), duração: 5'56", Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Foto Beatriz Pimenta



Figura 10 · Livia Flores, *Uma bandeira muito antiga*, 2016/2017, vídeo (colaboração de Clóvis Aparecido dos Santos, câmera e edição de João Wladimir), duração: 5'56'', Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
Foto Beatriz Pimenta

Foucault, em suas análises sobre as modernas instituições de confinamento — “o hospício, a clínica e a prisão, e suas respectivas estruturas discursivas — loucura, doença e criminalidade”, já pressupunha “uma outra instituição similar à espera de uma análise arqueológica — o museu –, e sua fiel disciplina — a história” (CRIMP, 2015: 45). Se Foucault (2008) propõe repensarmos o museu e a história, através de suas descontinuidades, rupturas, limiares, limites e transformações, Deleuze e Guattari com suas metáforas nos fazem imaginar através de uma história de ficção científica, que a violência é inerente ao nosso devir de transformação desde o início da formação do espaço terrestre. Na disparada da contemporaneidade para atender a acelerada necessidade de transformação, parece ser importante tarefa do artista desterritorializar, decodificar, desconstruir a ordem do nosso conhecimento preservado, isolado, dentro de nossas instituições.

Referências

- Clark, Lygia (1954) "Descoberta da linha orgânica." Disponível em URL http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=6
- Crimp, Douglas (2015) "Sobre as ruínas do museu" São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-806-3233-0
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2011) "Mil Platôs." Rio de Janeiro: Editora 34. ISBN: 978-85-85490-49-2, Vol.1. 2ª Edição.
- Foucault, Michel (2008) *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, ISBN: 978-85-218-0344-7
- Foucault, Michel (2013) *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, ISBN: 978-85-326-0508-5
- Flores, Livia (2012) "ARTE BRA Vol. 5.", Rio de Janeiro: Automática, ISBN: 978-85-64919-05-1. Disponível em URL http://www.automatica.art.br/livros/artebra_liviaflores2.pdf
- Flores, Livia (2007). "Como fazer cinema sem filme." *Revista Arte e Ensaios n. 15*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ISBN: 1516-1692. Disponível em URL http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Livia_Flores.pdf
- Resende, Ricardo (2015) "Biografia" [Texto do catálogo da exposição de Clovis Aparecido dos Santos], São Paulo: Galeria Estação. Disponível em URL <http://www.galeriaestacao.com.br/artista/91>

A contraforma do indizível: reflexões sobre a obra de Luís Quintais

*The counterform of the unutterable: reflections
on Luís Quintais' work*

BRUNA PENNA MIBIELLI*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Colégio das Artes. LINHA: Grupo de Pesquisa sobre o Desenho e a Palavra. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisadora a nível de Doutorado (BEX 99999.001140/2015-09). Colégio das Artes, Apartado 3066, 3001 — 401 Coimbra, Portugal. E-mail: buarte@gmail.com

Resumo: O presente artigo traça paralelos entre a obra poética e artística do português Luís Quintais e emprega o conhecimento literário de ambas as áreas para desvendar questões essenciais da obra do autor. Constam, no material de consulta basal, o recém-lançado livro de fotografias “Deus é um lugar ameaçado” e as obras em poesia “O vidro” e “A noite imóvel”. Nesta análise os cânones da pintura renascentista são revisitados, além de autores que trataram das aproximações entre pintura e poesia. Esta é uma abordagem com preocupações culturais e artísticas, que se insere em um contexto contemporâneo de produção e pensamento das artes.

Palavras chave: Poesia / fotografia / chiaroscuro / cangiante / sfumato.

Abstract: *The current article draws parallels between the poetic and artistic work of the portuguese Luís Quintais and uses the literary legacy of both areas to unveil essential questions of the author's work. In the basal reference material are the recently published book of photographs “Deus é um lugar ameaçado” and the poetry works “O vidro” and “A noite imóvel”. In this analysis, the canons of Renaissance painting are revisited as well as authors who dealt with the approximations between painting and poetry. This is an approach with cultural and artistic concerns that fits into a contemporary context of arts production and thought.*

Keywords: *Poetry / photography / chiaroscuro / cangiante / sfumato.*

Introdução

O que ousamos dizer sobre Deus, sobre o tempo e sobre o amor? São lugares para os quais eventualmente caminhamos, são ideias de grande complexidade que repelem ao toque porque ardem e evaporam. Quando um conceito não se esclarece na linguagem, encontramos um precipício. Não há nada, ou muito pouco, que possamos fazer. Faltam palavras suficientes para qualificar, quantificar, argumentar e detalhar. Não há conclusões possíveis, talvez porque não conheçamos as perguntas corretas. — Não me conformo, deve haver algum jeito! — Interrompe o poeta. E ele continua — Há sempre luz e escuridão, formas ou contraformas, portanto, é possível delimitar a periferia de tais ideias e conhecer alguns de seus contornos.

Cato versos em *A noite imóvel*:

*Não assistir ao declínio da luz
Amanhecer, amanhecer outra vez
Luz mortal
Olhar para a luz de frente
A luz invade o quarto, não tenho lágrimas
O luminoso pulsar que fere a morte
A luz densa de uma sugestão de luar ominoso
Sons estão aí, no centro escuro da tua morte suspensa
O mundo, a sua textura de noite e nevoeiro
O espesso nocturno chumbo deste mar não responde
Obscurecendo os rios de vermelhos vítreos
A sombra dobrada como haste dobrada
E as vulgares sombras de fim de tarde
A sombra que o mar esclarece
(Quintais, 2017)*

Sim, o poeta tem razão: há conceitos que se tornam mais palpáveis nos jogos de luz e sombra que poderíamos nomear de *chiaroscuro*, uma remanescente técnica das obras renascentistas. A sensibilidade do artista que aqui apresento extrapola a busca, por meio da técnica, pelo volume ou pela tridimensionalidade na pintura; e ultrapassa questões da representação e da estilística. Ele se espanta perante as nuances de luz e as manchas de sombra e admira, para além da visualidade, aquilo que pode alcançar a imaginação. Segundo Schopenhauer, “o que vemos não é exatamente o que existe” (Vidal, 2015:218). Quintais trabalha conceitos complexos através de uma simplicidade representativa. Ele acredita no colapso da forma, no vazio, no nada ou no que poderíamos chamar de contraforma do mundo.

Vejo uma manifestação contemporânea da técnica do *chiaroscuro* na poesia de Luís Quintais, e o mesmo acontece em suas fotografias (e.g. Figura 1 e Figura 2)

que ele apresenta no mais recente livro *Deus é um lugar ameaçado*, o primeiro livro de fotografias do conhecido poeta. Quintais, nascido em Angola no fim dos anos sessenta, mudou-se ainda menino para Lisboa e posteriormente para Coimbra. Sua obra atravessa temas das ciências e das artes, é antropólogo, ensaísta, poeta e, devo ressaltar, artista.

1. *Ut pictura poesis*

Dos quatro cânones da pintura renascentista, a obra poética e fotográfica de Luís Quintais explora, ainda, outros dois: *Sfumato* e *Cangiante*. Porém, essa interpretação baseia-se nos conceitos abalizados em conjecturas atuais da cultura e da arte. As fotografias aqui apresentadas dialogam muito intimamente com a pintura e tomaremos tais conceitos emprestados por não haver qualquer outro à disposição, mesmo na história da fotografia, para analisá-las.

Se pudermos compreender o *sfumato* como técnica que faz desmanchar os contornos e borrar os limites, algo que parte da necessidade de transformar a matéria em algo etéreo, uma fumaça de cor, luz e sombras; se pudermos compreender o *cangiante* como uma técnica de grande apreço pela sombra e seu tratamento em relação à forma com cores e texturas; e, ainda, se pudermos compreender o *chiaroscuro* como zonas de contraste em que partes da imagem se mostram e outras partes se escondem, pois na natureza nem tudo está à mostra sob a mesma luz, haveremos finalmente de saber que, em todas as hipóteses, poderemos falar da obra poética e fotográfica de Luís Quintais, um artista e autor contemporâneo, sob a égide da pintura renascentista.

Um dos interesses do artista é tornar a sombra o objeto central da obra. Veja na Figura 3 como as sombras se desmancham pela parede em tons de roxo. Elas evocam a lembrança de um *cangiante*, mas extrapola, obviamente e como é esperado, o modelo renascentista. A sombra que reproduz não sugere volumes a um determinado objeto, mas, ao contrário, o artista busca a sombra de um objeto, capturada quando esta se projeta para além dos contornos do mesmo. O desenho da sombra projetada não é a forma propriamente, contudo é esta última preconcebida pelos seus contornos, o que poderíamos nomear de contraforma.

Os conceitos que o artista aborda precisam de um tratamento etéreo e de sublime leveza, assim como o *sfumato* das pinturas.

Mas, se chegares a esta nuvem do não saber, para aí ficares a trabalhar como te digo, que hás-de fazer? Assim como tal nuvem se encontra em cima, entre ti e o teu Deus, assim debes colocar em baixo uma nuvem de esquecimento, entre ti e todos os seres criados. Talvez penses que estás muito longe de Deus, porque a nuvem do desconhecimento se encontra entre ti e o teu Deus; no entanto, bem vistas as coisas, com certeza te

encontras bem mais afastado d'Ele quando não há nenhuma nuvem do esquecimento entre ti e todos os seres criados (Anônimo, 2007:45).

Sim, um duelo entre a nuvem do não saber e a nuvem do esquecimento, transcrito de um pequeno livro de exercícios de elevação espiritual de um anônimo inglês no século XIV, será de grande serventia para olharmos as fotografias a seguir. Tais nuvens dão espaço à imaginação do observador, pois criam na imagem opacidade e distanciamento de uma cena potencialmente óbvia e fechada em si mesma. Na Figura 4, um *sfumato* atmosférico faz a transição do céu engolindo o mar, e da própria espuma do mar nasce um *sfumato* que domina a terra. Na Figura 5, a zona de transição é um *sfumato* do tempo. Temos as seguintes dúvidas: vemos o desgaste ou o acúmulo? São os tons alvos ou o escuro ferrugem que avançam no centro da imagem? Ou ambos?

Como o tal princípio horaciano do *Ars poetica* evoca: *Ut pictura poesis* — em português: “como pintura, é a poesia” (Horácio, 1984) —, as duas artes citadas têm similaridades notáveis. Soma-se aqui uma citação de Plutarco, em: *De gloria atheniensium*, na qual o poeta Simónides de Céos, fundador da arte da memória e de pérolas da poesia, fez o seguinte anúncio: *Poema pictura loquens, pictura poema silens* — em português: “a poesia é pintura que fala e a pintura é poesia silenciosa” (Plutarch, 1936: 3.346f. [tradução minha]). Portanto, caro leitor, afirmo que a obra poética de Quintais assume caráter pictórico em sua vertente fotográfica. Claramente não são as fotos e os poemas a mesma coisa, mas vê-se que elementos de uma mesma estirpe fazem a amálgama de suas composições.

É naquilo que a imagem poderia mostrar, mas não mostra, que reside seu interesse. Assim, o artista joga, sobretudo, com as imagens que o observador pode imaginar. Enfatizava Lessing em *Laocoon* que, na pintura, o que era para ser visto já estava dado de forma explícita: “(...) a sucessão do tempo é o departamento do poeta enquanto que o espaço é o do pintor” (Lessing, 1853:120 [tradução minha]). Sua teoria parece antagônica à abordagem que proponho, entretanto, o autor admite zonas de interseção nas periferias de ambas as artes:

A conexão entre pintura e poesia pode ser comparada com a de dois poderes vizinhos equitativos, que não permitem que um deles ouse tomar, com inconveniente liberdade, domínios no cerne do outro, ainda que em suas fronteiras pratiquem tolerância mútua, pela qual ambos os lados prestam uma compensação pacífica por essas ligeiras agressões, que, pelo gosto ou pela força das circunstâncias, se viram obrigados a ceder privilégios uns aos outros (Lessing, 1853:121 [tradução minha]).



Figura 1 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Figura 2 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Figura 3 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.



Figura 4 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Figura 5 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Figura 6 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Sabemos que o argumento de Lessing é lacônico para compreendermos a dimensão da obra de um poeta/artista contemporâneo, contudo poderíamos somar à sua teoria o seguinte raciocínio: “O ‘como-se’ (as-if [texto original]) da nossa resposta para a narrativa é essencialmente temporal, enquanto que o ‘como-se’ envolvido na visão pictórica é essencialmente espacial” (Lifschitz A. e Squire M., 2017 [tradução minha]). Veja que, “essencialmente” não excluirá a outra componente, temporal ou espacial em cada caso. Finalmente, há qualquer coisa de diacrônico que passa da poesia de Quintais para as suas imagens, ou seja, uma distensão do tempo, intrínseco na leitura de suas poesias, atravessa a apreciação do espaço em suas fotografias.

2. Sobre resíduos e guerras

Não haveremos de negar, contudo, que muitos detalhes extrapolam os cânones citados. A técnica aqui não é usada para fazer sobressair uma determinada figura, mas para fundi-la ao fundo. Observe nas figuras 6 e 7 como texturas, linhas, formas e insinuações de contraforma, compõem imagens dúbias, imprecisas, misteriosas e sobretudo residuais. O resíduo é aquilo que sobra enquanto o nosso corpo é esfolado pelo tempo, depois de tantas guerras que atravessamos no passado, das que vivemos no presente e daquelas que ainda vamos passar. Diz Michel Serres em conversa com Bruno Latour no capítulo *A geração da guerra*: “(...) ao meu redor, para mim — para nós, ao nosso redor — não havia nada senão guerras. Guerra, sempre guerra” (Serres & Latour, 2011:2 [tradução minha]). Definitivamente é o pó de uma Hiroshima destruída que está nessas fotografias, pois nenhum de nós pôde superar isso, ou o holocausto, ou as guerras no oriente médio, por exemplo. Ressalto, assim, que as camadas da imagem se fundem na busca por densidade, porosidade, e evitam a clareza de sentidos. Propõem, ainda, ao observador, um mistério a ser desvendado no ato do ver e imaginar, permitindo a aderência das imagens interiores de quem olha à pele daquela fotografia.

Cito um trecho do texto de Quintais da abertura do livro *Deus é um lugar ameaçado*:

Uma janela revela o miolo de uma casa térrea. Um filho adulto e um pai muito velho estão sentados à mesa numa sala escura. Estão imóveis há muito. Tenho a certeza da sua imobilidade e do seu mutismo. Ali, ainda. Uma mulher está parada junto a um muro branco que lhe ampara a sombra. Cruzo-me com ela. Uma parte do seu rosto não existe. Foi despedaçado por um acidente. É um travessão no perdido acto da sua vida. A fragilidade está nela, inteiramente. A mulher quebrar-se-á, em breve, numa furiosa intensidade. A dor faz-se escrita. Os termos são inteiramente permutáveis (Quintais, no prelo).



Figura 7 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Esta mulher, aparição no trajeto do caminhante poeta Quintais, o que é senão a Mona Lisa dos nossos tempos, com o rosto esfumado, escondido entre sombras ardidas de vermelho e roxo intenso. Uma mulher e um segredo. O enigma da vida e da morte em uma só face.

*(...) Consegues ainda respirar,
consegues? Afinal consegues. Vê como os teus braços*

*se movem na tela branca do esquecimento,
faça o que fizeres, sonhes o que sonhares.*

*é sonho isto que vês romper sob as imagens gastas
do passado? Uma hipótese de viagem, a paralaxe*

*do olho que observa o dito, redito, morto, morto outra vez.
O erro é este eco de uma ausência, o chão (...)*
(Quintais, 2014:32-3)

Conclusão

Toda obra de Quintais, poética, ensaística e artística, afirma sua importante passagem na contemporaneidade ao estabelecer vínculos profundos com temas magistrais como o tempo, a memória, a história, a cultura, a vida, a morte e a arte. Sobretudo, antecipa uma verdade: na civilização inundada de imagens sem sentido na qual estamos inseridos e mediante todas as catástrofes que enterram o mais precioso bem que temos, o capital humano-cultural, concluímos que quase nada restará. Talvez apenas um pó fino de sutilezas ou expressões ínfimas de conceitos que tornar-se-ão ainda mais complexos como a beleza ou o amor. Isso tudo só estará visível nos resíduos, nas penumbras e, talvez, nas sombras.

O lugar ameaçado a que se refere o título do livro de fotografias é este para o qual estamos caminhando perdidos, um local de fronteira para o colapso do mundo e para o fim das imagens. Não somos mais capazes de olhar à frente de nós e ver de fato aquilo que se espelha, e é preciso lembrar que só através do espelho é que nos reconhecemos.

*A imagem não tem um certo sentido,
Expresso pelo diretor,
Mas o mundo inteiro
Refletido em uma gota de água.*
(Tarkovski, 2004:12 [tradução minha])

Referências

- Anônimo do século XIV. 2007. *A Nuvem do Não-Saber*. Trad. Lino Correia M. de M. Moreira. Petrópolis: Vozes.
- Horácio. 1984. *Arte Poética*. Introd. e coment. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Lessing, G. E. 1853. *Laocoon; or the limits of poetry and painting*. (trad.) E. C. Beasley. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- Lifschitz A. & Squire M. 2017. *Rethinking Lessing's Laocoon: Antiquity, Enlightenment and the 'limits' of painting and Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Plutarch. 1936. *De Gloria Atheniensium*. Vol. IV. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library.
- Quintais, L. 2014. *O Vidro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Quintais, L. 2017. *A Noite Imóvel*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Quintais, L. No Prelo. *Deus é um Lugar Ameaçado*. Lisboa: Huggly Books.
- Serres, M. e Latour, B. 2011. *Conversations on Science Culture and Time*. EUA: Michigan Press.
- Tarkovski, A. & Chiaramonte, G. 2004. *Instant Light, Tarkovski Polaroids*. London: Thames and Hudson.
- Vidal, C. 2015. *A Invisibilidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda.

O retrato urbano do caboclo amazônico na obra de Eder Oliveira

*The urban portrait of the Amazonian
caboclo in the work of Eder Oliveira*

CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, docente de nível superior, artista e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará; Instituto de Linguística, Letras e Artes; Faculdade de Artes Visuais. Folha 31, Quadra 07, Lote Especial, s/nº, Nova Marabá, Cidade: Marabá. Estado: Pará., Brasil. E-mail: cinthyam@unifesspa.edu.br

Resumo: Eder Oliveira é um jovem pintor amazônico radicado em Belém do Pará, norte do Brasil. Seu trabalho investiga as relações entre retrato e identidade, tendo como tema o caboclo amazônico. Essas questões se desenvolvem na obra do artista partindo de um retrato existente veiculado pela mídia local para falar da identidade cultural do homem amazônico. Pretende-se apresentar parte de sua obra e tecer relações com temáticas dentro da arte contemporânea.

Palavras chave: Identidade / representação / fotografia / pintura.

Abstract: Eder Oliveira is a young Amazonian painter based in Belém do Pará, northern Brazil. His work investigates the relations between portrait and identity, having as theme the Amazonian caboclo. These questions are developed in the artist's work based on an existing portrait published by local media to talk about the cultural identity of the Amazonian man. It intends to present part of his work and to make relations with thematic ones within the contemporary art.

Keywords: Identity / representation / photography / painting.

Introdução

Eder Oliveira (1983) é um jovem pintor amazônico nascido em Timboteua, região do salgado paraense (PA) ao norte do Brasil. O artista é licenciado em Educação Artística — Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui trabalhos em acervo de instituições como Centro de Arte Dos de Mayo - Madrid, Fundação Clovis Salgado, Itaú Cultural, Kunsthalle Lingen — Alemanha e Museu de Arte do Rio (MAR). Seu trabalho investiga as relações entre retrato e identidade, tendo como tema o caboclo amazônico.

Para este texto serão abordados aspectos da obra do artista que transita entre as relações sobre retrato e identidade, partindo do conceito da apropriação de um retrato existente veiculado pela mídia local para discutir a identidade cultural do homem dessa região. O objetivo desta pesquisa é construir uma crítica sobre a super-exposição nos jornais policiais partindo dos retratos e suas relações com a realidade, que transforma pessoas comuns — acusadas por algum delito — em pessoas marginalizadas — cujos rostos são veiculados pela imprensa local em cadernos policiais antes mesmo da apuração dos fatos. Pretende-se tecer essas relações com a obra do artista, que se apropria dessas fotografias publicadas diariamente pela imprensa local e as ressignifica, de forma a construir uma poética a partir das evidências existentes entre imagem, fotografia e pintura.

Este trabalho se constitui assim em uma análise entre a obra do artista e os limites tênues que identificam as narrativas reais e ficcionais tecidas por ele em sua obra. Para este texto serão utilizadas duas obras de Eder Oliveira para análise, são elas um conjunto de retratos da série “Páginas Vermelhas” 2015 (Óleo sobre tela, 90x120cm) e o retrato de Quitinho Gatilheiro, anti-herói da região nordeste do estado do Pará que foi representado pelo artista em pinturas em tela e em muros na cidade de Belém.

1. Breve contextualização do cenário que precede o objeto artístico na obra de Eder Oliveira

Ao entrar em contato com a obra de Eder Oliveira conhecemos um ambiente em que o retrato apresenta aspectos da desigualdade social. Seu trabalho parte da apropriação de fotografias de pessoas comuns que foram acusadas de algum delito, e cujos retratos são veiculados nos impressos que circulam diariamente nos principais veículos de comunicação do estado do Pará, onde Eder Oliveira habita. O artista se apropria dessas fotografias presentes nos cadernos policiais para reinterpretar o significado desses retratos em sua pintura, trazendo a tona os rostos de pessoas invisibilizadas no cotidiano brasileiro.

É necessário, no entanto, contextualizar o local onde essas imagens são encontradas: na cidade de Belém, a capital do estado do Pará, é comum que os jornais impressos publiquem fotografias de pessoas que são acusadas por algum crime antes de ir à julgamento, esta seção é chamada de Caderno Policial. No ambiente da redação desses jornais todos os dias uma dupla composta por fotógrafo e repórter atravessa a cidade em busca de histórias de crimes envolvendo populares. O trabalho é realizado com o auxílio dos policiais, que informam previamente o contexto do crime e apresentam o acusado nas seccionais para que seja realizado o registro daquilo que é chamado popularmente nas redações como “boneco”. Um boneco é um retrato — uma forma popular de chamá-lo — e cabe ao fotojornalista realizar este registro.

Na ocasião em questão, o cidadão acusado de algum crime pode recusar-se ao registro fotográfico, pois seus direitos diante da legislação brasileira o ampara para que sejam julgados culpados ou inocentes somente após o julgamento. Acontece, no entanto, que quando sua imagem é veiculada na imprensa logo acontece o julgamento popular, dos cidadãos que compram esta notícia e a legitimam enquanto verdade. Logo, observamos o crime que é circular a fotografia de uma pessoa que ainda não foi julgada pelo motivo o qual está sendo acusada. A recusa de ter o rosto fotografado existe enquanto fato, porém, quase nunca é executada. Por falta de informação, muitos personagens são fotografados e seus direitos são ceifados perante esta situação. O fotógrafo, ali, realiza um trabalho de documentação prisional de forma a levar a crer que aquele rosto fotografado deflagra o agente de um crime.

A obra de Eder Oliveira remete à este contexto, naturalizado no cotidiano da periferia amazônica, em que são visualizadas diariamente esses perfis de pessoas em situação de vulnerabilidade social, que são acusadas por algum crime e que tem seus retratos expostos de forma irresponsável na mídia local (Figura 1). Nesta seção prevalece fotografias de crimes cruéis, em que quanto mais violento, mais popular são as vendas deste fascículo. Mas por que retratar pessoas que estão sendo acusadas de crimes? Em entrevista recente o artista afirma que quando o público entra em contato com sua obra as opiniões são diversas, até mesmo os mais conservadores opinam sobre o trabalho.

O discurso conservador soa bem forte, e antes eu sempre escutava ‘lugar de bandido é na cadeia’ justamente porque o espectador é incapaz de compreender o discurso quando afirmo que são suspeitos que tem seus retratos retirados das folhas de jornais, quem não observa os detalhes vai categorizá-los como presidiários... e questiona a real intenção disso acreditando que se o cidadão cometeu um erro tem que ir preso mesmo. (Oliveira, 2017)



Figura 1 - Eder Oliveira, série *Páginas Vermelhas*, 2015. Óleo sobre tela, dimensões: 90 x 120 cm.
Fonte: <http://www.ederoliveira.net/obras#11>

O artista questiona assim, os limites entre o real e o ficcional em sua obra, discutindo de forma política o poder das mídias e a veiculação das informações dentro das poéticas pessoais no contexto da arte brasileira. Para ele: “Existe uma relação da imagem com o espectador, e meu trabalho é buscar esta imagem e ressignificá-la” (Oliveira, 2017). Para o pesquisador Orlando Manesch, autor do livro “Amazônia: lugar da experiência”:

Eder Oliveira irá, ao se deter na violência cotidiana, retirada das páginas policiais, irá colocar lado a lado personagens, que por vezes, figuram em lados antagônicos, vítimas e suspeitos, levando-os, no desconhecimento, a olhar para o retrato daqueles que, muitas vezes, não queremos saber da história, sequer do olhar. (Manesch, 2015)

No entanto, o que interessa aqui não é conhecer a real identidade desses personagens, nem mesmo transformar suas histórias em narrativas ficcionais, pois ao partir da apropriação da imagem o artista desvela o real sentido de uma imagem para tornar aquilo que deseja em sua pintura, com foco no fotorretrato.

O fotorretrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. (Barthes, 1980)

Observa-se que mesmo inconscientemente, o artista considera que existe uma relação ficcional no momento da apropriação da imagem em que reflete sobre o personagem no ato da pintura, partindo assim para criar teorias e histórias acerca do personagem que ele está retratando. Desse modo é importante lembrar que estes personagens são pessoas que o artista não conhece e/ou nunca viu pessoalmente e sua obra abre margens para as ficcionalizações acerca da identidade desses personagens, ora criminosos, ora pessoas que se encontram em situação de desmoralização no panorama social.

Para além das observações morais, deve-se levar em consideração que no momento do ato fotográfico os personagens não estão confortáveis ao posar para a fotografia, e isto revela bastante sobre a postura em que eles são retratados: o ato de esconder o rosto é comum, bem como a curvatura do corpo para frente remete à postura usual dos detentos que estão algemados e que estes atos podem modificar a forma como aquela pessoa se vê, bem como observar na fotografia que aquele ambiente não é confortável para a prática do retrato fotográfico, e diante disto é possível que aquele retratado

não se reconheça nem em uma fotografia, nem em sua pintura. A pintura de Eder Oliveira irá retratar somente aquilo que se espelha diante da imagem, e não uma interpretação dela.

Diante do diálogo entre fotografia e pintura, o trabalho de Eder Oliveira remete à questões particulares dessa relação enquanto apropriação. As fotografias que o artista utiliza para retratar seus personagens em questão observam-se que não existe um interesse em projetar uma imagem, porque as pessoas fotografadas estão em situação de vulnerabilidade social. Ao observar estas imagens o artista mantém uma intenção que influencia em sua pintura, desde o processo das camadas de tintas até a finalização da obra, é comum que neste estágio o indivíduo retratado inicialmente mude seu aspecto totalmente, modificando o contexto da imagem para falar de um retrato do outro.

A historiadora da arte Laura Gonzalez Flores em sua obra “Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?” questiona os limites entre fotografia e pintura apontando para um paradoxo em que a fotografia só é considerada artística quando se assemelha à pintura, tendo seu referencial deslocado portanto enquanto linguagem. Para análise da obra de Eder Oliveira será abordada a relação entre o retrato e a identidade na pintura, nesse trânsito entre pintura e fotografia, porque o artista parte da fotografia enquanto apropriação para traçar seu diálogo na arte contemporânea.

2. Representação na pintura e apropriação na fotografia

— uma relação intimista

Diante disto vamos analisar o retrato de Quintino Gatilheiro (Figura 2), representando por Oliveira em tela e muros da capital paraense. Gatilheiro foi um anti-herói da década de 1980. Ele foi um líder da resistência no campo, porém anteriormente ele era pistoleiro e seu apelido “gatilheiro” foi adotado devido sua habilidade com o gatilho, sua rapidez no envolver da arma. Sua história no entanto revela um criminoso que se tornou justiceiro porque começou a se envolver com as causas dos colonos da região, em oposição ao governo da época que retirava as famílias de suas terras, desapropriando-as.

Este personagem vira lenda porque resolveu lutar pela causa das famílias pobres, usando suas habilidades da “pistolagem” do lado reverso, sendo assim marginalizado pela polícia, contexto em que teve seu retrato veiculado como “procurado” na região. Eder Oliveira encontra a história desse personagem através da fotografia de Miguel Chikaoka, e retrata o personagem nos muros do bairro da Marambaia, bairro tradicional em que o artista reside e que se localiza distante do centro de Belém.



Figura 1 · Eder Oliveira, *Quintino Gatilheiro*, 2012.
Óleo sobre tela, dimensões: 140x100cm. Fonte:
<http://www.ederoliveira.net/obras#11>

Para a construção desta representação o artista parte da coleta de memórias e descrições referenciais através de relatos orais sobre o contexto da história desse personagem, que se transforma em retrato a partir de uma fotografia. Seu processo criativo parte de uma memória imaginativa em que se contam lendas e fatos sobre alguém que não necessariamente corresponda à realidade. Quando Eder Oliveira pinta o retrato de Quintino Gatilheiro no muro na rua da Marinha, próximo à vila militar do bairro da Marambaia, ele aproxima dos populares a imagem de um anti-herói, ampliando este contexto em que existe uma negação de observar frontalmente o rosto de um criminoso, criando uma outra relação de proximidade à imagem dessas pessoas.

É possível afirmar que existe uma identificação com este retrato no ambiente artístico, urbano ou convencional, em que este rosto não seria visto o artista não dispusesse esta relação para o observador, se o público não entrasse em contato com sua obra. Uma relação de receio se aproxima: a prática de desver — seja no caso de pessoas acusadas por algum crime ou diante de algum criminoso preso em flagrante — existe a prática de desviar este olhar do cotidiano na rua, nos ambientes que se frequenta, até mesmo no caderno policial que compõe o jornal, até aqui existe uma escolha.

Porém este confronto acontece quando o espectador visita a galeria e ao entrar em contato com a obra de Eder Oliveira, ele não confrata a imagem desse personagem que fora criminalizado, pois naquele ambiente que compõe o circuito de arte aquele olhar permanece lá, pronto para ser encarado diante de todos os visitantes. E este enfrentamento não acontece por acaso, já que a intenção do artista é retornar com estes retratos para o ambiente da galeria para causar este encontro entre o público consumidor de arte e aquele que desvia do olhar do cotidiano. Neste momento a obra de Oliveira conclui seu ciclo.

Conclusão

Ao analisar a obra de Eder Oliveira é possível compreender nuances específicas dessa relação entre fotografia e pintura, imagem e representação. Sua obra aborda o perfil do caboclo amazonico diante da realidade de confronto com o ambiente em que se insere. Diante disto o presente artigo poderá contribuir para a compreensão do contexto amazonico dentro das artes visuais brasileira, e proporcionar reflexão sobre a forma como é apresentado a identidade cultural do homem amazônico.

Referências

Barthes, Roland (1980) *Câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN 85-209-0480-7

Manesch, Orlando (2013) *Amazônia: lugar da experiência*. Belém: Ed. UFPA. ISBN 978-85-63728-13-5

A poética da matéria natural que se transmuta em organicidade: o olhar ecológico da artista Semea Kemil

The natural matter's poetics that transmutes in organicity: an ecological look of artist Semea Kemil

CLÁUDIA MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: claudiamatosp@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta a reflexão da artista plástica brasileira Semea Kemil. Através da arte, ela traz uma resignificação para a matéria natural, mesclando-a com materiais que ela recicla e reaproveita em suas experimentações e processos. Semea sensibiliza-se com a ideia de identidade da Natureza e atua como uma mediadora simbólica. Seu olhar metafórico se desloca para a matéria descartada pelo homem, que é reconfigurada como uma possibilidade de estabelecer um vínculo ou de repensar a Natureza.

Palavras chave: Arte e ecologia / escultura / matéria natural / imagem e cultura / Semea Kemil.

Abstract: This article presents the reflection of Brazilian plastic artist Semea Kemil. Through art, she brings a re-signification of natural matter, blending it with materials that she recycles and re-uses in her experiments and processes. Semea sensitizes herself to the idea of Nature's identity and acts as a symbolic mediator. Her metaphorical gaze shifts to matter discarded by man, which is reconfigured as the possibility of establishing a bond or rethinking Nature.

Keywords: Art and ecology / sculpture / natural material / image and culture / Semea Kemil.

Introdução — o percurso da artista

A artista plástica Semea Kemil nasceu em Ewbanck da Câmara, no Estado de Minas Gerais, Brasil. Graduou-se em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em 1986. Participou de várias exposições individuais e coletivas. Inicialmente, dedicou sua carreira à pintura. O abstrato predominava em suas obras, onde as manchas e pinceladas sugeriam, por vezes, formas e algumas geometrias subliminares. As texturas, carregadas de expressão matérica, já acenavam previamente que o seu percurso artístico iria deslocar-se do bidimensional para a tridimensionalidade. Naquele período, a coleta de pigmentos naturais para utilização conjunta com a tinta acrílica, já era o prenúncio de que ela seria uma pesquisadora das possibilidades plásticas dos materiais.

Influências — povoam seu imaginário: a caligrafia árabe, (decorrente de sua descendência. As curvas e espaços vazados de algumas obras relembram esta caligrafia e também os *Muxarabis*, cujo teor exótico faz parte da arquitetura popular árabe); a observação cotidiana da artista sobre as atividades de croché de sua mãe (sempre envolvida com linhas, novelos e barbantes); a linha de pensamento, vida e obra do artista Frans Krajcberg que afirmava: “a humanidade pode criar um futuro próspero, justo e seguro, garantindo sua própria sobrevivência”. E ainda: “precisamos reexaminar as grandes questões do meio ambiente e formular soluções realistas” (Krajcberg 2011:9). Semea comunga destes ideais para elaboração de seu *Conceito*, mas segue um caminho próprio.

O olhar crítico da artista se debruça sobre as questões da ecologia, preservação do meio ambiente, sustentabilidade e reciclagem de materiais. Ao perceber o território ao seu redor, onde estavam terrenos baldios repletos de lixo, papéis, sacos de cimento vazios, embalagens despejadas indiscriminadamente, sentia-se indignada com este desrespeito e inconsciência. Iniciou a coleta destes materiais para uso posterior.

Ao viver em Campo Belo, Minas Gerais teve contato com a Natureza e com a argila natural específica da região, muito macia e com ótimo teor de plasticidade. Um fato marcante desviou-a da pintura para a escultura, no ano de 2005. Ao ver um caminhão repleto de cascas de arroz, de um tom dourado, ficou maravilhada com texturas e cores, com a leveza do material e suas possibilidades. Iniciou uma série de trabalhos que incluíam cascas, pinhas, sementes, folhas secas, gravetos, palhas, etc. A matéria orgânica a encantou.

Aprendeu a trabalhar com o *Papel Machê*, conheceu as técnicas do *Paper Clay* (papel com argila) mas concebeu ‘uma técnica com fórmula e proporções próprias’ em que, até a cola empregada à base de bagaço de cana (carboximetilcelulose), é também completamente natural. Inovou em não utilizar a cola

industrial, e em não usar a cola à base de farinha de trigo, que exigiria o uso de um bactericida. Seu processo artístico resulta de investigação de materiais e experimentação, com tentativas de renovação em seus procedimentos, pois utiliza esta técnica, há mais de 10 anos. Desenvolveu um tipo especial de *Paper Clay*, em que há maior quantidade de papel e menos argila, com secagem natural. Ela é rigorosa na metodologia de execução, realizando todas as fases, de uma maneira ecologicamente correta e responsável. As obras que cria são duráveis e não passam por quaisquer processos de cozimento, evitando assim, o consumo de energia.

As primeiras experiências com *Paper Clay*, juntamente com matérias naturais, resultaram em peças de tonalidades mais claras e neutras, que se fundiam a telas, a painéis em madeira e a armações de ferro, em tonalidades mais fortes com o predomínio das cores: ocre, cinza, preto, marrom e vermelho, sendo sempre bidimensionais. A geometria ainda estava muito presente no conjunto de suas obras. A passagem da pintura para a escultura e a transição para as formas orgânicas, serão apresentadas no item “*Esculturas de Parede*”.

1. Processo criativo — o ideário

Semea Kemil tem realizado trabalhos artísticos únicos, com uma linguagem própria. Suas esculturas parecem subir nas paredes e se movimentar. Ela as define como “*Esculturas de parede*”. Em entrevista, a artista declara que dialoga com fragmentos da Natureza, materiais naturais e recicláveis, retirados do lixo e revela: “procuro transcender o mero registro da realidade, não necessariamente definida ou reconhecível, avaliando a ação predatória do homem contra o meio ambiente” (Kemil, comunicação pessoal, 2017).

Barbara Denis-Moreal (2010:9) afirma que cada vez que um trabalho artístico, por sua simples presença em um espaço de exposição, se coloca diante de nós, nos obriga a pensar de uma forma diferente sobre nossa relação com a Natureza. Para Semea Kemil, a Natureza é um compromisso com a consciência.

Segundo Michael Archer (2012:236) “a arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado.” Para Anne Cauquelin (2005:11-2) “a arte contemporânea exige uma junção, uma elaboração: o aqui-agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente.” Semea percebe a arte contemporânea como lugar/espço de encontro sensível diante deste mundo globalizado repleto de sincronidades. A arte é ação, partilha. O aqui-agora é fugaz. A experiência sensível fica. A percepção desperta. A memória conscientiza.

2. A Escultura como Metáfora

Segundo Rosalind Krauss (2001: 301) os artistas Henry Moore e Jean Arp, usavam a escultura para criar uma metáfora, visando estabelecer o significado abstrato de seu trabalho; assim eles “estavam afirmando que o processo de criação da forma, é para o escultor, uma meditação visual sobre a lógica do próprio desenvolvimento orgânico.”

Ao conhecer o trabalho de Semea Kemil, percebe-se que o seu processo de preparação da matéria reciclável, o ato de rasgar/cortar os diversos tipos de papéis, mergulhar, espremer, misturar, adicionar elementos e pigmentos, incorporar argila, criar, moldar, conceber, sobrepor, concluir, aguardar a secagem — toda esta dinâmica — é reflexão/meditação e pensamento contínuos. É a *metáfora da transformação* da matéria inerte e degradada, em outra “substância reconstruída” passível de um diálogo com o espectador, para conscientizá-lo.

3. “Esculturas de Parede”

Embora as obras de Semea Kemil não sejam imitação da Natureza, nossa percepção, aliada à memória estabelece analogias na interpretação visual.

Franz Krajcberg (2014:266) comenta acerca de seu próprio trabalho: “eu queria romper o quadrado, sair da moldura. Tinha mais de uma razão para isso. A Natureza ignora o quadrado: o movimento gira.” Esta fala de Krajcberg poderia ser um diálogo fictício com Semea, ao discutir sobre uma série de obras dela, em que se destaca aqui, o *Jardim da vida* (Figura 1). Neste caso não há um quadrado, mas sim um retângulo preto que, de certa forma, é o leito de uma forma orgânica em *Paper Clay*. O seu movimento sinuoso parece desejar se levantar e sair de seus invólucros definidos. Esta forma, de tonalidade cinza, apresenta longitudinalmente uma faixa vermelha, similar a uma espinha dorsal ou eixo de sustentação. Esta obra move-se para sair da bidimensionalidade: este é o momento precursor do salto na obra desta artista.

O título *Jardim da vida*, nos remete ao pensamento de Gotfried Leibniz (2016: 58) sobre a matéria viva, a parte e o Todo, quando o autor declara: “cada porção da matéria pode ser concebida como um jardim cheio de plantas e como um Tanque cheio de peixes” e revela que cada ramo, cada membro do animal, ou gota de seus humores “é ainda um tal jardim ou um tal tanque.”

Sugere-se aqui a abordagem da Natureza, de Leibniz, como alegoria e horizonte interpretativo das formas criadas pela artista. As obras de Semea iniciam um processo de saída das formas geométricas e de abandono gradual dos suportes em madeira e ferro. Na *Série Trópicos* (Figura 2), seis formas orgânicas parecem sair para um movimento, libertando-se dos quadrados, como se os



Figura 1 · Semea Kemil, 2012, *Jardim da Vida*, dimensões: 215 cm x 45 cm. Escultura de parede em *Paper Clay* e madeira, técnica mista. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.



Figura 2 - Semea Kemil, 2012, *Série trópicos* — 6 módulos. Painel formado por Esculturas de parede em *Paper Clay*. Cada módulo possui 40 cm X 40 cm. Medida total do painel: 174 cm de largura por 120 cm de altura. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.

Figura 3 - Semea Kemil, 2012, *Gênese* — 4 módulos. Painel formado por Esculturas de parede em *Paper Clay*. Cada módulo possui 58 cm de diâmetro. Medida total do painel: 190 cm por 150 cm. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.

fragmentos e vestígios restantes de matéria preta, fossem indícios de quadradinhos fechados, que as prendiam.

A *Série Gênese* (Figura 3) é composta por quatro formas orgânicas a insinuar um livre movimento pela parede. São similares a células ou pequenos corpos autônomos. Suas conformações recordam uma espécie de fungos denominada *Hyphal growth*. Esta obra pode dialogar com a teoria da Monadologia, de Leibniz (2016: 39-41): “a *Monada* de que vamos falar aqui não é outra coisa senão uma substância simples, que entra nos compostos; simples, quer dizer, sem partes.” O autor complementa: “todo o ser criado está sujeito à mudança”, mesmo para a *Monada* criada, a mudança será contínua em cada uma.

As formas orgânicas de Semea, na *Série Estações* (Figura 4 e Figura 5) *Verão e Primavera*, assim como, as obras *Raízes I e II* (Figura 6 e Figura 7) refletem uma liberdade de composição, sobreposições de matéria, utilização de pigmentos em cores mais vibrantes. Parecem ter vida própria. Sob este prisma, segundo Leibniz (2016:44), cada *Monada* criada “contém uma certa perfeição, há uma suficiência que as torna fontes de suas ações internas e por assim dizer, Autômatos incorpóreos.”

A obra da *Série Horizonte Perdido* (Figura 8) expressa a ideia de um organismo autômato em movimento, ou remete à imagem do fragmento orgânico, cujo eixo central assemelha-se a uma espinha dorsal ou cartilagem. A ideia de ação e movimento no espaço tornam-se evidentes na força da série completa, exposta na parede.

A *Série Trilha do Mar* (Figura 9 e Figura 10) é composta por trinta peças de quatro tamanhos diversos. Pode-se observar duas obras da série. A quietude, o silêncio das texturas e formas se amainam no branco. O processo da artista consistiu inicialmente em trabalhar a *Memória*. Ao *Paper Clay*, foram adicionados metros de barbante branco, num exercício inconsciente da artista em expressar conexões possíveis, com relevos. Estes barbantes entravam em sua casa, nas embalagens, desde a sua infância. Eram guardados em pequenos rolos, deixados pela mãe da artista. Foram encontrados, mais de dez anos após a sua morte. A modelagem inicial foi um ato de homenagem da artista, dedicado à sua mãe, porém os barbantes foram se tornando fios condutores para uma concepção de pureza, do branco e do ideal que a artista detém, de uma água pura e cristalina. Uma metáfora para o oceano foi concebida de forma imprevisível neste processo.

O conjunto, quando exposto, é um convite para uma imersão na dimensão simbólica do espaço submerso do Planeta — os oceanos — e para repensar as agressões exercidas pelo homem, neste universo a que não temos um acesso visual frequente. Aqui o branco prevalece como caráter simbólico. Sobre a cor,



Figura 4 · Semea Kemil, 2015, *Série Estações*, título da obra: Verão, dimensões: 95 cm x 60 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.

Figura 5 · Semea Kemil, 2015, *Série Estações*, título da obra: Primavera, dimensões: 95 cm x 60 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.



Figura 6 · Semea Kemil, 2015, *Raízes I*, dimensões: 70 cm x 48 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*.

Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.

Figura 7 · Semea Kemil, 2015, *Raízes II*, dimensões: 70 cm x 48 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*.

Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.



Figura 8 - Semea Kemil, 2014, *Série Horizonte Perdido* — 10 módulos. Título deste módulo: *Horizonte Perdido*, dimensões: 55 cm x 52 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.



Figura 9 · Semea Kemil, 2016, *Trilha do Mar I*, dimensões: 70 cm x 35 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.



Figura 10 · Semea Kemil, 2016, *Trilha do Mar II*, dimensões: 70 cm x 35 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.

Patrícia Franca (2006:197) revela: “uma matéria inerte ou branca é rica ou está impregnada de uma expressão latente que, à menor agitação de sua substância, de sua tessitura, cria condições necessárias à emergência da cor.” Para a autora, “a cor é pele das coisas” e mediante esta “metáfora vegetal,” a cor pode adquirir “uma aura seminal, um caráter de seiva”.

Nesta série, a ideia de filamentos, veias, organicidade, morfologia e *Memória* se fazem presentes. Leibniz (2016:44) evidencia que o termo *Monadas* já basta para designar as substâncias simples “e que se chame Almas unicamente àquelas cuja percepção é mais distinta e acompanhada de memória.”

Considerações finais

A obra de Semea Kemil é um exercício de: percepção da (des)estruturação — recolha de materiais — (re)utilização — encubação — (re)formulação — (re)criação — (re)conexão e (re)flexão. Não se trata de uma simulação da Natureza ou de uma prática *biomimética*, que busca imitar algo da Natureza ou processo natural. É um espaço para interlocução.

Félix Guattari (2001:23-5) evidencia: “a Natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecanosfera e Universos de referência sociais e individuais.” As obras da *Arte Ecológica*, para Fernando Herguedas (2015:209) são as que causam o mínimo de impacto ecológico, com consumo reduzido de recursos energéticos e materiais, podem desvendar questões ecológicas ou nos impactar para a transformação de hábitos e crenças, provocando a reflexão sobre as relações com a Natureza. Semea Kemil partilha destas perspectivas. Há inúmeros artistas que perpassam as trilhas da *Arte Ambiental*, ao dialogar com a ciência, arte, Natureza e tecnologia (Raquejo & Parreño, 2015). O processo criativo de Semea é gerado no ideário da dimensão ambiental, espelha uma voz profunda que deseja — ser espaço — de conexão e de provocação para o questionamento. Seu conjunto de obras é *um alerta, um chamado*.

Em sua poética, *a matéria inerte* é narradora do desejo de superação da vida, através da desconstrução e do desuso, renasce como memória. Torna-se organismo vivo, textura e movimento, é um alerta sobre o que podemos preservar e transformar.

*Assim se imprime na narrativa a marca do narrador,
como a mão do oleiro na argila do vaso,*
— Walter Benjamin (2010).

Referências

- Archer, Michael (2012) *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 978-85-7827-540-2
- Benjamin, Walter (2010) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 85-11-12030-0
- Cauquelin, Anne (2005) *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-99102-18-4
- Denis-Morel, Barbara (Org.) *Écosystèmes Biodiversité et Art contemporain*. Catalogue. Exposition du 20 octobre au 15 décembre 2010. Marseille: Université de Provence. ISBN 978-2-85399-771-3
- Franca, Patrícia (2006) "O lugar da imagem" In: *Concepções Contemporâneas da Arte*. Nazario, Luiz; Franca, Patrícia (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN 85-741-581-8. pp.190-202.
- Guattari, Félix (2001) *As três ecologias*. 11ª Ed. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus. ISBN 85-308-0106-7. 1ª Ed. eletrônica. [Consult. 2017-11-03] Disponível em URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4103483/mod_resource/content/1/As%20tr%C3%AAs%20ecologias.pdf
- Herguedas, Fernando A. (2015) "Arte, Naturaleza Y Ecología" In: Raquejo, Tonia; Parreño, José M. (Eds.) (2015) *Arte Y Ecología*. Madrid: Librería Universidad Nacional de Educación a Distancia. ISBN 978-84-362-6956-7
- Krajcberg, Frans (2011) *Frans Krajcberg* [Catálogo de exposição de 90 anos, MAC de Niterói] Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro. De 03 a 23 de outubro. [Consult. 2017-11-01] Disponível em URL: http://culturanniteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/41_Frans%20Krajcberg.pdf
- Krajcberg, Frans (2003) [Entrevista realizada em Curitiba, 2003-10-11] In: Fernandino, Fabrício (2014) "(R)evolução Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios". *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte. ISSN 2316-770X. Vol. 21, n.(1)[2]: 260-277, jan./dez. [Consult. 2017-11-02] Disponível em URL: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/21/13_pag260a277_fabriciofernandino_franskrajcberg.pdf
- Krauss, Rosalind (2012) *A escultura no campo ampliado*. Reedição. PPGAV, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. [Consult. 2017-11-10]. Disponível em URL: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf
- Leibniz, Gotfried W. (2016) *Monadologia*. 1ª Ed. Trad. Apr. Adelino Cardoso. Lisboa: Edições Colibri. ISBN 978-989-689-635-5. [Consult. 2017-11-10] Disponível em URL: https://research.unl.pt/files/2415323/Monadologia_FINAL.pdf
- Raquejo, Tonia; Parreño, José Maria (Eds.) (2015) *Arte Y Ecología*. Madrid: Librería Universidad Nacional de Educación a Distancia. ISBN 978-84-362-6956-7

Refletindo nas nuvens: interpretações, criações e aprendizagens em Soprando nas nuvens, de Daniel Wolff

*Reflecting on interpretations,
crations and learning with Daniel Wolff's
Soprando nas nuvens*

CLÁUDIA SCHREINER*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, flautista (flauta doce, flauta transversa e traverso barroco), professora.

AFILIÇÃO: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), Campus Porto Alegre, R. Cel. Vicente, 281 — Centro Histórico, Porto Alegre — RS, 90030-040, Brasil. E-mail: claudia.schreiner@gmail.com

Resumo: Soprando nas nuvens é um conjunto de peças didáticas para flautas doces, compostas por Daniel Wolff a partir de sugestões de composição contemplando aspectos técnicos e musicais relacionados ao aprendizado de flauta doce. Daniel teve que interpretar a lista de sugestões. Como professora e intérprete, pude explorar e observar os processos interpretativos das peças pelos alunos. Como professora, pude verificar as aprendizagens em sala de aula. A experiência convida a uma reflexão sobre os conceitos de “peça didática” e “obra artística”.

Palavras chave: Interpretação musical / educação musical / didática.

Abstract: *Soprando nas nuvens is a series of didactical pieces written for recorders by Daniel Wolff from a list of compositional suggestions beholding technical and musical aspects related to the learning of the instrument. Daniel had to interpret the suggestions. As a teacher and musician I've explored and observed the interpretative processes by the students. As a teacher, I've noticed the learning experiences in the classroom. All the experience invites us to reflect upon our concepts of "didactical pieces" and "work of art."*

Keywords: *Musical interpretation / musical education / didactics.*

Introdução

Daniel Wolff é violonista, professor, compositor e arranjador. Nascido e residente em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, é professor de violão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua como instrumentista e professor convidado em diversos países da Europa e América, em turnês individuais, de música de câmara, junto a orquestras, em festivais e universidades diversas. Como compositor e arranjador, escreve para formações diversas, incluindo música de câmara e música para orquestra, bem como composições e arranjos de canções populares (<http://www.danielwolff.com.br/sobre.htm>). Para flauta doce, além de Soprando nas nuvens, escreveu *Flautata doce*, para quarteto de flautas doces, dedicada “às flautistas da minha terra”.

Soprando nas nuvens (doravante SN) é um conjunto de peças para flauta doce, compostas para o projeto Novas músicas para novos flautistas, em que compositores foram convidados a escrever pequenas peças para flauta doce ou transversa a partir de uma lista de sugestões de composição que visavam contemplar aspectos técnicos e musicais relacionados ao aprendizado destes instrumentos.

A obra pode ser situada nos contextos de obras de Daniel, de peças encomendadas e colaborações compositor/intérprete, de peças didáticas e do repertório contemporâneo para flauta doce no Brasil.

Na obra de Daniel, colaborações com intérpretes e encomendas de composições e arranjos são comuns, seja para os grupos em que atua, seja para grupos que solicitam seu trabalho. SN e *Flautata doce* são suas únicas peças para flauta doce. SN e os *Três pequenos estudos para clarinete* são suas únicas peças didáticas.

No repertório contemporâneo para flauta doce produzido no Brasil, SN insere-se na tradição de colaboração entre instrumentistas, professores e compositores que resulta no grande número de peças para flauta doce produzidas em Porto Alegre (ver Barros, 2010 e Carpena, 2014). Porém, este repertório é formado majoritariamente por peças para o flautista profissional.

No repertório didático para flauta doce, SN insere-se localmente na tradição de peças para alunos do Projeto Prelúdio (Programa de Extensão do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul Campus Porto Alegre que oferece aulas de instrumento musical a crianças e jovens entre 5 e 17 anos). Nacionalmente, enquanto o repertório para iniciantes de flauta doce disponível em métodos e álbuns é limitado esteticamente, rítmica e tecnicamente, com predomínio de obras tonais, em compasso quaternário, com mínimas, semínimas e colcheias, na tonalidade de Dó Maior, sem uso de técnicas estendidas e consiste predominantemente de peças do folclore brasileiro e alemão, peças do período renascentista e barroco e algumas composições novas seguindo os

padrões mencionados acima (Daenecke, 2009 e Cuervo, 2009), SN apresenta tonalidades de Ré Maior, Sol Maior, Fá Maior, mi menor e o modo Sol mixolídio; acidentes ocasionais; figuras rítmicas de colcheias, semínimas, mínimas e semínimas e mínimas pontuadas; compassos 3/4, 4/4, 2/4, 6/8, 7/8 e 2/2; trechos falados, trechos cantados e trechos com batidas de pé no chão.

Como um dos objetivos do projeto Novas músicas para novos flautistas era a criação de repertório para iniciantes de flauta doce e transversa mais rico em estilos, organizações tonais, ritmos e técnicas, mantendo nível técnico e musical adequado a principiantes, enviei aos compositores participantes uma lista de ideias e recomendações para composição: “ideias gerais” — mais amplas, como sugestões de formação, extensão ou tessitura da peça; e “blocos de recomendações específicas” — solicitações específicas para contextos em sala de aula e/ou objetivos específicos (como aprender um determinado dedilhado, por exemplo). Cada compositor deveria escolher as sugestões que utilizaria, se e como as combinaria entre si e como as utilizaria nas suas peças.

1. *Soprando nas nuvens*

SN são 10 peças a uma, duas e quatro vozes, com variações entre flauta doce soprano, tenor e contralto, intercambiáveis entre si. Cada peça tem de 9 a 35 compassos. Podem ser tocadas na sequência ou separadamente. Foram compostas em julho e agosto de 2016, durante voos no Brasil e nos Estados Unidos, conforme relato do autor.

Os seguintes aspectos presentes nas peças refletem sugestões da lista de ideias e recomendações:

- os conjuntos de notas mi, ré e fá# da primeira 8a da flauta doce, em SN I e II (Figura 1); os saltos de 8a de mi e sol, em SN VIII; as combinações de notas mi e ré e mi e ré# da primeira 8a em SN IX; a sequência de notas ré, dó, fá da primeira 8a, acrescida de outras notas, em SN VI.
- as tonalidades de Ré Maior (SN II), Sol Maior com extensão de sol a ré da primeira 8a (SN III e IV).
- notas alteradas (SN VIII, IX e X)
- percussão corporal (SN I) (Figura 1)
- voz (SN V e VI)
- troca de compasso mantendo unidade de tempo (SN V e VI)
- troca de compasso mantendo unidade de tempo; (SN V e VI)
- compassos 3/4, 4/4, 2/4, 6/8, 7/8 e 2/2;
- cânone (SN III)
- sugestões de articulação: ligaduras e staccatos, em todas peças.

Daniel utilizou a ideia de escrever peças a duas vozes em que uma das vozes seja limitada às sugestões específicas da lista, destinada portanto aos alunos iniciantes e a outra não, destinada portanto à professora ou a um aluno mais avançado (Figura 1).

Além da voz livre das especificações, Daniel acrescentou notas em *SN VI*, determinou o uso de voz falada e cantada e a percussão corporal como batidas de pé no chão.

A intenção didática do compositor, explícita no subtítulo da série, “peças didáticas para flauta doce” foi perceptível nos nossos contatos. Daniel fez perguntas específicas sobre as minhas sugestões, das quais destaco o interesse em compreender se os conjuntos de notas eram apenas conjuntos de notas ou se deveriam ser compreendidos como uma sequência de notas e explicou pessoalmente como algumas escolhas composicionais foram pautadas por objetivos didáticos.

A voz falada em *SN V* (Figura 2) aparece “para ajudar a entender o compasso” e porque “talvez eles achem divertido ter que falar e tocar” as batidas de pé no chão em *SN I*, “para ajudar a contar as pausas” e porque “poderia ser divertido” e *SN X* propositalmente reúne os aspectos que foram trabalhados anteriormente, para o caso de se usar a série progressivamente.

Assim, é possível pensar que as indicações de andamento/caráter para cada peça (*Moderatto*, *Alegretto*, *Andante*, *Allegro ma non troppo*, *Tempo giusto*, *Andantino* e *Allegro giocoso*) tenham a intenção de apresentar estes termos.

Trabalhei com as peças de *SN* com alunos de flauta doce e de flauta transversa do curso de Instrumento Musical do Projeto Prelúdio, entre setembro de 2016 e dezembro de 2017. Os alunos tinham de 8 a 15 anos e tinham aulas individuais ou em grupos de até 4 alunos.

2. Aprendendo nas nuvens

O trabalho com as peças proporcionou a aprendizagem e aperfeiçoamento de aspectos técnicos e teóricos específicos conforme o esperado e planejado na elaboração das sugestões para composição: dedilhados e movimentos dos dedos, articulações, fórmulas de compasso e ritmos específicos.

Proporcionou também, ainda que não fossem objetivos iniciais, a previsível aprendizagem de notação musical (notas, figuras rítmicas, acidentes, pausas e sinais gráficos de articulação) e indicações de andamento e caráter, bem como possibilidade de prática de leitura ou revisão dos aspectos técnicos abordados.

A percussão corporal, no caso das batidas de pé no chão em *SN I* auxiliou na reorganização corporal de um aluno que, ao bater o pé no chão, desestabilizou

I. Para treinar o dedilhado do lá sustenido
Moderato

Flauta contralto

Flauta tenor

ALUNO

(Também pode ser tocado em flauta doce soprano)

8

Con.

Ten.

Bater o pé

15

Con.

Ten.

Bater o pé

V. Para treinar dedilhado de ré maior e compasso de 6/8 e 7/8 (3+4 e 4+3)
Também pode ser tocado em 2 flautas soprano ou 2 flautas tenor
Tempo giusto

Flauta soprano

Flauta tenor

Contar em voz alta

1 2 3 1 2 3 1 1 2 3 1 2 3 1

(4+3)

6

Sop.

Ten.

Contar em voz alta

1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1

(3+4)

11

Sop.

Ten.

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 1 2 3 1 2 3

Figura 1 · Daniel Wolff, *Soprando nas nuvens I*.

Figura 2 · Daniel Wolff, *Soprando nas nuvens V*, c. 1-15.

completamente o seu padrão de organização corporal pouco saudável e, a partir daí, encontrou espontaneamente uma nova organização.

3. Interpretando nas nuvens

O processo interpretativo de *SN* torna-se interessante do ponto de vista didático no sentido de que os aprendizes de um instrumento devem aprender a interpretar, e do ponto de vista artístico, no sentido da constatação de que os aprendizes de um instrumento já são intérpretes, ainda que sob orientação de um professor.

Dentre as escolhas interpretativas observadas, cito as considerações sobre indicações de andamento, as experimentações e a escolha de andamentos finais; o aprendizado, o refinamento, as experimentações e as escolhas das articulações específicas para cada peça, ainda que grafadas estivessem apenas ligaduras e staccatos; as considerações e conversas sobre o caráter, as tentativas de tocar com pequenas variações de andamento, sonoridade e articulação até encontrar o caráter adequado da peça; as opiniões estéticas e as relações com outros estilos musicais, verbalizados em comentários como “que fofa essa música!” (*SN III*), “parece música de videogame!” (*SN VIII*), “parece assim uma dancinha” (*SN I*) e “parece aquelas músicas de goblins, aquelas danças da Idade Média” (*SN I*).

As escolhas interpretativas são importantes porque são compreendidas como parte da interpretação. Levinson (1993) e Hermerén (1993), argumentam que o intérprete, ao construir a sua ideia de como uma obra deve soar, faz escolhas interpretativas: dinâmica, andamento, caráter, intenção, dentre outros.

Também são importantes porque mostram profundidade de interpretação da partitura.

Goodman explica que cada *performance* apresenta nuances finas de dinâmicas, alturas, andamentos e durações, dentre outros, que não podem ser indicadas com precisão na partitura e, portanto são determinadas a partir de “instruções suplementares”. Estas podem vir impressas junto à partitura, ser determinadas tacitamente pela tradição, pela orientação do professor ou do maestro, etc. (cf. Raffman 1993: 218-219).

Kuehn presume “que o verbo latino *interpretare* tenha a sua origem na expressão *inter petras*, que significa algo como “entre-pedras” e que “interpretar” corresponde à tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também (ou principalmente) o que está entre as indicações grafadas em letras, notas, sinais ou signos, isto é, nas entrelinhas” (Kuehn 2010: 748).

Por outro lado, Hermerén (1993) e Levinson (1998) citam as possibilidades e problemas interpretativos de uma obra musical como critério de qualidade. Então, se os alunos mostraram-se bons intérpretes, *SN* mostrou-se boa obra.

III. Canon para treinar dedilhado de sol maior (opcional: testar articulações diferentes)
Andante

Flauta soprano

Flauta tenor

Sop.

Ten.

Ho-ra de can - tar jun-to aos si - ni - nhos e tam-bém jun - tar jun-to com an - ji - nhos

Figura 3 : Daniel Wolff, *Soprando nas nuvens III*.

Figura 4 : Letra de Giuliana Rehbein Vieira para *Soprando nas nuvens III*, de Daniel Wolff.

A verbalização das opiniões estéticas e das relações com outros estilos musicais é relevante porque descrições e estabelecimento de relações garantem que houve compreensão da música e que portanto a execução não é mera imitação (Sibley, 1993: 174).

Encerro estes relatos narrando um episódio durante o trabalho com SN III (Figura 3). Na tentativa de uma execução mais delicada, cantabile e no caráter da peça, falei “é quase assim flutuando nas nuvens”. Os alunos responderam “pior, parece mesmo, um passarinho assim” e começaram a cantar a música movimentando os braços como se fossem asas. Ainda pensando e construindo relações, acrescentei “parece música de natal também”. E a resposta veio com uma aluna cantando a melodia da peça com a letra “hora de cantar junto aos sininhos e também jantar junto com os anjinhos (Figura 4).

Essa criação da letra faz parte do processo interpretativo? É uma recriação de SN III? É uma criação coletiva a partir de SN III?

Conclusão

Ao discutir critérios determinantes do valor de uma obra musical, podemos citar, dentre outros, o “prazer para *performers* ao lidar com suas dificuldades”, a possibilidade de “diferentes interpretações de *performance* em *performance*,” a existência de “melodia atraente, ritmo interessante, expressão intensa, timbres agradáveis, harmonia inventiva, forma inteligível” (Levinson, 1998: 98) e confiar na “intuição de que o valor artístico é uma função do valor da experiência que oferece” (Levinson, 1998: 99). Podemos concluir então que SN é uma obra de valor artístico e musical.

Ainda que a literatura discutindo o conceito de material didático com profundidade seja escassa (Vilaça, 2009), parece haver convergência para a compreensão de “material didático como meio e como recurso” (Oliveira, 2007: 80), cuja “função básica [...] é auxiliar o processo de ensino/aprendizagem” (Vilaça, 2009: 7). Seu uso e metodologia de uso necessariamente dependerá da ação do professor (Oliveira: 2007) e “embora não seja possível definir um sentido único para auxiliar, o emprego da palavra parece indicar que os materiais didáticos devem contribuir de formas variadas para que a aprendizagem seja bem-sucedida e, se possível, rápida, prazerosa e significativa.” (Vilaça, 2009: 7).

Deste modo, qualquer peça musical que proporcione a aprendizagem de algum aspecto relacionado à aprendizagem de um instrumento poderá ser uma peça didática e qualquer peça musical poderá ser uma peça didática se utilizada adequadamente em sala de aula.

Contudo, parece-me que quando a obra é didática e artística temos experiências mais ricas e de mais qualidade, bem como fronteiras mais fluidas entre a atividade artística de “aprendizes” e “profissionais”, o que me parece desejável posto que estamos sempre todos aprendendo. Que SN siga provocando reflexões, aprendizagens e interpretações.

Referências

- Barros, Danele Cruz (2010) *A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil*. Recife: Editora Universitária da UFPE. ISBN 8573157879.
- Carpene, Lucia Becker. (2014) *Prata da casa: obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS*. Porto Alegre: UFRGS.
- Cuervo, Luciane da Costa (2009) *A musicalidade na performance com a flauta doce*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil [Consult. 2017-10-18] Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15663/000687332.pdf>
- Daenecke, Elaine Martha (2009) *Métodos para flauta doce: uma bibliografia comentada* (monografia de graduação não publicada). Disponível em Universidade Federal Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil.
- Hermerén, Göran (1993) “The full voice of quire: types of interpretations of music.” Michael Krausz (org), *The interpretation of music: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-823550-X: 9-31.
- Kuehn, Frank Michael Carlos (2010) “Reprodução, interpretação ou performance? Acerca da noção de prática musical na tradição clássica-tomântica vienense.” I Simpósio de pós-graduandos em música (SIMPOM), Rio de Janeiro, 8-10 de novembro de 2010. *Anais*. [Consult. 2018-01-2] Disponível em <http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-FrankKuehn.pdf>
- Levinson, Jerrold (1993) “Performative vs. critical interpretation of music.” Michael Krausz (org), *The interpretation of music: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-823550-X: 33-60.
- Levinson, Jerrold (1993) “Evaluating Music.” Philip Alperson (ed.), *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*; Pennsylvania: Penn State University Press. ISBN 0271017694: 94-107
- Oliveira, Fernanda de Assis (2007) “Materiais didáticos nas aulas de música do ensino fundamental: um mapeamento das concepções dos professores de música da rede municipal de ensino de Porto Alegre.” *Revista da ABEM*. ISSN 2358-033X e 1518-2630. Vol. 17: 77-85 [Consult. 2017-12-27] Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/283/213>
- Raffmann, Diana (1993) “Goodman, Density, and the Limits of Sense Perception.” Michael Krausz (org), *The interpretation of music: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-823550-X: 215-227.
- Frank Sibley (1993) “Making music our own.” Michael Krausz (org), *The interpretation of music: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-823550-X: 165-176
- Vilaça, Márcio Luiz Corrêa (2009) “O material didático no ensino de língua estrangeira: definições, modalidades e papéis.” *Revista eletrônica do Instituto de Humanidades*. ISSN 1678-3182: Vol. 7, 30: 1-14 [Consult. 2017-12-28] Disponível em <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/653/538>

As linhas e as entrelinhas da poética de Antónia del Río

*The lines and between the lines
of the poetics of Antónia del Río*

CLAUDIA VICARI ZANATTA* & MÁRCIA BRAGA**

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248, Centro, Porto Alegre, RS, 90020-180, Brasil. E-mail: claudiazanatta@ufrgs.br

**Brasil Artista visual, arquiteta.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: bragamarcia@hotmail.com

Resumo: Este artigo trata a respeito de duas instalações participativas de Antónia del Río, artista espanhola que desenvolve uma poética relacionada ao arquivamento, apagamento e à memória. A partir de duas instalações realizadas pela artista, reflete-se sobre a importância da noção de biblioteca e arquivo como construção do espaço do comum, da preservação e de memória.

Palavras chave: Antónia del Río / acervos impressos / expurgos / arte contemporânea / memória.

Abstract: *This article is about two participatory installations of Antónia del Río, a Spanish artist who develops a poetics related to archiving, erasure and memory. From two installations performed by the artist, start to think about the importance of the concept of library and archive as building the common space, preservation and memory.*

Keywords: *Antónia del Río / printed collections / purges / contemporary art, memory.*

Introdução

O conhecimento e as narrativas compiladas e geradas sob forma escrita durante séculos pareceram caber nas bibliotecas. Tais repositórios sempre tiveram a função de abrigar e disponibilizar escritos considerados significativos pela humanidade. As bibliotecas, sendo ao mesmo tempo produto e manutenção de muitos saberes, tinham a função de perpetuar, difundir, preservar e recriar cultura por meio da catalogação e do arquivamento, principalmente, de materiais referentes à palavra grafada.

Durante séculos, ocidente e oriente acalentaram o sonho de uma biblioteca que pudesse conter o saber produzido pelas civilizações. Não faltaram exemplos, ao longo da história, de iniciativas para construção da biblioteca completa (biblioteca de Assurbanipal, séc.VII a.C.; bib. de Alexandria, séc. IV a.C.; Casa da Sabedoria, do séc. IX ao séc. XII d.C. ou a bib. do Congresso dos EUA, séc. XIX d.C. até hoje); edifícios que albergariam no mínimo um exemplar de toda a produção escrita. Evidentemente, tais intentos se revelaram impossíveis de serem efetivados, mas o sonho perdurou. Na ficção, tal desejo foi reavivado por mais de um escritor. Exemplo famoso encontramos no conto *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges. Neste, Borges cria uma biblioteca infinita para abrigar os livros existentes e ainda por existir, ou seja, “todos os livros possíveis”, gerados a partir de todas as combinações permitidas pelo alfabeto. O autor descreve minuciosamente tal biblioteca, suas galerias infinitas para disposição dos livros, chamando-a de “o universo”:

O universo (que outros chamam a Biblioteca) constitui-se de um número indefinido, e quicá infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por varandas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável (Borges, 1970:61-2).

Na contemporaneidade, a noção de biblioteca aparece muitas vezes confundida e, inclusive, substituída pela ideia de banco de dados, virtual. Cogita-se que com o surgimento da tecnologia digital o tão sonhado ideal da biblioteca completa se concretize na imaterialidade de dados que não ocupam mais espaço físico, mas, sim, o infinito ciberespaço. Nesse sentido, foi iniciado, em 1971, o Projeto Gutenberg para digitalizar e distribuir gratuitamente livros eletrônicos. Pensar em uma biblioteca feita de livros impressos no século XXI, requerendo um espaço físico, é considerado, por muitos como algo anacrônico. Frequentemente, perguntas recaem sobre qual seria o sentido de se manter bibliotecas físicas em um tempo de imaterialidades no qual os dados e as informações nos parecem a

cada dia mais excessivos ao multiplicarem-se exponencialmente. Tais locais repletos de livros impressos, para alguns seriam uma presença quase obsoleta.

Alberto Manguel, em seu livro *A Biblioteca à Noite*, relata casos nos quais bibliotecas sofreram perdas em seu acervo devido à falta de espaço físico. Um deles refere-se à eliminação de exemplares na biblioteca de San Francisco:

Para compensar o planejamento deficiente da nova biblioteca de San Francisco, para o qual o arquiteto não previra prateleiras em quantidade suficiente, os administradores retiraram centenas de milhares de livros do acervo da biblioteca e os mandaram para um depósito de lixo. Uma vez que os livros eram selecionados para destruição segundo o critério do tempo decorrido sem que fossem requisitados, bibliotecários heróicos introduziram-se à noite no acervo para salvar o maior número possível de livros, carimbando os volumes ameaçados com datas de empréstimo falsificadas (Manguel, 2006:68).

As análises e relatos de Manguel na referida obra são importantes referências para a artista espanhola Antonia del Río. Segundo a artista, em sua produção, “uma das principais fontes de alimentação é encontrada nos livros (ensaio e literatura). A relação com a leitura é muito importante em meu processo de criação” (del Río, 2017). Desde o início dos anos 2000, a artista vem desenvolvendo uma poética que, sob muitos aspectos, centra-se nos mecanismos de transmissão, perda e eliminação do conhecimento, tensionando a relação sempre complexa entre memória e esquecimento. Um dos enfoques da artista ao tratar tais temas gerou proposições que envolveram bibliotecas e subtração de acervos de materiais impressos.

As reflexões sobre as quais esse artigo se detém tem seu ponto de ancoragem em obras de Antónia del Río que abordam a temática do destino de materiais descartados de acervos gráficos: as instalações desenvolvidas nos anos 2011 e 2014, intituladas respectivamente “Expurgo#1” e “Expurgo#3”.

1. Instalações Expurgo#1 e Expurgo#3

O tema do apagamento e da conservação da memória nas propostas de del Río são representados por livros, catálogos de exposições e outros materiais impressos retirados de circulação. Segundo a artista, o descarte em acervos ocorre, de modo geral, sob a alegação da existência de um excesso de materiais frequentemente em mau estado de conservação, sem valor e que não são consultados há muito tempo ou mesmo são eliminados por questões de espaço físico (del Río, 2015). A indagação que permeia as instalações da artista é tanto sobre a pertinência dos critérios utilizados para que um material seja descartado quanto sobre quem tem o poder para determinar tal retirada dos acervos.

Antónia del Río enfoca em “Expurgo#1” e “Expurgo#3” os acervos materiais de livros e outras produções gráficas de dois repositórios públicos — a biblioteca Manuel Arranz e o Centro de Artes Santa Monica —, ambos em Barcelona. Que fragmento, documento, registro impresso pode ser considerado memorável para ser preservado e colocado em circulação é o que essas obras vão questionar. Mais ainda: a artista volta sua atenção aos livros e materiais gráficos expurgados (retirados) do catálogo das duas instituições durante determinado período.

2. Expurgo#1

Em “Expurgo#1”, o apagamento é representado pelos livros que são retirados de circulação e desaparecem do catálogo da biblioteca Manuel Arranz.

A partir da coleta de livros que eram descartados durante o processo de gerenciamento da coleção da biblioteca Manuel Arranz, a artista propôs a construção de uma nova biblioteca, desta vez, conceitual e efêmera (Figura 1).

Os livros recolhidos pela artista receberam uma intervenção a partir de um carimbo na primeira página com o nome do projeto. Devidamente identificados, eles foram reinseridos no espaço da biblioteca, seguindo o sistema de catalogação do acervo regular, fazendo com que os livros excluídos se mimetizassem com a coleção da biblioteca Manuel Arranz (Figura 2).

De forma paralela, em uma galeria, as fichas catalográficas dos livros retirados de circulação foram impressas e fixadas nas paredes do espaço de arte (Figura 3). A proposta tratava, portanto, de estabelecer um diálogo entre dois espaços: a biblioteca Manuel Arranz e a galeria de arte. À medida que os livros expurgados eram retirados da biblioteca Manuel Arranz pelos leitores por meio do processo convencional de empréstimo, suas fichas iam desaparecendo das paredes da galeria e acabavam sendo guardadas em um pequeno arquivo.

3. Expurgo#3

Na proposta “Expurgo#3”, a artista volta a trabalhar as questões abordadas em Expurgo#1 a partir dos procedimentos de retirada de circulação de materiais impressos, porém em um contexto distinto: o Centro de Artes Santa Monica. Do depósito desta instituição pública, del Río resgatou uma quantidade importante de materiais descartados: catálogos, livros de artistas e outros impressos (Figura 4).

A artista repetiu o procedimento realizado em Expurgo#1 catalogando o material recolhido, o qual deu origem a uma grande lista que foi inserida no meio dos impressos colocados à disposição no centro de arte. Todos os impressos receberam ainda um ex-libris ao serem deslocados deste lugar de esquecimento e



Figura 1 · del Río, *Expurgo #1*, 2011-2012. Livros expurgados. Biblioteca Manuel Arranz. Barcelona, 2011. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>

Figura 2 · del Río, *Expurgo #1*, 2011-2012. Instalação. Detalhe — Livros carimbados. Biblioteca Manuel Arranz. Barcelona, 2011. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>



Figura 3 · del Río, *Expurgo #1*, 2011-2012. . Instalação. Cartolina impressa sobre parede e arquivador. Galeria de arte Can Felipa. Barcelona, 2011. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>

semi-abandono (que é o depósito), para a sala de exposições do centro cultural (Figura 5). Os impressos foram distribuídos sobre pallets e disponibilizados ao público que podia consultá-los e, mediante uma justificativa escrita, levá-los para casa (Figura 6).

O projeto resgatou 4.950 publicações do expurgo do Centro de Artes. O público levou para casa 1.920 exemplares e o restante foi doado para uma instituição de cunho social.

No depósito do Centro de Artes, os materiais gráficos ficavam em estado de latência, sem que ninguém tivesse coragem de se desfazer deles. Estavam como que esperando que alguém colocasse novamente os olhos sobre eles e os fizessem dizer o sempre novo por meio da leitura. Em Expurgo#3, a artista, de certo modo, resgata materiais que haviam sido eliminados de arquivos. Jacques Derrida, ao escrever em seu livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, aponta para a etimologia grega da palavra arquivo, pois ela abriga o arkhê, significando começo e comando e o arkheîon, indicando a residência dos magistrados superiores, os arcontes responsáveis por vigiar, conservar e interpretar os arquivos. Nas palavras de Derrida:

Depositados sob a guarda dos arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. Para serem assim guardados, na jurisdição desse dizer a lei eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência (Derrida, 2001:13).

Os arquivos, portanto, em sua origem, estão vinculados a um lugar de conservação, manutenção e de disseminação da lei por indivíduos reconhecidos como autoridades. Muitas vezes os arquivos tanto mostram como escondem documentos e ao invés de conservar, provocavam apagamentos históricos. Antónia del Río, ao recuperar arquivos descartados e disponibilizar acervos rejeitados, coloca em pauta a questão de quem decide o que preservar como memória fruto de informação a ser transmitida e partilhada. Além disso, põe luz sobre o que se considera adequado ou valioso preservar na contemporaneidade, sejam temas da arte ou assuntos de outros campos do conhecimento, os quais, muitas vezes, são preservados devido a normas burocráticas que se perdem no tempo e em relação às quais há pouco questionamento. Ao recuperar livros e impressos descartados e oferecê-los novamente à leitura, a artista transgride a noção de que tais documentos não têm valor, ocupando um lugar residual na história e ocasiona um ruído nas vozes consideradas capazes ou habilitadas a dizer o que deve ser preservado e disseminado.



Figura 4 · Livros expurgados no depósito do Centro Cultural Santa Monica. Barcelona, 2014. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>

Figura 5 · del Río, *Expurgo #3*, 2014. Instalação. Livros empilhados sobre pallets. Centro Cultural Santa Monica. Barcelona, 2014. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>

Figura 6 · del Río, *Expurgo #3*, 2014. Instalação. Detalhe- mesa, caderno e caneta. Centro Cultural Santa Monica Barcelona, 2014. Fonte: site da artista — <http://antoniadelrio.com/en>

O que “Expurgo#1” e “Expurgo#3” propõe são dois lugares: um lugar físico e um lugar de relação. O lugar físico da presença material dos livros e impressos que voltam a ser disponibilizados e o lugar de relação estabelecido pela necessidade da ativação de um potencial leitor. São os leitores que dão vida aos projetos de del Río. Ao acessarem os materiais disponibilizados, o público participante faz novamente circular saberes esquecidos e lança novos olhares sobre o que aparentemente não possuía mais significado digno de ser acessado.

No meu trabalho são habituais as instalações onde entram em jogo vários dispositivos que muitas vezes o público ativa, seja a través de uma ação específica solicitada, uma troca ... ou a través da própria experiência sobre um acontecimento concreto (del Río, 2017).

Conclusão

Poder-se-ia indicar que “Expurgo#1” e “Expurgo#3” tratam da necessidade da presença. Da presença dos expulsados, dos que foram retirados de um sistema e levados para a obscuridade dos que não possuem mais valor, do descarte do que não possui mais interesse. Ao mesmo tempo provocam que se pense sobre os poderes que decidem o que deve permanecer e ser transmitido e o que deve desaparecer ou ser ocultado.

É possível entrar nos acervos de del Río, deter o olhar, suspender o peso de um papel, de um livro, sentir seu cheiro ao abri-lo, tocar sua capa, folhear as páginas uma após a outra em um gesto quase artesanal e obsoleto nessa era de desmaterialização.

Os acervos que del Río resgata — e não seria isso o que todas as bibliotecas físicas com seus volumes muitas vezes cobertos com finas e quase imperceptíveis camadas de pó propõem? — são uma resistência contra o desaparecimento. Ou, como diria Borges:

Talvez a velhice e o medo enganem-me, mas suspeito que a espécie humana — a única — está por extinguir-se e que a Biblioteca permanecerá: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta. (Borges, 1970:69).

Referências

- Borges, Jorge Luis (1970) *Ficções*. Porto Alegre: Editora Globo.
- Del Río, Antonia. Site da artista. [Consult. 2017-10-20]. Disponível em URL: <http://antoniadelrio.com/es/statment/>
- Derrida, Jacques (2001) *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. ISBN 85- 7316-247-3.
- Gutenberg Project (2017). Site do projeto. [Consult. 2017-09-15]. Disponível em URL: <https://www.gutenberg.org>
- Manguel, Alberto (2006) *A biblioteca à noite*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras. ISBN 978-85-359-0881-7.

Coletivo Contrafilé: arte participativa, educação e política como ação

*Coletivo Contrafilé: participatory art,
education and politics as action*

CLÁUDIA VICARI ZANATTA*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista e professora de artes visuais.

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

Resumo: O artigo aborda a prática artística do Coletivo Contrafilé por meio da análise da proposta “Espaço-dispositivo para conversar sobre a escola que queremos: se a escola se repensa, o que acontece com os outros espaços?”. A proposta surgiu a partir da ocupação de escolas públicas de São Paulo por estudantes em 2016. Nesse contexto, Contrafilé criou o que denominou como “espaços dispositivos” ao invés de “espaços expositivos”, concomitantemente, no Museu de Arte de São Paulo e em escolas públicas para debater entre estudantes, educadores, artistas, pesquisadores e comunidade a respeito das relações entre arte, política e educação.

Palavras chave: Coletivo Contrafilé / arte participativa / educação / estudantes.

Abstract: The article discusses the artistic practice of the Coletivo Contrafilé through the analysis of the proposal “Space-device to talk about a school we want: if the school is rethought, what happens with the other spaces?”. The proposal emerged from the occupation of public schools in São Paulo by students in 2016. In this context, Contrafilé created what he called as “devices spaces” instead of “exhibition spaces”, concomitantly, at the Art Museum of São Paulo and in Public schools to debate among students, educators, artists, researchers and community on the relationship between art, politics and education.

Keywords: Collective Contrafilé / participatory art / education / students.

Introdução

Em um canto de uma grande sala com paredes de vidro estão organizados, em círculo, uma série de banquinhos de madeira clara e algumas mudas de árvores. Dentro do círculo, no chão, estão dispostas aleatoriamente imagens de estudantes impressas em papéis; ao fundo, colados na parede, há cartazes sobre algumas das proposições do grupo Contrafilé. Um tapete verde demarca esse espaço, fazendo desse uma espécie de clareira (Figura 1).

Nos mesmos banquinhos de madeira clara vemos jovens e adultos conversando. Uma muda de árvore encontra-se agora no meio do círculo (Figura 2).

Ao invés de um espaço expositivo, um espaço dispositivo. Dentro de um museu.

Ao invés da sala de aula, um espaço dispositivo. Dentro de uma escola.

As três situações descritas acima têm relação com uma proposta do grupo paulista Contrafilé, realizada em 2016, concomitantemente no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e em escolas públicas paulistas ocupadas. Os ambientes das ocupações foram ágora para encontros de estudantes, artistas, pesquisadores e comunidade em geral, visando produzir e dar vida ao que foi chamado de “Espaço-dispositivo para conversar sobre a escola que queremos: se a escola se repensa, o que acontece com os outros espaços?”. É a respeito dessa proposta articulada pelo coletivo Contrafilé que o presente artigo irá tratar.

1. Espaços dispositivos para pensar (e repensar)

O coletivo Contrafilé, formado pelos artistas e educadores Cibele Lucena, Jerusa Messina, Joana Zatz Mussi, Peetssa e Rafael Leona, foi criado no início dos anos 2000, em São Paulo, e desenvolve uma prática artística vinculada ao meio urbano contemporâneo. Seus membros se auto-definem como “um grupo de investigação e produção de arte que trabalha a partir de sua experiência cotidiana na cidade de São Paulo” (Contrafilé, 2016). O grupo se inscreve historicamente no contexto de coletivos brasileiros surgidos nos anos 90, para os quais as noções de engajamento político, o (faça por si mesmo, sem esperar que outros o façam), a atuação em rede e o foco nas dinâmicas das cidades contemporâneas são preponderantes. Nesse panorama, muitos coletivos passaram a sublinhar e estreitar as relações entre arte e política e a colocar em xeque a noção de autonomia da arte. Segundo Contrafilé:



Figura 1 - Contrafilé, 2016. Espaço dispositivo.
Exposição . Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
Foto: Júlio Cardoso

Figura 2 - Contrafilé, 2016. Espaço dispositivo.
Exposição Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
Fonte: <https://www.facebook.com/grupocontrafile/photos>



Figura 3 · Figura 3. Contrafilé, 2016. Espaço dispositivo.
Exposição Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
Fonte: <https://www.facebook.com/grupocontrafile/photos>

Para nós, a arte é aquilo que ativa a ação, especialmente a ação política, no sentido de produção de mundos. Assim, não é possível encerrar o artista como uma categoria ou uma posição, porque ser artista é, em nosso entendimento, mais uma possibilidade que atravessa todo mundo.
(D'Ambrosio, 2017:1).

A afirmação de que a arte “é mais uma possibilidade que atravessa todo mundo” indica que para o Contrafilé todos somos criativos, inventivos. Para o coletivo, há também o entendimento de que qualquer assunto concerne à arte, sendo esse um campo não isolado de problemáticas sociais. De acordo com o grupo:

... não nos interessa tanto pesquisar uma linguagem artística específica — como performance, intervenção urbana etc. —, nem mesmo um tema ou assunto único; as linguagens, questões, formas e tempos de cada processo surgem de suas próprias necessidades, são os problemas que apontam e convocam suas experimentações formais e metodológicas.
(D'Ambrosio, 2017:2).

Na prática do Contrafilé, um dos temas recorrentes é o da educação, sendo a filosofia do brasileiro Paulo Freire uma das principais referências na trajetória do grupo. Freire foi um pedagogo voltado à educação popular crítica e acreditava que, sem a transformação da educação, a sociedade não mudaria. Em sua atividade pedagógica, Freire deslocava a centralidade de uma escola focada em conteúdos a ser transmitidos, distanciada de problemáticas sociais e propunha como fundamental uma educação dialógica, gerada conjuntamente por professores e estudantes a partir de suas realidades específicas. A pedagogia pensada por Freire não descarta a presença do conflito de ideias e de variadas concepções de mundo, mas aponta justamente como sendo vital o encontro com a alteridade e com as diferenças para que se possa evoluir em qualquer âmbito, seja da arte ou da educação.

Em 2016, ano marcado no Brasil, entre outras manifestações de cunho social, por reivindicações para redução de tarifas no transporte urbano (continuidade da luta iniciada em anos anteriores por passe livre nos ônibus), ocupação por estudantes de escolas públicas sob risco de interdição e fechamento pelo governo, o grupo Contrafilé propôs discutir educação, ética e política em um momento de muita tensão, sob a urgência que emergiu dos movimentos sociais no país. A iniciativa de ocupação por estudantes ocorreu em escolas públicas e universidades de todo o país. Embora o contexto das ocupações em âmbito brasileiro seja muito particular, há consonância com outros movimentos que aconteceram em anos antecedentes a nível mundial, como o da Praça Tahrir, no

Egito (2011); o da Porta do Sol, na Espanha (2011); o do, nos EUA (2011); e o da Praça Taksim, na Turquia (2013).

Contrafilé discutiu as ocupações e as ações dos movimentos sociais durante e dentro dos espaços das próprias escolas públicas ocupadas em São Paulo, indicando um posicionamento não somente simbólico, mas efetivo de apoio à causa dos estudantes secundaristas. , ao ser convidado para participar da exposição, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), o grupo cria o que vai denominar de “espaços dispositivos” ao invés de “espaços expositivos”. Falar em dispositivo significa propor um espaço não com o intento de mostrar, exibir, mas, sim, no sentido de abrir lugar para que algo possa ser ativado, inventado, vivido, construído a partir de um dado contexto e situação específicos.

1.1 Organização do espaço e o corpo nas escolas ocupadas

Os espaços dispositivos tanto no Masp como nas escolas ocupadas foram preparados para ser lugares de encontros entre estudantes, artistas, professores e comunidade em geral, sem hierarquias. Nas imagens que se vê de alguns espaços dispositivos, nota-se que as disposições de cadeiras, mesas nas salas de aula foram alteradas, deslocando o professor da tradicional posição de figura central para a qual todos os alunos, organizados em filas, olham. Nos espaços dispositivos, os participantes sentavam em círculo, conformando espécies de clareiras cujo centro tanto podia ser uma árvore como uma mesa-lousa. Clareiras talvez próximas da noção proposta pelo filósofo Martin Heidegger (2001), no sentido de espaços abertos para a entrada da luz, todavia mais próximas ainda da concepção de clareira como o espaço de convívio e de reunião habitual dos indígenas brasileiros para tratar de assuntos da tribo, muitas vezes, conversando sentados, em círculo. Tais conformações nos espaços dispositivo permitiram:

(...) o ato de expor o nosso ponto de vista e de ter acesso ao ponto de vista do outro pela palavra e pelo “olho no olho”, porque estávamos todos sentados, formando uma circularidade que nos permitia alcançar o olhar do outro (Contrafilé, 2016:37).

(Contrafilé, 2016:37).

A clareira nas aldeias brasileiras é envolta por mata. São as árvores que a margeiam, que definem o contorno de seu círculo. Nos espaços dispositivos, as árvores também estão presentes a indicar que os espaços são vivos, em crescimento. Contrafilé, em uma proposta do ano 2014, realizada na 31ª Bienal de Arte de São Paulo, denominada já havia trazido a simbologia da árvore “como testemunha do tempo e guardiã de histórias... Em A ÁrvoreEscola, discutimos a escola não

como quatro paredes, mas como um ser vivo, os seres vivos sendo as verdadeiras escolas, os verdadeiros lugares de sabedoria.” (D’Ambrosio, 2017:1).

Em outras imagens dos espaços dispositivos, no lugar de árvores, foram colocadas lousas escolares, ocupando a posição central, entretanto, nesse caso, elas foram deslocadas de sua posição habitual vertical para a horizontal, passando a constituir espécies de mesas em torno das quais as pessoas se reuniam para conversar munidas de pedaços de giz. Assim, as mesas-lousa, repositórios efêmeros característicos de todas escolas brasileiras ao reter momentaneamente o conhecimento transmitido de geração em geração mediante a escrita com giz, nos espaços dispositivos, passaram a ser locais nos quais os estudantes desenharam e escreveram a partir do que viveram.

Durante as ocupações pelos estudantes secundaristas, os espaços das escolas públicas foram usados de outras maneiras, não somente quanto à sua organização física, contudo, além de constituírem ambientes para estudar, serviram também para brincar, para ser lugares onde se viveram amizades, cuidou-se de um espaço físico, discutiu-se (e se fez) política, ética, viveu-se contradições e conflitos. Pergunta recorrente nos encontros ocorridos nos espaços dispositivos foi a respeito de que outros locais de aprendizagem existiam além da escola. Então, nesse escopo de indagações, os estudantes trouxeram o tema do corpo a partir de suas individualidades, sexualidade, padrões físicos. Perguntaram-se como criar um corpo coletivo que se deixasse afetar pelo outro e que convivesse com as tensões fruto da diversidade. Ademais, como esse corpo poderia ser potência em meio a um poder público que buscava por meio da força anulá-lo e controlá-lo (Figura 5).

Contrafilé comenta a respeito do lugar do corpo nas escolas ocupadas pelos estudantes:

Nesse sentido, é um movimento micropolítico, que parte do lugar do corpo: “Estou nesta sala de aula e ela não pode fechar”. É uma rebelião do corpo afetado por uma situação macropolítica autoritária
(Contrafilé, 2016:10).

Suely Rolnik, reforça esse entendimento ao relatar sua sensação ao participar de um dos espaços dispositivos:

Dá a impressão que esse corpo, antes das ocupações, é quase um corpo que não está vivo, como se fosse um morto vivo, um zumbi, inerte, só seguindo o que mandam. De repente, parece que o corpo acorda, tá vivo e toma a vida nas mãos. E se move, daí as cadeiras se movem, daí você



Figura 4 · Contrafilé, 2016. Espaço dispositivo mesa-lousa. Exposição Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Fonte: <https://www.facebook.com/grupocontrafile/photos>

Figura 3 · Estudantes secundaristas protestam na Avenida Faria Lima, São Paulo, 2015. Fonte: <https://jornalgggn.com.br/noticia/ocupacao-das-escolas-no-brasil-uma-origem-a-cadeira-e-outras-dobras-na-ilha-de-papel>



Figura 6 · Cartaz feito por estudantes secundaristas nas ocupações em São Paulo, 2015. Fonte: <https://www.facebook.com/grupocontrafile/photos>

passa a ter a sensação de que teu corpo existe, de que esse espaço é teu e isso mexe com muita coisa da história do Brasil, porque o espaço não era teu, não é verdade? E não podia se mover. O que eu acho lindo é que isso mexe também em toda uma tradição parada (Rolnik apud Contrafilé, 2016:56).

Conclusão

O coletivo Contrafilé propõe uma prática artística crítica que busca redefinir usos e apropriações de espaços urbanos e tensionar as sempre complexas relações entre arte, política e cidade contemporânea. Ao tomar como exemplo uma de suas propostas, o espaço dispositivo vai indicar que tanto a arte como a escola precisam estar continuamente sendo repensadas, posto que não são algo dado, estabelecido, mas vivo, feito de pessoas. O espaço dispositivo foi um lugar ativado por meio da arte para que os estudantes discutissem que tipo de vida queriam e como poderiam construí-la diariamente. Que escola e cidade queriam e quais suas relações com a política.

A arte, ao mobilizar forças objetivas e subjetivas mescladas à complexidade da vida e às contradições do campo social, muitas vezes, é um caminho para gerar ações. A experiência no campo do sensível, vinculada a realidades concretas pode agregar, articular, contrapor, gerar outros modos de conceber o contemporâneo e o urbano. A prática artística do coletivo Contrafilé, por meio dos espaços dispositivos, lembra-nos que a cidade não está pronta e o espaço público não está dado. O mesmo ocorre com a arte e a educação, pois como escreveu Paulo Freire: “O mundo não é. O mundo está sendo” (Freire, 2004:76).

Referências

- 31 Bienal de São Paulo (2014) Disponível em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/post/1936>> Acesso em 10 de outubro de 2016.
- D'Ambrosio, Tiago Barbosa (2017) Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/a-cidade-como-arte-fato-contrafile>
- Acesso em 6 de novembro de 2017.
- Freire, Paulo (2004) . São Paulo: Ed. Paz e Terra.
- Grupo Contrafilé, secundaristas de luta e amigos (2016). São Paulo: Masp/SESC Interlagos.
- Heidegger, Martin (2001). Petrópolis: Vozes.

As Cadeiras V.N. Prêsa de Colares, a surpreendente modernidade: Uma análise à produção de mobiliário de Vitorino Nogueira Prêsa

The V.N. Prêsa Chairs of Colares, the surprising modernity: An analysis to the furniture manufacture of Vitorino Nogueira Prêsa

CRISTÓVÃO VALENTE PEREIRA*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Designer de Equipamento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA).
Largo da Academia de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: c.pereira@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Apresenta-se aqui um primeiro relato da produção de mobiliário de Vitorino Nogueira Prêsa, um marceneiro e carpinteiro com uma oficina de pequena dimensão em Colares, Sintra, e cuja produção incluiu cadeiras da sua própria autoria. Através da análise que inclui os processos e meios envolvidos, pretende-se demonstrar o nível de elaboração e desenvolvimento assinaláveis, não só pela identidade e carácter atingidos, mas também pela sua funcionalidade, em especial do ponto de vista ergonómico.

Palavras chave: mobiliário português / design de equipamento / metodologia de produção / metodologia de projecto.

Abstract: Presenting a first report about furniture production by Vitorino Nogueira Prêsa, a woodworker and carpenter with a small workshop in Colares, Sintra, whose production included chairs of his own design. Through the analysis that includes the processes and means involved, it is intended to demonstrate the remarkable level of elaboration and development, not only by the identity and character achieved, but also for its functionality, especially from an ergonomic point of view.

Keywords: Portuguese furniture / furniture design / design methods / production methods.

Introdução

Vitorino Nogueira da Prêsa constituiu em Colares uma oficina de marcenaria e carpintaria, cuja produção mais notável, que aqui temos em foco, são as cadeiras, de modelo original, produzidas sobretudo entre os anos 50 e os anos 70 do séc. XX (Figura 1, Figura 2). Denotam-se os imperativos funcionalistas que fundamentam as suas formas e estrutura, que o seu uso confirma através do surpreendente conforto e ergonomia, a sua maior particularidade.

O resultado é um conjunto de expressão modernista e de contemporaneidade intrigantes, já que evoca, apenas de modo muito remoto, a expressão rústica habitualmente mais marcada na produção artesanal de origem rural, onde à partida poderíamos julgar geográfica e socialmente confinada a actividade em estudo. Evidencia-se assim o contraste entre um nível notável de desenvolvimento e elaboração destas cadeiras em condições e circunstâncias que, à partida, poderíamos considerar, no mínimo pouco favoráveis.

O motivo central desta investigação, baseada sobretudo em testemunhos directos dada a escassez de outras fontes, é o merecido registo e preservação da memória desta produção, cujo esquecimento está eminente, dando assim também um contributo para a identidade da região e do mobiliário português. O seu principal objectivo está em (o) retratar o modo como ocorreu esta produção, para o que se torna necessário (1) determinar os seus modelos originais e (2) compreender a sua autoria e origem (incluindo inspirações, referências e influências).

De expressar o agradecimento pelos testemunhos e contributos, sem os quais o presente trabalho não teria sido possível, a Maria Isabel Garrido Prêsa da Conceição, Francisco Pires Keil do Amaral, Jaime Corvo, Celeste, Boaventura Santos e a sua esposa Leonor, Isabel Martins (SintraSol) e Vítor Manaças.

1. Breve cronologia

Vitorino Nogueira da Prêsa nasceu a 16 de março de 1913 no Lugar da Presa, Freguesia de Afife, Concelho de Viana do Castelo (Conservatória do Registo Civil de Viana do Castelo, 1913).

Conforme nos testemunhou em entrevista a sua filha, Isabel Prêsa, a sua formação constituiu-se primeiramente na oficina de carpintaria do pai, José de Araújo da Presa, em Afife. Aí aprende o ofício, o qual complementa com o curso de Mestre de Obras da Escola Industrial de Passos Manuel em Gaia.

Em 1945 estabelece na Várzea de Colares a sua própria oficina de carpintaria e marcenaria. Efectua trabalhos sobretudo na região, incluindo para as vivendas de férias e fim de semana que já há várias décadas iam surgindo na



Figura 1 · Uma das versões da cadeira dobrável “Mod. N° 1472”.
Produção da 2ª metade dos anos 60. Col. particular, foto do autor, 2017.

Figura 2 · A cadeira dobrável fotografada na sua versão para o requerimento de 25 de junho de 1955 do depósito de Modelo de Utilidade N° 1472, referência que Vitorino Prêsa utilizou na pirogravura para identificação das várias versões deste modelo. (Modelo de Utilidade Nacional n5543, 1956).

Figura 3 · O stand de Vitorino Prêsa (de frente na foto) nas Festas da N. S. do Cabo de 1963-63, em Sintra, com os vários modelos de cadeiras e mesas de que foi autor. Foto cedida por Isabel Prêsa.



Figura 4 · A cadeira “Mod.1472” na que poderá ser a sua primeira versão sem tecido, de cerca de 1950, com 3 ripas nas costas. Propriedade e foto de 2017 de Francisco Pires Keil do Amaral.

Figura 5 · A sala da casa de José Gomes Ferreira, em Albarraque, da autoria do Arq. Raúl Hestnes Ferreira, terminada em 1961. Ao centro uma das cadeiras de Prêsa com o tampo e as costas em tecido (Ferreira, 1966).

Figura 6 · Momento da inauguração Piscina Praia das Maças, em 07/07/1956, onde constam, entre outros, Diamantino Tojal (o construtor), o Arq. Raul Tojal, o Ministro das Obras Públicas, Eng. Eduardo de Arantes e Oliveira e o Presidente da Camara Municipal de Sintra, Dr. César Moreira Baptista, onde figuram também as cadeiras “Mod. 1472” na sua primeira versão de ripas e mesas de Vitorino Prêsa. Foto cedida por Isabel Martins, SintraSol.

paisagem da região, como sucedeu logo em 1946 com a casa de Guida Keil no Rodízio, conforme nos informou Francisco Pires Keil do Amaral através do contacto efectuado.

A quantidade de trabalho foi aumentando, havendo encomendas de grande dimensão, pelo menos para esta carpintaria e marcenaria. Assim, em breve foi obrigada a sua mudança para as instalações definitivas, onde terão chegado a trabalhar 9 pessoas, no piso térreo do edifício do “Sport União Colarense”, na Rua dos Marinheiros, nº6.

Algumas das encomendas, por serem para empresas e instituições, eram de dimensão considerável. Foi o caso do diverso mobiliário que foi produzido para o Colégio Valsassina, em Lisboa, entre o fim dos anos 50 e o início dos anos 60, conforme se recorda Isabel Prêsa, certamente pelas obras de expansão da autoria do arq. Raúl Tojal que aí ocorreram (“Colégio Valsassina — História do Colégio,” n.d.).

Para além deste género de encomendas de âmbito geral, a actividade desta oficina vai também centrar-se na produção que aqui merece o nosso principal interesse, a de mobiliário da autoria do próprio Vitorino Prêsa, nomeadamente cadeiras e mesas. Esta era também, claramente, a preferência de Prêsa, dada a grande dedicação que nela investiu. É disso testemunha o pedido de registo da patente do modelo de uma “Cadeira de Braços Articulada” em madeira e com o tampo e as costas em lona, que faz a 25 de junho de 1955 (Modelo de Utilidade Nacional n5543, 1956) e que renovou durante toda a sua vida. A presença com um stand nas Festas da Nossa Senhora do Cabo, em Sintra de 1963-64, (Figura 3) onde expõe somente este mobiliário, é também prova desta preferência.

Muitas das encomendas destas mesas e cadeiras foram de particulares, por vezes para as referidas casas de segunda habitação, sobretudo durante as décadas de 50, 60 e 70. É o caso da família Keil do Amaral (antes de 1950) (Figura 4), ou de José Gomes Ferreira (Ferreira, 1966) (Figura 5).

Naturalmente, este mobiliário concebido por Vitorino Prêsa não foi apenas encomendado por particulares. Para a piscina da Praia das Mações, inaugurada em 1956, dos Arquitectos Faria da Costa (1906-1971) e Raúl Tojal (1900-1969) (“O Traço do Arquitecto em Sintra — Complexo de Piscina, Restaurante e anexos,” n.d.), são produzidas cadeiras “mod.1472” e mesas dobráveis para a esplanada do restaurante (Figura 6), bem como espreguiçadeiras para o solário (Figura 7), conforme nos relatou Isabel Martins. Isabel Prêsa recorda-se das mesmas cadeiras e mesas terem sido também produzidas para as instalações das Publicações Europa América em Mem Martins, assim como de uma importante encomenda para o Aeroporto do Sal em Cabo Verde. Para a base das Lages

dos Açores, em 1960, foi produzido um grande número de cadeiras dobráveis sem braços (Figura 10), conforme se recorda Boaventura Santos.

Porém, para além da já referida presença nas festas da N. S. do Cabo, ocasião para a qual chegou a haver investimento num folheto com os modelos expostos, conforme nos testemunhou Isabel Prêsa, a divulgação deste negócio sucedeu apenas através do contacto directo e por “boca a boca”. Consequentemente, o desenvolvimento deste negócio acabou por ser muito menor do que o merecido.

De facto, as cadeiras “V.N. Prêsa” ganharam admiração, tal como o restante trabalho do seu autor foi reconhecido e respeitado, em especial pelos arquitectos, artistas e outros intelectuais que foram seus clientes e que divulgaram o seu trabalho. Porém, isso confinou-se sobretudo à região de Sintra. Estas cadeiras, das quais nos foi possível distinguir 16 modelos e versões (ver Quadro 1) continuaram a ser encomendadas, mas as quantidades reduzidas tornavam o fabrico menos rentável, pelo que, já no fim dos anos 60, conforme nos relatou também Boaventura Santos, após a sua saída, quando muito restava apenas um ajudante na oficina. Terá sido assim que Vitorino Prêsa prosseguiu o seu trabalho até à sua morte, a 23 de janeiro de 1987, sem que ninguém tenha dado continuidade a esta actividade (Figura 8).

2. A modernidade dos modelos de Prêsa

A par de um “Estilo Contemporâneo” de maior efusividade formal, relacionada com o “styling” e as inspirações do “airstream”, que caracterizou os anos 50 do séc. XX e que teve popularidade considerável no mobiliário doméstico (Fiell & Fiell, 2008), o Movimento Moderno, em certos aspectos oposto, manteve nesta década parâmetros racionais e funcionalistas, possivelmente mais adequados à Europa do pós-guerra (Noblet, 1988), ainda que com menor disseminação no mercado do mobiliário. A primazia aos aspectos funcionais e construtivos, que tende para uma linguagem formal mais sóbria, ou o privilégio à simplicidade e expressão própria dos materiais e texturas naturais, podem de facto considerar-se caracterizadoras de algumas propostas inseridas no Modernismo desta altura (Figura 9).

É com esta última filosofia, de algum modo mais elaborada e de consumo menos fácil, com a qual o mobiliário de Prêsa aparenta ter mais afinidades. Há de facto sobriedade na sua expressão formal, ainda que não premeditada, mas que revela a opção por uma via de aceitação menos imediata e mais exigente do ponto de vista de elaboração do que o recurso aos referidos estilismos então em moda, tal como ao vocábulo “português suave”, ainda oficialmente preferido no país também para o mobiliário (Neves, 2003).



Figura 7 · Uma das 11 espreguiçadeiras restantes na Piscina da Praia das Maças de Vitorino Prêsa, ainda que a precisar restauro. Foto do autor, dezembro de 2017.

Figura 8 · Vitorino Prêsa na sua oficina já no fim da sua vida. Foto cedida por Isabel Prêsa.

Figura 9 · A cadeira Model no. 27 de Hans Wegner, de 1949. Um exemplo do mobiliário moderno escandinavo que na altura ganhava notoriedade (Fiell & Fiell, 2015)



Figura 10 · As três versões conhecidas da cadeira sem braços.
Col. Isabel Prêsa, foto do autor, dezembro de 2017.

Figura 11 · Cadeirão em ripas de madeira, naquela que será
a sua última versão onde foram introduzidas alterações nas costas.
Produção 2ª metade dos anos 60. Col. particular, foto do autor,
dezembro de 2017.

De facto, cada cadeira V.N. Prêsa expressa-se a partir de um vocabulário formal simples, definindo uma identidade própria que se confirma e reafirma através da forte afinidade e coesão do seu conjunto. Se aceitarmos então que este trabalho se produziu de modo racional, quase estritamente por imperativos funcionais e construtivos, fará sentido que procuremos esclarecer como se determinaram essas bases de desenvolvimento.

3. O processo de desenvolvimento e produção

Sob o ponto de vista tecnológico e construtivo não há grande novidade nestas cadeiras, as quais eram produzidas numa oficina simples, embora com o nível de mecanização necessário para que pudesse receber as já referidas encomendas, conforme nos relatou também Boaventura Santos. A madeira de preferência era o ulmo, utilizada em conjunto com a de plátano para as ripas mais finas e flexíveis. Após o corte por serra de fita, a formação dos componentes, incluindo os elementos curvos do tampo e costas, sucedia através de tupa com o auxílio de molde, terminando-se, naturalmente, com a necessária lixagem. A união dos componentes sucede por samblagem e por ferragens, não só com parafusos para as uniões fixas, mas especialmente para as articulações.

Quanto ao uso e conforto que qualquer utilizador reconhece nestas cadeiras, houve contactos com o dr. Paiva Chaves, médico do Hospital da Parede, conforme nos afirmou Isabel Prêsa, que o pai a dada altura passou a consultar por razões de saúde. Nessas ocasiões terão sido dadas alguns contributos, sobretudo com o intuito de permitir uma melhor postura, o que decorreu também do objectivo que o médico tinha para poder recomendar estas cadeiras aos seus doentes.

Porém, foi fundamental a motivação de Prêsa na procura constante para melhorar as suas criações. Só com a sua atitude determinada foi possível o processo que consistiu no desenvolvimento contínuo, de construção de protótipos, experimentação própria e observação da utilização, para a seguir determinar correcções e melhorias e recomeçar com nova prototipagem. Tal é o que o próprio relatava aos clientes e que constatou Boaventura Santos, mas também o que se pode concluir através das anotações encontradas num protótipo (Figura 12), ou mesmo da evolução evidenciada nos modelos que se sucederam.

Terá sido esta atitude, de atenção ao uso e contacto, que definiu a forma e a posição de cada uma das ripas que constituem o tampo e as costas. Dir-se-ia que, na transição do inicial tecido para este material mais afim, quer do marceneiro, quer da oficina, a madeira seguiu a orientação do modo como o corpo moldava o tecido.

Prêsa terá também tido capacidade de beneficiar com o contexto onde



Figura 12 · Foto de pormenor de um protótipo da versão de costas altas da cadeira Mod.1472 com anotações por Vitorino Prêsa. Col. Isabel Prêsa. Foto do autor, dezembro de 2017.

Figura 13 · A colecção de Isabel Prêsa das cadeiras criadas pelo pai. Refira-se ainda, mais três versões da cadeira Mod. 1472, ao centro duas com ripas flexíveis e costas de tamanhos diferentes; à esquerda, o protótipo anotado com costas altas. À direita a espreguiçadeira curta com e sem braços. Foto do autor, dezembro de 2017

trabalhava. Situada no distrito de Lisboa, Portugal, a zona de Sintra é, pelo menos desde meados do séc. XIX, local de veraneio e descanso das classes mais favorecidas da capital, incluindo artistas, eruditos e intelectuais. Caracteriza-se assim como um lugar de encontro entre duas culturas distintas, uma, de origem “urbana” e “erudita”, e outra, “rural” e “popular”. “Chalets”, “villas” e até palacetes foram surgindo numa paisagem que apesar de tudo se manteve, “bucólica” e “campestre”, onde prosseguiu o mesmo modo de vida nas aldeias e pequenos aglomerados que se mantiveram (Cardim, 2017).

Foi este contexto que propiciou o contacto que já vimos de Vitorino Prêsa com arquitectos, tais como os do chamado “Bairro dos Arquitectos” da Praia das Maças. Vimos também que destes contactos decorreram também encomendas do mobiliário da autoria de Prêsa, cuja admiração e êxito se manteve através do restante meio de artistas e intelectuais referido.

Este contacto terá sido também um factor de incentivo para investimento na produção de modelos com desenho próprio. Porém, pelo que nos relatou Isabel Prêsa, o seu apoio terá chegado a ser de modo mais efectivo, já que um engenheiro, de quem só se recorda que trabalhava na então Repartição da Propriedade Industrial, e que, conhecendo bem e admirando o trabalho do pai, insistiu e apoiou o já referido registo de Modelo de Utilidade Nacional.

Conclusões

Houve, naturalmente, todo um conjunto de circunstâncias, relativas às especificidades da região de Sintra, que moldaram a criação e o desenvolvimento das cadeiras V.N. Prêsa de Colares. Em especial, como vimos, foram de grande importância os contributos resultantes do contacto com arquitectos e outros intelectuais, nos quais se incluiu o apoio e incentivo dado o respeito e admiração pelo trabalho em questão. Mas isso de pouco teria servido se não fosse a capacidade de Vitorino Prêsa para aproveitar devidamente as oportunidades que daí lhe surgiram.

Acima de tudo, terá sido a sua predisposição e a atitude determinada, que lhe permitiram uma procura constante de aperfeiçoamento das suas ideias, através de um processo racional de trabalho desenvolvido de modo autónomo. Foi assim que, partindo dos normais recursos disponíveis a um marceneiro com oficina numa região menos central, foi atingido o nível de elaboração que constatámos, quer pelo conforto e funcionalidade em geral, quer pela sua expressão formal e visual.

Temos, efectivamente, um resultado de grande contemporaneidade, mas sobretudo notável pela legitimidade na sua expressão e identidade própria.

Quadro 1 · Relação dos modelos e versões das cadeiras V.N. Prêsa.

A referência que consta é provisória Fonte: autor.

	REFERÊNCIA	DESCRIÇÃO	CONSULTAR
1	Mod. 1472 original	modelo originalmente patenteado, com costas e tampo de lona	Figura 2 e Figura 5
2	Mod. 1472 ripas 1	estrutura da patente, 5 ripas no tampo e 3 nas costas	Figura 4 e Figura 6
3	Mod. 1472 ripas 2	estrutura da patente, 5 ripas no tampo e 4 nas costas	Figura 1
4	Mod. 1472 ripas 3	estrutura da patente com costas altas e apoio cabeça; 6 ripas no tampo e 6 nas costas	Figura 12 e Figura 13
5	Mod. 1472 ripas 4	estrutura da patente, 13 ripas flexíveis no tampo e 9 nas costas	Figura 13
6	Mod. 1472 ripas 5	estrutura patente com costas altas, 13 ripas flexíveis no tampo e 11 nas costas	Figura 13
7	Cadeira sem braços 1	estrutura sem braços, pés cruzados, 4 ripas no tampo e 2 nas costas	Figura 10
8	Cadeira baixa sem braços 1	estrutura sem braços, pés cruzados, mais baixa, 4 ripas no tampo e 2 nas costas	Figura 10
9	Cadeira baixa sem braços 2	estrutura sem braços, pés cruzados, mais baixa e mais estreita, 6 ripas no tampo e 3 nas costas	Figura 10
10	Cadeirão 1	estrutura fixa, 18 ripas em contínuo para o tampo, costas e apoio da cabeça	—
11	Cadeirão 2	estrutura fixa, 18 ripas em contínuo para o tampo, costas e apoio da cabeça ergonómico	Figura 11
12	Cadeirão 3	estrutura fixa, 18 ripas em contínuo para o tampo, costas e apoio da cabeça ergonómico, pés com arco para baloiço	—
14	Espreguiçadeira	com várias posições, com apoio para as pernas e cabeça	Figura 7
15	Espreguiçadeira curta 1	com apoio para as pernas	Figura 13
16	Espreguiçadeira curta 2	com braços fixos; com ornamento no cimo das costas	Figura 13

Referências

- Cardim, J. (2017). Entre o popular e o erudito. Casas de férias em Colares (Sintra- Portugal) 1940-1974: Apropriação moderna de uma ideologia secular. *AUS [Arquitectura / Urbanismo / Sustentabilidad]*, (17), 42–48.
- Colégio Valsassina — História do Colégio. (n.d.). Consultado a 21/12/2017, disponível em <http://www.cvalsassina.pt/historia>
- Conservatória do Registo Civil de Viana do Castelo. (13/4/1913). Registo de Nascimento de Vitorino Nogueira da Prêsa. Direcção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas — Arquivo Distrital de Viana do Castelo. Disponível em <http://digitarq.advct.arquivos.pt/viewer?id=1116168>
- Ferreira, R. H. (1966, March). Casa em Albarraque. *arquitectura*, (92), 72–76.
- Fiell, C., & Fiell, P. (2008). *Decorative Art 50µs: a source book*. Köln; Los Angeles: Taschen.
- Fiell, C., & Fiell, P. (2015). *Scandinavian design*. Köln; Los Angeles: Taschen.
- Neves, J. M. das. (2003). *Cadeiras Portuguesas Contemporâneas — Contemporary Portuguese Chairs*. Porto: Edições ASA.
- Noblet, J. de. (1988). *Design: le geste et le compas*. Paris: Somogy.
- O Traço do Arquitecto em Sintra — Complexo de Piscina, Restaurante e anexos. (n.d.). Consultado a 21/12/2017, disponível em <http://tracodoarquitecto.cm-sintra.pt/raul-tojal/projectos-de-raul-tojal/complexo-de-piscina-restaurante-e-anexos>
- Vitorino Nogueira da Prêsa. (3/12/1956). *Modelo de Utilidade Nacional n5543*. Lisboa: Instituto Nacional da Propriedade Industrial.

A milonga gaúcha na gênese do Quinteto para violão e quarteto de cordas, de Fernando Mattos

The gaucho milonga at the genesis of the Quintet for guitar and string quartet, by Fernando Mattos

DANIEL WOLFF*

Artigo completo submetido a 2 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, músico.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Instituto de Artes; Programa de Pós-Graduação em Música. Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre — CEP 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: daniel@danielwolff.com

Resumo: O presente trabalho analisa o uso da milonga gaúcha como elemento gerador do Quinteto para violão e quarteto de cordas (2008), do compositor brasileiro Fernando Mattos. Após uma breve contextualização da milonga, analisa-se como esta serviu de base para a criação de uma série dodecafônica, da qual foram geradas matrizes a partir de distintas manipulações seriais. Descreve-se também o uso de outros elementos da milonga, bem como demais influências que contribuíram para o processo composicional.

Palavras chave: Fernando Mattos / milonga / violão / quinteto.

Abstract: *The present work analyses the use of the gaucho milonga as a building element of the Quintet for guitar and string quartet (2008), by Brazilian composer Fernando Mattos. After examining the background of the milonga, we analyze how it served as a basis for the creation of a twelve-tone series, from which matrixes were generated through diverse serial manipulations. The use of other milonga elements is also investigated, as well as further influences that contributed to the composition process.*

Keywords: Fernando Mattos / milonga / guitar / quintet.

Introdução

Fernando Lewis de Mattos (n. 1963), compositor brasileiro, natural de Porto Alegre, é Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde integra o quadro de professores do Departamento de Música. Compôs para diversas formações vocais e instrumentais, música eletroacústica e trilhas para cinema e teatro. Ganhou duas vezes o Prêmio Açorianos como melhor compositor erudito (Wolff, 2015: 6).

Seu Quinteto para violão e quarteto de cordas (2008), foi dedicado ao autor deste artigo, que o gravou no disco Porto Allegro (2013), vencedor de três Prêmios Açorianos—incluindo o de Melhor Disco Erudito. A obra é uma adaptação do Concerto nº 2 para Violão e Orquestra (2002), também estreado pelo presente autor, frente à Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (reg. Antonio Cunha), em 2006.

Ao longo dos três movimentos da obra, que seguem a estrutura do concerto clássico (rápido-lento-rápido), percebe-se a influência da milonga gaúcha na gênese do material rítmico, melódico e harmônico. O presente trabalho pretende demonstrar os procedimentos composicionais de Mattos para derivar, da estrutura simples da milonga, material temático capaz de sustentar uma complexa obra de 26 minutos de duração.

1. A milonga

Apesar de comumente associada com a cultura Argentina, a milonga e diversos outros ritmos folclóricos cruzaram fronteiras e expandiram-se para o sul do Brasil, território que fora destinado ao domínio espanhol pelo tratado de Tordesilhas (1494), mas onde de fato predominou a colonização portuguesa, conforme posteriormente ratificado pelos tratados de Madri (1750) e de Santo Ildefonso (1777) (Muradás, 2008).

Porto Alegre, cidade de Fernando Mattos, é a capital do Rio Grande do Sul, estado mais setentrional do Brasil.

Pela proximidade geográfica com a Argentina e o Uruguai, a cultura portoalegrense tem muito em comum com a dos países do Rio da Prata. No âmbito musical, tal proximidade pode ser percebida em distintos aspectos. Os ritmos folclóricos dos gauchos do Prata, como a milonga e o chamamé, desenvolveram-se também no Rio Grande do Sul, cujos habitantes são denominados gaúchos no Brasil. (Wolff, 2008:18).

Autores como Vega, Ayestarán e Borges apontam que o termo milonga já está presente na Argentina e Uruguai na segunda metade do século dezenove, como mencionado por Ventura Lynch e Lucio López na década de 1880 (Sosa, 2012: 61-65).

Bangel descreve assim a milonga:

A característica marcante da milonga está no baixo ou bordões do violão, que soam como baixo-obstinado em tonalidade menor. A síncopa larga do baixo e a languidez melódica traduzem a presença do negro nesse gênero de música.

A milonga é gaúcha pampeana e comum ao Brasil, Argentina e Uruguai.

A milonga é composta em diversos andamentos. É viva, quando dançada, e lenta, sonhadora [...], quando executada para ambientação da declamação (payada) (Bangel, 1989: 43).

A síncopa larga dos baixos, à qual se refere Bangel, pode ser observada na Figura 1, que apresenta o padrão típico do acompanhamento da milonga ao violão.

O compasso é quaternário. Contudo, a acentuação resultante, em função da disposição dos baixos, é de 3+3+2 (dois grupos de três colcheias seguidos de um grupo de duas colcheias), padrão rítmico que será frequentemente explorado por Mattos, como veremos a seguir.

2. O uso da milonga no Quinteto de Fernando Mattos

2.1 Procedimentos composicionais: gênese do material harmônico e melódico

Mattos comenta que, para a criação do material melódico e harmônico do quinteto, empregou uma técnica semelhante à que usara em sua Sonata para violão solo (2002), inspirada no conto *Sonata* (1932), do escritor gaúcho Érico Veríssimo (Mattos, 2017). A influência da música na obra literária de Érico Veríssimo já foi amplamente discutida por Werlang (2009). Contudo, temos aqui o caso oposto: é a literatura de Veríssimo que influencia a criação musical de Mattos. Mais precisamente, a seguinte passagem:

A história que vou contar não tem a rigor um princípio, um meio e um fim. O Tempo é um rio sem nascentes a correr incessantemente para a Eternidade, mas bem se pode dar que em inesperados trechos de seu curso o nosso barco se afaste da correnteza, derivando para algum braço morto feito de antigas águas ficadas, e só Deus sabe o que então nos poderá acontecer (Veríssimo, 2007: 250).

Mattos interessou-se pela ideia de um tempo não linear, mas sim em forma de espiral, conforme implícito no trecho acima. Decidiu aplicar este princípio ao sistema dodecafônico desenvolvido por Arnold Schoenberg. Sua técnica consiste em criar uma série de doze tons, a partir da qual será gerada uma “matriz 12 x 12” (ver Strauss, 1990: 122-3). Mattos seleciona as notas a partir de uma leitura da matriz em forma de espiral (Figura 2). Foram utilizadas matrizes adicionais,



Figura 1 · Acompanhamento típico da milonga gaúcha, ao violão. Fonte: própria.

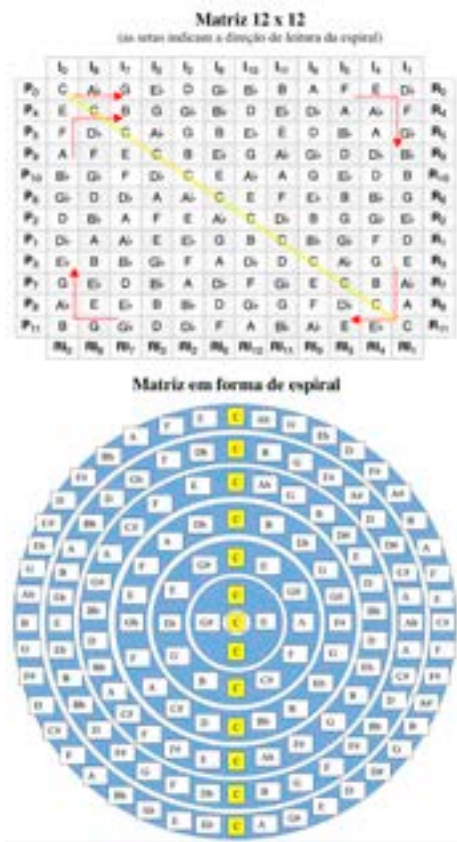


Figura 2 · Matriz 12 x 12 da série dodecafônica e sua leitura em forma de espiral. Fonte: F. Mattos.



Figura 3 - Comparação dos baixos da milonga com a série dodecafônica utilizada por Mattos no Quinteto. Fonte: própria.



Figura 4 - Fernando Mattos, Quinteto, comp. 1-8: Relação intervalar com a milonga. Fonte: própria.

geradas a partir da série original mediante operações como a multiplicação, desenvolvida por Pierre Boulez (Strauss, 1990:235ff), e derivação (Eimert, 1952).

Comparemos a série utilizada por Mattos no Quinteto com os baixos do acompanhamento da milonga (Figura 3). Em termos tonais, a nota fá, único baixo estranho ao acorde de lá menor, pode ser interpretada como uma bordadura (assumindo um mi implícito no acorde, no início do compasso) ou apojatura (apesar de não ocorrer propriamente em um tempo forte). Já em um contexto não tonal, os três baixos do compasso (lá, fá, mi) podem ser entendidos como um conjunto de classe de alturas (*pitch-class set*), conforme descrito por Allen Forte (1973: 1-3), mais precisamente, o conjunto $[0,1,5]$. Este elemento aparecerá constantemente no quinteto, tanto em forma melódica quanto harmônica.

A possibilidade de apresentar uma ideia musical de diversas maneiras — melódica, harmônica, ou uma combinação da ambas — é parte do que Schoenberg quis dizer em sua famosa declaração, “O espaço de duas ou mais dimensões no qual ideias musicais são apresentadas é uma unidade” (Strauss, 1990:26, tradução minha).

Na série dodecafônica utilizada por Mattos nos três movimentos do quinteto, os baixos típicos da milonga (uma sexta menor ascendente seguida de uma segunda menor descendente) aparecem em três transposições, conforme indicado pelos colchetes na figura 3. A citação clara e reiterada da linha de baixo da milonga na confecção da série não apenas contribuirá para a unidade da obra — através da relação temática entre os movimentos — como também permitirá alusões frequentes à sonoridade típica da milonga. A presença constante do conjunto $[0,1,5]$ decorre, portanto, de uma decisão deliberada de utilizá-lo quase como um motivo gerador da série dodecafônica.

Todos os movimentos começam e, exceto pelo segundo, terminam com a nota dó — primeira nota da série — que exerce uma função de eixo harmônico. Tanto na matriz original quanto em todas as suas permutações e derivações, a nota dó ocupará o eixo vertical da espiral (nas matrizes quadradas, coincide com a diagonal descendente a partir do canto superior direito), conforme indicado em amarelo na figura 2, acima.

Mattos (2017) comenta, contudo, que nem sempre segue a ordem literal da série. Quando busca uma sonoridade em especial, ou para fins de idiomatismo instrumental, ocasionalmente muda a ordenação das notas.

Uma vez elucidado o procedimento de escolha das alturas, vejamos como Mattos combina este material melódico e harmônico com outros parâmetros.

Figura 5 : Fernando Mattos, Quinteto, Movido,
comp. 11-15. Fonte: F. Mattos.

Figura 6 : Fernando Mattos, Quinteto, Movido,
comp. 387-89. Fonte: própria.



Figura 8 - Fernando Mattos, Quinteto, Final, comp. 8-10. Fonte: F. Mattos.

Comp. 57-58: riff de guitarra

Comp. 85-88: pontilhismo (L., Cosme)

Comp. 105-09: vanerão

peço più mosso $\text{♩} = 70$
 (L.) *Quelque se virent avec le pied-contralto, de l'œuvre à jouer une son suite*

Figure 9 displays three musical compositions. The first, 'Comp. 57-58: riff de guitarra', shows a guitar riff for Violin I. The second, 'Comp. 85-88: pontilhismo (L., Cosme)', features a complex rhythmic pattern for Violin I and Violin II. The third, 'Comp. 105-09: vanerão', includes a tempo change to 'peço più mosso' and a multi-measure rest for Violin I.

Figura 9 - Influências no terceiro movimento.
 Fonte: própria.

Figura 10 · Fernando Mattos, Quinteto, Final, comp. 201-02. Fonte: própria.

intervalos da milonga — obtidos a partir da leitura em espiral da matriz dodecafônica — fornecem a base do material melódico e harmônico. A cadência final conclui o movimento com uma citação mais explícita dos baixos da milonga, em distintas transposições (indicadas por retângulos azuis), anunciando o material de abertura do segundo movimento (Figura 6). Mattos (2017) comenta que, inspirado no fato de que as três primeiras notas do Prelúdio de *Tristão e Isolda*, de Wagner — lá — fá — mi — coincidem com os baixos de milonga, fez uma citação ao famoso “acorde de Tristão” no compasso final, mas faltando a nota si, ouvida individualmente dois compassos antes (indicado em vermelho).

2.3 Segundo movimento: Milonga

O segundo movimento da obra, intitulado Milonga, é aquele em que as alusões à mesma ocorrem de maneira mais explícita. No início, a série dodecafônica é executada na íntegra três vezes, pela viola e, em seguida, pelos violinos.

A partir do compasso 125, em andamento mais rápido, Mattos destaca a acentuação característica da milonga (3+3+2) nos arpejos do violão (compassos 134ff), reforçado pelos ataques *col legno* do segundo violino (Figura 7). Ao longo deste movimento, segundo Mattos (2017), diferentes padrões de milonga

(oriundos das variantes *porteña*, *oriental* e *pampeana*) são explorados. A referência principal, contudo, é a *pampeana* (também chamada de milonga campeira), a mais frequentemente encontrada no Rio Grande do Sul.

2.4 Terceiro movimento: Final

No último movimento, em forma rondó, são retomados elementos dos dois movimentos iniciais. Os arpejos do violão com ritmos aditivos são agora combinados com adornos enfatizando o intervalo de segunda menor e o conjunto [0,5,1], nas cordas (Figura 8). O tratamento cíclico do material temático — reaproveitamento de movimentos anteriores — confere maior unidade à obra.

No movimento final, podemos encontrar referência a outro ritmo gaúcho, o vanerão, cujo “movimento rítmico característico está no baixo com marcação contínua de colcheia pontuada/semicolcheia e duas colcheias, com acento forte na última colcheia do compasso” (Bangel, 1989: 49). Mattos (2017) recorda outras duas referências. Os *riffs* dos solos de guitarristas de rock progressivo, que ouvia na adolescência, inspiraram as tercinas ligadas, em alta velocidade, das cadências do violão. Outra influência foi Luiz Cosme, compositor pesquisado por Mattos em suas teses de mestrado e doutorado. A seção pontilhista (compassos 69-104), que precede a citação do vanerão, foi inspirada na *Novena à Senhora da Graça*, de Cosme (Figura 9).

A obra conclui com mais uma alusão aos baixos da milonga, que são reiterados nas cordas, sobre um ostinato de arpejos ao violão, o qual enfatiza os mesmos intervalos (Figura 10). Utilizando uma técnica da *phase music*, Mattos cria um *stretto* no qual as entradas das cordas agudas se aproximam gradualmente, até alinhar-se para terminar de forma simultânea.

Conclusão

Como descrito acima, Mattos conseguiu adaptar características da milonga para criar uma nova obra, em linguagem composicional própria. Para tal, em lugar de replicar o estilo sonoro da milonga, optou por utilizar alguns de seus elementos e manipulá-los utilizando técnicas diversas.

A tradicional linha de baixo da milonga serviu de elemento gerador da série dodecafônica, onde aparece três vezes de forma literal. Mas o uso da série e de suas derivações é inovador: as matrizes 12 x 12 são lidas em forma de espiral, a partir da inspiração literária de Érico Veríssimo. Os agrupamentos rítmicos de duas e três colcheias são transformados pelo uso da rítmica aditiva e da *phase music*, mas a síncopa típica da milonga segue presente, sobretudo nos dois últimos movimentos.

A estrutura formal da obra segue o padrão do concerto clássico, com três

movimentos na ordem rápido-lento-rápido. A construção cíclica — com reaproveitamento de ideias entre os movimentos — e o uso da mesma série geradora para os três movimentos garantem a coesão geral da obra.

Referências

- Bangel, Tasso (1989) *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento.
- Eimert, Herbert (1952) *Lehrbuch der Zwölftontechnik*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel. ISBN: 978-3765100-15-4
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973. ISBN: 978-03-00021-20-2
- Mattos, Fernando L. (2017) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por via digital em 24 dez. 2017.
- Muradás, Jones. 2008. A geopolítica e a formação territorial do sul do Brasil. [Consult. 2017-23-12] Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15718/000682253.pdf?sequence=1>
- Pauli, Elvis; Paiva, Rodrigo G. (2015) "Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais." *Música Hodie*. ISSN 2317-6776. Vol. 15 (1): 87-103.
- Sosa, Marcos Vladimir Miraballes. 2012. A milonga no redemoinho da canção popular: Bebeto Alves e Vitor Ramil. [Consult. 2017-22-12] Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/61206/000863881.pdf?sequence=1>
- Strauss, Joseph N. (1990) *Introduction to Post-tonal Theory*. Englewood Cliffs: Prentice Hall. ISBN: 978-01-36866-92-1
- Veríssimo, Érico (2007) *Sonata*. In: Fantoches e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras.: 250-266.
- Werlang, Gérson L. 2009. A música na obra de Erico Veríssimo: Polifonia, humanismo e crítica social. [Consult. 2017-24-12] Disponível em: http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_arquivos/16/TDE-2009-08-05T132154Z-2175/Publico/WERLANG,%20GERSON%20LUIS.pdf
- Wolff, Daniel (2008) "O violão clássico em Porto Alegre." *Brasiliana*. ISSN 1516-2427. N. 18: 18-25.
- Wolff, Daniel (2015) *Música gaúcha para violão*. Porto Alegre: Marca Visual. ISBN: 978-85-61965-31-0

Giordano Toldo e a viagem: estratégias da fotografia como marca da transformação do espaço urbano

*Giordano Toldo and the journey:
photography strategies as a mark of urban
space transformation*

DANIELA MENDES CIDADE*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura. Rua sacramento Leite, 320 — Centro, Porto Alegre, RS,– CEP 90050-170, Brasil. E-mail: danielamcidade@gmail.com

Resumo: O texto traz a análise de um trabalho de Giordano Toldo: Em busca de Eliot Erwit, onde o artista procura um diálogo com o fotógrafo Eliot Erwit (1928-) para uma reflexão sobre o espaço urbano e a experiência com a cidade. Toldo parte das imagens realizadas para um livro dos anos 1950 pelo fotógrafo franco-americano, realizando um novo percurso pelos lugares sugeridos pelo livro. O objetivo é uma reflexão sobre as transformações da cidade, suas suas sombras, a fotografia como instrumento de conhecimento e serendipismo.

Palavras chave: viagem / sombras / cidade / acaso.

Abstract: The text brings the analysis of a work by Giordano Toldo: In search of Eliot Erwit, where the artist seeks a dialogue with photographer Eliot Erwit (1928-) for a reflection on the urban space and experience with the city. Awning is part of a 1950s book by the French-American photographer, dealing with the changes of the urban space, making a new journey through the places suggested by the book. The objective is a reflection on the transformations of the city, its shadows, photography as an instrument of knowledge and serendipity.

Keywords: travel / shadows / city / chance.

Introdução

O tema do artigo é a série *Em busca de Elliot Erwitt* onde o jovem fotógrafo brasileiro Giordano Toldo busca o acaso para confrontar as tipologias urbanas em uma cidade em transformação. Partindo de imagens escolhidas por Erwitt na cidade de Nova York, o artista nos convida experimentar os espaços que se transformam na cidade, revelando as estratificações da memória coletiva. Seu olhar se dirige à cidade de hoje como um pesquisador desinteressado para buscar uma dialética do olhar, marcado pelas fotografias originais do livro. O objetivo é uma procura pelo serendipismo como forma de criatividade, buscando no acaso do encontro o conceito de *viagem como metáfora produtiva*, cara à Jorge Wolf (1997) e Julio Cortázar (1970). O artigo conclui com uma reflexão sobre a atitude do pesquisador em geral, e mais especialmente em arte, de estar sempre aberto à viagem produtiva e sobre a transformação do espaço urbano como uma rede, trazendo outro paradoxo vindo da literatura: *Bartleby* de Melville (2003), e o menos diante do mais.

1. O acaso potente

Toldo partiu de um acaso: o encontro fortuito com um livro, no início de uma viagem aos Estados Unidos em 2014. Era uma obra com imagens em preto-e-branco de Erwitt, que o artista viu perdido em uma loja de *souvenirs*, e o adquiriu como um impulso, em seu primeiro dia de viagem (Figura 1). Toldo se propôs então adotá-lo como princípio do acaso, e como pauta para desenvolver esta série: procurar a partir dele coisas que não estava realmente procurando, o mínimo.

Utilizando o conceito de errância, utilizado por Lacan (1960) ele enfrentou um desafio de trazer uma dimensão mais pictórica e menos rigorosa, mas também mais íntima e sensível da vida na cidade na atualidade, a síntese mínima, comparando com a visão de Erwitt dos anos 1950. Trata-se de uma atitude de revisar a tradição modernista da fotografia, defendida por Erwitt nesta obra específica: *Elliot Erwitt's New York* (Erwitt, 2011), ainda que retomando seus códigos visuais. Uma espécie de olhar compartilhado, provocando no espectador um efeito de vertigem e a sensação de viver uma experiência de viagem minimalista, junto com os personagens que habitam a fotografia (Figura 2). A atitude do fotógrafo-pesquisador, de estar aberto e transformar a experiência em modo de ver e a dialética do olhar, e de se deixar levar pelo inconsciente, permeiam este ensaio. Um serendipismo, ou seja, o desenvolvimento do potencial criativo a partir do senso de observação em busca de uma síntese.

O olhar do viajante curioso tornou-se um componente essencial nesta jornada particular, para diferenciar o olhar reflexivo e mínimo da fotografia daquele



Figura 1 · Giordano Toldo, *Elliott Erwitt's New York*, 2011. 2014. Fonte: Giordano Toldo.

Figura 2 · Giordano Toldo, *O Palhaço: Elliott Erwitt*, 1953. 2017. Fonte: Giordano Toldo.



Figura 3 · Giordano Toldo, *O Palhaço 60 anos depois: Em busca de Elliott Erwitt*, 2017. Fonte: Giordano Toldo.

Figura 4 · Giordano Toldo, *Exposição Em busca de Elliott Erwitt*, realizada no Jabutipê, novembro de 2017. Fonte: Giordano Toldo.

que procura apenas assimilar o que é novidade, o máximo. Diante do desafio da cidade e do medo do esquecimento, a fotografia participa intensamente no processo de assimilação do viajante. Entretanto, a compulsão por guardar tudo em imagem, faz com que o ato de fotografar se torne tão banal que se confunde com o olhar, principalmente com o advento da fotografia digital e sua onipresença atual. Fotografa-se muito, o que faz com que o processo de cognição e de apreensão da realidade corra aí o risco de ser prejudicado. “Odeio viagens e viajantes”. Com esta frase, um negativo da viagem, Claude Lévy-Strauss se vacinava logo ao abrir o grande poema que representa “Tristes Trópicos” (Levi-Strauss, 2009). Um livro do deslocamento filosófico, da filosofia em negativo: talvez o que o etnólogo odiasse mesmo era o enorme desafio de descobrir a enorme noite do trópico, penetrar no escuro da mata e passar necessidade, sede e fome. Muito para um mínimo?

Filosofia e viagem, itinerário e ficção. No mesmo sentido de Marc, “falar de itinerário é falar de saída, de permanência e de volta, inclusive é preciso entender que houve muitas saídas, que a permanência também foi uma viagem, e que o retorno nunca foi definitivo” (Augé, 2010: 23-24). Para afirmar mais adiante: “Ulisses não gosta nem de guerra nem de sua mulher senão da viagem que lhe permite passar de uma à outra” (Augé, 2010:24).

Escolho estas e outras citações do campo da literatura para falar da vasta questão da viagem. Se é muito difícil tratá-la em um texto, muito mais o seria em uma série de fotografias. Em todo o caso sonhos, fotos, papéis soltos, objetos, mapas, itinerários, planos e traduções ajudam a pelo menos compor o itinerário de uma viagem produtiva, ociosa positiva e negativamente. Foi o que se valeu Toldo em *Em busca de Elliott Erwitt*, pesquisa que incluiu uma dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A proposta de Toldo incluía um muito: um diário de anotações que recompunham seu caminho em busca de um mínimo: um acaso potente. Transformar a experiência da viagem em um modo de ver, levado pela dialética do olhar sintético, passam a ser uma metáfora do trabalho de pesquisa, onde o acaso torna-se elemento essencial para o seu desenvolvimento.

2. Uma revisão do olhar modernista

Uma mudança radical de paradigma na fotografia se operou desde a época em que foi editada *Elliott Erwitt's New York* e os dias atuais, e se vê perfeitamente exemplificada através do trabalho de Toldo. Ele cita, como referência em sua pesquisa, o exemplo de Sherrie Levine — sem dúvida a artista que foi mais longe na negação radical das noções de autor, de obra e de originalidade. Se inscrevendo

na primeira geração de artistas que tomaram a si a crítica destrutiva da representação, Levine começa por refotografar a obra dos grandes mestres da fotografia americana: Walker Evans e sua visão documentarista nas fotos da Grande Depressão americana, Edward Weston e seus nus. Ela declarou:

Ao invés de fazer fotografias de árvores ou de nus, eu faço fotografias de fotografias. Eu escolho imagens que manifestam o desejo de natureza e cultura nos trazendo uma impressão de ordem e de significação. Eu me aproprio destas imagens para exprimir ao mesmo tempo minha necessidade de engajamento e de distanciamento sublimes. Eu espero então que minhas fotografias de fotografias intervenha com uma paz frágil entre minha atração por estes ideais os quais testemunham estas imagens e minha vontade não ter mais do que atrações de qualquer ordem por qualquer coisa que seja. Eu gostaria que minhas fotografias, com suas próprias contradições, representem o melhor destes dois mundos (Levine, 1988:36).

A obra de Sherrie Levine nos traz um certo sentimento de melancolia; fotografar fotografias que elas mesmas significam reproduções do real não é só a tentativa de re-auratizar a fotografia, seja rarificando e numerando as tiragens, seja retocando à mão ou monumentalizando-as. Refotografar as fotografias representa consumir o luto da aura previamente diagnosticado por Walter Benjamin e terminar com as mitologias sobre o gênio expressivo (Walker Evans, Edward Weston...) desvalorizando a priori a raridade, e então o valor das fotografias. Mas significa também pensar que tudo já foi feito em termos de imagem, e que nos resta agora a simplificação, a releitura.

O gesto de Toldo com relação a Elliott Erwitt certamente não é tão radical quanto o de Levine com Weston, mas envolve, a partir da retomada das imagens originais modernistas, uma reflexão mais focada na antropologia e no desenvolvimento de uma cidade em processo, uma cidade utópica dos encontros e de tudo aquilo que faz a transformação do meio urbano, além das teorias. Os espaços vazios de sentido, povoando-os na fotografia com relações e significado. Há um aspecto de teatro mutante, onde a fluida cidade contemporânea é reconstruída em escrita visual coletiva, narrativa que expressa e realiza a permanente incompletude do pesquisador diante da procura de algo incerto, e enquanto autor de histórias em que também somos autores. Não se trata então de somente mostrar ao espectador as modalidades segundo as quais a cidade se transforma e se submete, mas também de tecer certa crítica da representação através da diferenciação do olhar sobre ela (Figura 3).

Mas nota-se também no trabalho que é o próprio conjunto do sistema de pensamento e da produção modernista que se transforma: não há mais diferença ontológica entre o original e sua cópia, e a criatividade não é mais baseada na

autenticidade e na singularidade, que se transformam, abrindo a via para uma outra hipótese: a desconstrutivista, que plasticamente envolve as propostas atuais de simulação, citação e apropriação, como no caso do trabalho de Toldo (Figura 4).

3. A teia e a rede

O experimentalismo, marca das fotos de Toldo, estabelece uma dilatação dos limites da cidade, abrindo-as para as fronteiras do território da arte. Sabotar vem de Sabot, palavra francesa que significa tamanco, calçado feito de uma única peça de madeira. A ação de sabotar é um ato material que tenta impedir o funcionamento de uma máquina, de uma engrenagem. Uma tentativa de contrariar o ritmo dos acontecimentos. O termo, segundo o dicionário Robert, teria a sua origem bem no início da revolução industrial (1870), quando o operário deliberadamente jogava o tamanco na engrenagem para contrariar ou neutralizar um processo de continuidade. A sabotagem, neste sentido, é uma ação política. É a abertura de um silêncio no barulho da engrenagem. A forma de sabotagem de Toldo é a busca por um silêncio na fotografia. É a sua maneira de dizer: menos com esse ritmo. Chega. Falamos demais, construímos demais. Precisamos de menos. Precisamos de ações subtrativas. Precisamos de silêncio. Nesse sentido o lugar do silêncio é o lugar da política. E é o lugar da arte, e também da literatura.

Publicado pela primeira vez em 1853, *Bartleby o escrivão: uma história de Wall Street*, do escritor americano Hermann Melville, é um livro que também possui essa mesma extraordinária capacidade de antecipação da qual falamos, e se refere a limites, paredes e silêncios. O narrador da história é um bem-sucedido advogado de Wall Street que contrata Bartleby como ajudante de escritório. Este se mostra um funcionário prestativo e eficaz, até que um dia, sem nenhuma razão aparente, responde a um pedido do advogado com uma frase desconcertante: “preferiria não fazer”. Esse ato, mais do que uma insubordinação, transforma-se em desacato que ultrapassa o senso comum do ritmo das coisas. Uma espécie de sabotagem, um corte que rompe com a organização de todo um sistema.

Bartleby preferia não responder quando perguntado porque escolheu viver entre quatro paredes, no escritório. E, mesmo em um escritório, preferia não ter a sua privacidade invadida. A negação do personagem é uma espécie de rebeldia. Rebeldia à autoridade do seu chefe, rebeldia à lógica do capitalismo. Por causa desse ato de rebeldia, ele acabou preso, cercado: “os muros ao redor, de espessura impressionante, isolavam todo os sons atrás dele” (Melville, 2003:86). Um silêncio agora se abria na história, o que permitiu que o

personagem dormisse profundamente “com reis e conselheiros”, conforme termina Melville o último capítulo de seu livro (2003:87).

No epílogo, o patrão de Bartleby se despede do leitor revelando um relato sobre a sua busca ao passado do misterioso personagem que procurava o silêncio: Bartleby havia sido um funcionário da Seção de Cartas Extraviadas em Washington, “da qual fora afastado repentinamente por conta de uma mudança na administração” (Melville, 2003:88). E continua:

Pense num homem cuja natureza e má-sorte fizeram tender a uma pálida desesperança — pode qualquer trabalho parecer mais adequado para aumentar essa desesperança do que lidar continuamente com essas cartas extraviadas e classificá-las para as chamadas? Pois elas serão incineradas anualmente em abundância. Algumas vezes o pálido funcionário encontra um anel dentro do papel dobrado — o dedo a que se destinava, talvez, esteja apodrecendo debaixo da terra; uma nota bancária enviada em rápida caridade — aquele a quem iria aliviar já não come nem passa fome; perdão para aqueles que morrem em desespero; boas novas para os que morrem sem assistência em calamidades. Com mensagens de vida, essas cartas corriam para a morte. Ah, Bartleby! Ah, humanidade (Melville, 2003:89).

Conclusão

Falar de cidade é falar das relações do homem com seu meio. O ensaio de Eliott Erwitt dos anos 50 nos mostra a cidade como rede organizada de imagens modernistas, seguindo o modelo de Robert Frank em *The Americans*, com objetivo vernacular: o de captar a alma de um povo, no caso os norte-americanos, classificando-os de forma organizada.

A viagem pode ser produtiva, mas precisa ser mínima: o trabalho de Toldo nos traz o dilema da contemporaneidade. Se o modernismo da fotografia de Erwitt dos anos 50 buscava a totalidade de uma cidade, e suas relações humanas em rede, o trabalho de Toldo nos faz pensar sobre a função da imagem nos dias atuais, diante da multiplicidade e onipresença das fotografias. Se todas as imagens já foram feitas, resta agora ao artista o gesto mínimo, a busca da síntese, que só seria conseguida com uma atitude de abertura da pesquisa e de mostrar-se permeável ao acaso potente, aquele que nos surpreende e nos prende como uma teia.

Referências

Augé, Marc (2010) *Por uma antropologia da mobilidade*. São Paulo: Editora UNESP. ISBN: 9788539300594.

Cortázar, Julio (1970). *Los Reyes*. Buenos Aires: Sudamericana. ISBN: 9788520005743

Erwitt, Elliott (2011). *Elliot Erwitt's new York*. Kempten: Newes. ISBN: 3832795871.

Lacan, J. (1998). *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano*. In: Jacques Lacan. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (pp. 807-864).

ISBN: 9788571104433.

Levine, Sherrie (1988) *After Walker Evans*. New York: Metropolitan Museum of Art. ISBN: 9780520267213.

Lévi-Strauss, Claude (1997) *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 9788571645707.

Melville, Hermann (2003) *Battleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac&Naify. ISBN: 8575034464.

Wolf, Jorge (1997) *A viagem como metáfora produtiva*. Rio de Janeiro: Letras contemporâneas. ISBN: 8585775327.

O inconsciente em Fercho Marquéz: reflexões sobre o estado nascente da escultura

The unconscious in Fercho Marquéz: reflections on the nascent state of sculpture

DANIELA MENDES CIDADE*

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura. Rua Sarmento Leite 320 CEP 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: daniela.cidade@ufrgs.br

Resumo: Este artigo analisa o trabalho do artista brasileiro Fercho Marquéz (1982), mais especificamente as instalações e esculturas onde ele trata de questões relativas à instauração da escultura, como contenção, molde e resistência. Pretende-se fazer uma metáfora de sua poética com questões políticas: a imposição à sujeição, o manuseio e a morte simbólica. O objetivo é enaltecer aquilo que escapa, se rebela, se subleva e se insurge neste processo de contenções da obra em se fazendo.

Palavras chave: Escultura / contenção / resistência / sujeição / política.

Abstract: This article analyzes the work of the Brazilian artist Fercho Marquéz (1982), more specifically the installations and sculptures where he deals with questions related to the instauration of sculpture, such as containment, mold and resistance. It is intended to make a metaphor of his poetics with political issues: the imposition of subjection, manipulation and symbolic death. The objective is to exalt what escapes, rebels, revolts and insists in this process of contention of the work in doing.

Keywords: Sculpture / restraint / resistance / subjection / politics.

Introdução

Artistas trabalham constantemente com temas ligados à instauração da obra, mas não é com a mesma frequência que tratam de metáforas subjacentes ao processo, como as questões políticas que podem ser associadas aos momentos da criação. Fercho Marques, jovem artista brasileiro que cursa o mestrado em Artes Visuais do programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mostra em sua produção plástica e teórica esta preocupação. Uma série de trabalhos desenvolvida por ele apresenta determinados elementos, como produção de moldes com lacunas, acesso a lugares improváveis e transitoriedade dos materiais. O objetivo é o de realizar uma reflexão, através de metodologia dialética, sobre o inconsciente, e o paradoxo da sujeição e da resistência na obra em se fazendo. Trazendo exemplos de autores como Marie-José Mondzain (2017) Murielle Gagnebin e Christine Chavinell (2007), passando por autores e artistas contemporâneos como Gordon Matta-Clark e Robert Smithson, procurar-se-á também falar sobre os dilemas atuais e desafios da arte, a partir daquilo que se recusa ao controle do artista, mostrando-se reativo a toda a forma de submissão. A ultrapassagem dos limites impostos pelas formas da escultura, onde algo escapa para trazer a surpresa e, talvez, o fracasso, é o mote da conclusão. O texto passa pelas articulações entre contenção, fracasso e criação baseado no mito grego de Sísifo (Camus, 2008), fracasso quando ele inclui o contrário, esperança e superação em arte, e os hiatos abertos entre intenção e realização da obra.

1. As tentativas de imposição e o inconsciente rebelde

Para uma exposição intitulada À imortalidade da espera, realizada na Galeria do Centro Cultural da Santa Casa, em 2017 em Porto Alegre, Marquéz se refere a projetos e trabalhos escultóricos onde a morte se coloca como contexto poético e político, e que enaltecem o conteúdo que escapa, e que produz uma zona de frustração, um espaço fugidio e instável. Ele classifica os projetos como *deseñhos-aparições*: “São previsões de morte, previsão de velório, previsão de paisagens mortas” (Marquez, 2017:13). Estes projetos são enviados a um marceneiro, o qual executa os moldes em madeira, caixas e caixões que posteriormente irão tentar reter o líquido quente da parafina. O artista faz uma comparação deste ato com “o escamoteamento da morte nas sociedades contemporâneas” (Marquez, 2017:17). Em seu discurso, ele se refere a tentativa de aprisionamento do espaço e à reação daquilo que não quer se submeter ou aparecer. A glicerina é o material condutor que convida o espectador ao que ele denomina de *tempo de morte*. No momento em que foi vertida ou disposta nas concavidades da obra, a glicerina passa a ser o material condutor:

sem forma, a glicerina líquida logo se exime daquele com quem tem o encontro, e parte em descida. Vai gordurosamente, pelo interior, penetrando o aque-m-madeira, aderindo ao fundo das concavidades e, finalmente, escapa, vazando por entre as paredes (Marquez, 2017:19).

Trata-se de uma insubmissão do material, metáfora da sublevação, demonstrando a potência visual dos corpos que resistem à opressão. Poderia haver aqui uma equivalência visual e conceitual, enaltecendo e restituindo a dimensão sensível e, portanto, estética e política do trabalho? Um desejo que escapa rasgando a fronteira, e se opõe à tentativa de um aprisionamento.

Podemos aqui fazer uma analogia ao inconsciente. Como liquidar os conteúdos da memória, onde algo que foi ex-sabido, esquecido, continua em uma camada latente de cera quente, e pode escapar a qualquer momento entre frestas? Referimo-nos aqui a uma teoria fundamental da psicanálise. Valéry já lembrara a poética do esquecimento de Mallarmé, em um poema denominado *Le Rameur* (O Remador). O poeta assume o papel do remador que rema contra uma corrente poderosa (Valéry, 1987). As fronteiras entre o lembrar e o esquecer se estreitam. Valéry lembra de um “esquecimento positivo” (Valéry, 1987), um esquecimento curativo onde os conteúdos inúteis da memória são “rejeitados” para a reconstituição da capacidade criadora. Criar através daquilo que escapa, e que normalmente é esquecido. O esquecimento pode ser visto como um abandono à futilidade da vida, e à maneira que nos tentar impor as coisas, para poder atingir algo espiritualmente maior, superior. Weinrich (2001) lembra que o esquecimento está sempre mergulhado no elemento líquido das águas, onde “contornos duros da lembrança e da realidade são *liquidados*” (Weinrich, 2001:114).

Uma das questões mais enigmáticas nos trabalhos de Marquéz é o pensamento constante de morte, algo que está em uma zona inconsciente, representada pelo interior dessas caixas-pretas que tentam aprisionar, estocar. São zonas sombrias, profundas. Podemos fazer aqui uma analogia à iconocracia dos dias atuais, onde vivemos em um mundo submisso às imagens e ao olhar. Podemos lembrar aqui todas as tentativas de imposição e interdições à exposições de arte contemporânea, como as acontecidas recentemente em Porto Alegre, Brasil, com a proibição da visitação e o fechamento da exposição *Queermuseu*, no Centro Cultural Santander, em 2017. Marie-José Mondzain (2017) ressalta que a era atual, pós-industrial, é marcada por um período de saturação do espaço público a serviço do poder econômico, provocando uma crise de vitalidade e imaginação, pelas amarras que nos são impostas pelo poder constituído. Segundo a autora, estas contenções provocam uma crise na liberdade do olhar e das relações, fazendo com que desaprendemos a ver e a imaginar livremente.

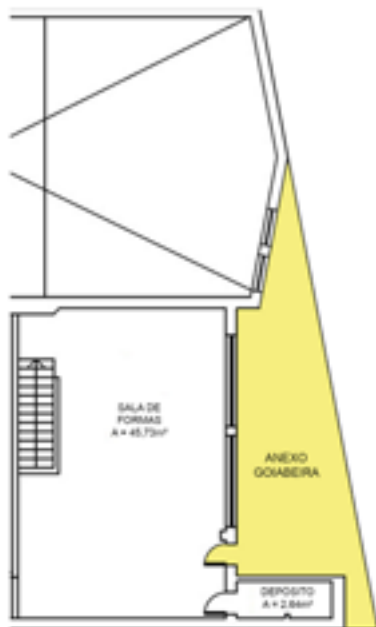


Figura 1 · Fercho Marquéz, *Anexo Goiabeira*: cova sem identificação (cova intervencionada), 2017. Reprodução em caixa de madeira e vidro, 29,8 cm x 25cm. Fonte: Fercho Marquéz

Figura 2 · Fercho Marquéz, *Anexo Goiabeira*: cova sem identificação (detalhe planta baixa, 2017. Reprodução em caixa de madeira e vidro, 13 x 23 cm. Fonte: Fercho Marquéz



Figura 3 · Fercho Marquéz, Anexo Goiabeira: cova sem identificação (coluna de glicerina), 2017. Suporte de madeira e 30 placas manipuláveis de glicerina, 20cmx38cmx20cm. Fonte: Fercho Marquéz

Para ela, a liberdade do olhar é algo ligada ao desejo, e desejar ver é aceitar uma abertura ao inconsciente, assim como a como todas as nossas insatisfações e interdições, transbordando-as.

2. O recalcitrante

Murielle Gagnebin (2007) em *L'image Recalcitrante* nos lembra os sinônimos e significados do adjetivo, que podem ser associado ao paradoxal trabalho de Marquéz: a resistência, teimosia, obstinência, desobediência, voluntariedade, insubordinação, insistência, perseverança, renitência, casmurrice, persistência. Assim como algo que encontra-se na condição de aferrado, refratário, afinçado, acirrado, cabeçudo, relutante, pertinaz, enfim, alguém ou algo que não se deixa enquadrar. Marquéz afirma que seu trabalho é um questionamento sobre a forma, ou o caixão: “Ataco, pois, a permanência, a constância, a imutabilidade dos materiais, buscando o não acabado, o que escapa” (Marquéz, 2017:28).

Geometricamente concebidas, suas formas e moldes são feitos de madeira que tem suas partes encaixadas e parafusadas umas às outras. Mas a glicerina líquida é um material recalcitrante, que ocupa o espaço mas se camufla ocupando as pequenas frestas. Para Marquéz, a pele da escultura é uma espécie de passageiro clandestino, que se incrusta nos veios da madeira, impondo através dos poros a sua rebeldia. Ele cita Georges Didi-Hubermann (1997), e adota a referência artística do escultor italiano Giuseppe Penone, e seu *Libro di cera*, de 1969, onde foram encadernados duas placas de cera prensadas entre si, com pavios, durante 1 minuto e 20 segundos. Este tempo, que também está presente no título da obra, é o tempo que o fogo vai derreter e desfazer a forma. Trata-se de um processo semelhante ao realizado pelo americano Gordon Matta-Clark também de 1969, intitulado *Photo-fry*, que fala da obra em processo, de sua poietica, do laboratório, do trabalho em atelier. E implica em pensar este texto como um processo, como instauração, um esforço para conectar fragmentos, fazendo um paralelo com o trabalho de collage. E ao mesmo tempo relaciona-se com a conjugação do fenômeno arquitetônico e urbanístico, a construção de espaços, de lugares, e sua destruição, sua fragmentação, enfim, sua insubordinação e recalcitrância.

Robert Smithson publicou muitos textos críticos sobre o processo de diferentes artistas e sobre o seu próprio trabalho, em reflexões que abrangem a entropia, os mapas e os paradoxos (as oposições, como a relação negativo/positivo). Sua atividade artística é toda marcada por essas oposições entre natureza/cultura, espaço/tempo, monumentos/antimonumentos, lugar/não lugar, deslocamentos/limites. A insubordinação dos elementos naturais, as tentativas

de exceder os limites, aparecem na utilização pelo artista dos mais diferentes meios e categorias, sem distinção ou hierarquias entre a produção de objetos individuais, earthworks, nonsites, desenhos, mapas e fotografias, filme e escrita. Seus nonsites, nos quais se estabelece uma dialética entre o trabalho externo e o interno às galerias e museus, marcam o envolvimento de Smithson com a land art, da qual se torna um dos principais artistas e teóricos. Seu trabalho mais conhecido, *Spiral Jetty* (1970) tem como referência a arte pré-colombiana.

Em seus escritos, organizados por Jack Flam (1997), Smithson fala em conceitos como des-arquitetura (um negativo da arquitetura, um sentimento que acompanha o artista antes que ele defina seus limites fora do atelier, uma espécie de insubordinação à arquitetura, um levante), fragmentação e tempo. O próprio conceito de entropia tem a ver com o tempo como duração, onde a dimensão temporal é entendida como irreversível, correspondente a uma progressiva fragmentação e insubordinação da forma.

As formulações e as idéias de Smithson sobre a entropia aparecem em muitos dos trabalhos iniciais de Matta-Clark, como a *Foto-fry*, um pequeno projeto fotográfico de 1969, além de outros 8 projetos que envolvem o cozimento de materiais. Trata-se de uma relação com a alquimia, e com a transmutação de metais em ouro. Curiosamente, Matta-Clark usa fragmentos de emulsões de fotografias pollaroid cozidas — no caso específico de *Foto-fry* uma foto de uma árvore de natal, que se transformaria em folhas de ouro. A resistência, teimosia, obstinência, desobediência, voluntariedade, insubordinação, insistência, perseverança, renitência, persistência, são conceitos que aparecem neste trabalho.

3. A paisagem-cemitério

Gostaria de me deter aqui em uma obra de Marquéz, denominado *Anexo- goiabeira: cova sem identificação* (Figura 1), de 2017, e suas relações com a morte, as tentativas de limitação cerceamento e aprisionamento, a insubordinação e desobediência e o esquecimento.

Trata-se de uma instalação em uma área abandonada, um pequeno jardim ou pátio junto à sala de formas de escultura, do Instituto de Artes da UFRGS, prédio construído no início da década de 1940 (Figura 2). O acesso ao lugar é difícil, pois de um lado está o antigo de pedra. Nele, marcando uma resistência, como uma erva-daninha, nasceu uma goiabeira, cujas raízes penetram obstinadamente entre as pedras do muro.

Do lado oposto, a área faz limite com o Auditório Tasso Correa, do Instituto de Artes. Trata-se de um fosso, um espaço de sobra de terreno. Ali, Marquéz interveio, posicionando uma série de placas finas de glicerina (Figura 3),

que dialogam com a dispersão e o abandono do lugar. A ideia do artista foi a de deixá-las dispersas, para que os movimentos do vento, da chuva e da intempérie, além das folhas da goiabeira, se depositassem “como decantação das dinâmicas daquele espaço, filtros que capturavam estas dinâmicas” (Marquéz, 2017:115). O artista fala deste território de possibilidades, situadas nestes escombros, do esquecimento do lugar que não tem registro nas plantas arquitetônicas da construção, e da sua potente insubordinação: “Pois não é que nesta pele-muro nasce, frondosa, a goiabeira branca? Começou na parte de cima, e desceu, com suas raízes desafiando a gravidade” (Marquéz, 2017:116).

Conclusão

Os hiatos abertos entre as lacunas de intenção e realização da obra de Fercho Marquéz nos servem para refletir sobre o inconsciente, que nos constitui e nos é interdito. Como na obra *Reality Properties: Fake States*, de Matta-Clark, onde o artista adquiriu pequenas parcelas de terrenos, sobras sem acesso possível, a aproximação com o inconsciente é inevitável.

Do ponto de vista descritivo, aquilo que é “inconsciente” se opõe à tudo aquilo que é considerado “consciente”, assim como a diferença que existe entre o desconhecido e o conhecido. Do ponto de vista psicológico, o sistema inconsciente é regido por regras particulares: ele não possui índice de tempo, e seus conteúdos são caracterizados pela livre circulação de cargas afetivas que o são associadas. É neste ponto de vista que se pode fazer uma comparação do inconsciente com a insubmissão, insubordinação e resistência da obra de arte: ela se forma quando escapa do controle, quando se insurge e se rebela, apesar da possibilidade de fracasso, em busca da liberdade.

Referências

- Camus, Albert (2008) *O mito de Sísifo*. São Paulo: Ediouro. ISBN 9456070106670.
- Didi-Hubermann, Georges (1997) *L'empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou. ISBN: 9782749234458.
- Flam, Jack (1997) *Robert Smithson*. New York: Documents of the twenty century. ISBN: 97805220203853.
- Gagnebin, Murielle e Savinel, Christine (2007) *L'Image récalcitrante*. Paris: Nouveau Sorbonne. ISBN: 87854-227-4.
- Marquéz, Fercho (2017) *Matéria, madeira, molde*. Prova de qualificação de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Orientador: Maria Ivone dos Santos.
- Mondzain, Marie-José (2017) “Para os que estão no mar...” In: Didi-Hubermann, Georges (Org) *Levantes*. São Paulo: SESC.:48-62. ISBN: 978-85-9493-058-3.
- Valéry, Paul (1987) *Oeuvres- Mémoire*. Paris: Gallimard. ISBN: 9782070105779.
- Weinrich, Harald (2001) *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. São Paulo: Civilização Brasileira. ISBN: 9788520005422.

Na FREQUÊNCIA DAS ARANHA > PEGA NA MINHA! A Poesia inventiva, inquieta e transgressora de Tadeu Jungle

*The transgressive, inventive and unquiet visual
poetry of Tadeu Jungle*

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Regional do Cariri — URCA. Rua Coronel Antônio Luiz, 1161 — Pimenta, Crato — CE, 63105-010, Brasil. E-mail: danielle.gomes.deoliveira@hotmail.com

Resumo: Este artigo aborda e apresenta a obra inventiva do poeta, calígrafo, videomaker, performer e homem-de-cinema-e-TV Tadeu Jungle. Abordaremos o aspecto inquieto e transgressor de sua obra e como ela se incorpora e modifica a cena artística e intelectual no Brasil, e no mundo. A Poesia de Invenção convoca a nossa bonita voz.

Palavras chave: Poesia Visual / Artes Visuais / Caligrafia. Performance / Invenção.

Abstract: *This article discusses and displays the inventive work of the poet, calligrapher, videomaker, performer and man-of-movie-and-TV Tadeu Jungle. We discuss the restless and transgressive aspect of his work and how it incorporates and modifies the artistic and intellectual scene in Brazil and worldwide. Poetry Invention calls our beautiful voice.*

Keywords: Visual Poetry / Visual arts / Calligraphy / Performance / Invention.

Feito e Mais que Perfeito > Fazer tudo Falar

Tudo faz parte de uma frequência. A poesia de Tadeu Jungle propõe, sinaliza, se conecta e fortalece uma cena criativa em São Paulo, com olhos no Brasil, e no mundo, e está em sintonia com a frequência experimental e inventiva da poesia brasileira, aquela que tem a visualidade como elemento estrutural.

Se você não sabe onde está, fica difícil saber para onde ir. Tadeu Jungle sabe o que faz e é um artista multifacetado, nunca se acomodou em um ou outro suporte, ou nesse ou naquele veículo. Poesia, televisão, cinema, videoarte, publicidade, performance. O artista sempre transitou sem preconceitos por esses diversos meios e sempre a favor da intersemiose. A fusão entre os diversos meios/campos e o trânsito entre linguagens é uma característica de sua produção, e de uma cena da qual ele faz parte. Sua trajetória sempre se mostrou em inquieta movimentação, construindo com rigor e transgressão.

Começou pichando muros, por ser ali a única plataforma que poderia torná-lo público com o custo que podia arcar na juventude. Foi um dos precursores do *graffiti* em São Paulo. A poesia e a TV foram as duas mãos criativas que o constituíram. Instintivamente procurou o trânsito entre linguagens para poder se comunicar, quebrando barreiras, e fundindo códigos. Nunca num suporte só. Sempre com rebeldia. Sempre com experimentação.

É muito forte o peso da caligrafia nos poemas de Tadeu Jungle. Ele persegue a gralha, o defeito, a gagueira, o ruído... persegue mesmo! Busca freneticamente os ruídos para incorporá-los. Daí que os ruídos acabam tendo valor estrutural em seus poemas, adquirindo dimensão estética. (Khoury, 1996)

A força pré-existente e existente na criação se manifesta, emana, plasma. God Art. Evolução de formas. E antecipa o nascimento de novas cabeças, novas sensibilidades a partir dos efervescentes anos '70 em São Paulo. Cabeça-de-lança com ruídos, humor e rebeldia. Mudança de sensibilidades.

1. Nu subindo uma escada no Futuro

Caligrafia, Performance & Poesia tem tudo em comum. O Corpo solto, o gesto, a mão, o movimento, a voz. São artes anárquicas, que extrapolam limites, fundem e fundam linguagens. Isto tem tudo a ver com Poesia Experimental, tanto a caligrafia como a performance. A palavra performada, poesia é palavra performada. Caligrafia é palavra em ação, assim como a performance. Assim como os interpretantes, que são pensamentos em ação. Caligrafia e Performance, A ARTE SENDO FEITA, é este TEMPO EM AÇÃO, movimento, pensamento verbal, visual, corporal e sonoro em ação.

Há artistas que são performers, carregam características tais, um inconformismo que extrapola linguagens, uma potência de linguagem. A *Performance* está na vanguarda, mesmo tendo se estabelecido como linguagem, e campo artístico, desde os movimentos das Vanguardas Históricas do início do séc. XX; ela é uma arte inconformada, viva, voraz, potente, que extrapola e funda, e funde, e confunde, e alerta e antecipa coisas, sinais, antenas, arte e artistas no comando da voz e do corpo e da palavra em movimento.

Artistas como Arnaldo Antunes, Walter Silveira, Lenora de Barros, Lucio Agra, Wally Salomão, e o próprio Tadeu Jungle possuem estas características anárquicas, que fazem deles performers, e calígrafos, neste sentido citado da escrita desenhada, muitas vezes enfurecida, berrada, da voz vociferada, ou voz-som com uma potência outra, ressignificando a voz; do corpo em liberdade, e a potência advinda desta liberdade, que é incomum. O irreprimido causa espanto, pois somos a todo momento reprimidos, a escrita irreprimida é a caligráfica, ou a cacográfica, ou ainda, de acordo com Antonio Risério (1998), a escrita dos Novos Escribas, que são pessoas que, atuando no âmbito das novas tecnologias (digitais), valorizam a escrita em sua fisicalidade mesma, inaugurando um novo artesanato. Se o trabalho é bem realizado o escriba será bom. Estes procedimentos tudo têm a ver com a Performance. Há um estado de espírito contestador, e anárquico, que faz com que estes poetas sejam poetas performers e calígrafos, neste sentido que apresentamos.

2. Icebergs Revelados

Há um sentido de liberdade e contestação dos limites do código, da linguagem, da escrita, e do corpo que estes poetas levam adiante (Tadeu Jungle sendo um dos protagonistas desta cena), como se houvesse uma força maior em seus corpos e mentes que os levasse a subverter limites. Para ficarmos com a expressão de Ana Goldenstein Carvalhaes, em seu estudo sobre Renato Cohen (2012:I), há uma *persona performática* nestes artistas. Eles são poetas performers.

Como no poema *O Lance do Gago*, de Tadeu Jungle. Tadeu é um exímio poeta. Performer, calígrafo, videomaker. Em minha opinião, do muitíssimo estudado, analisado, citado, e parodiado poema *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, esta é a melhor paródia. Um canto paralelo que homenageia Mallarmé, ressignificando o espaço branco da página, que passa a ser ocupada por ruídos. Espécie de *Piano Preparado para Voz*, para algumas vozes especiais, ou seja, a voz dos gagos. Um poema construído de cacos visuais, para os gagos, voz com ruído e silêncios. É uma potente caligrafia, com letras enfurecidas, gritadas, desenhadas como se fossem berros, e impressas com duas cores superpostas, o



Figura 1 · Tadeu Jungle, *Você está aqui*. Poema em suportes e tamanhos variáveis. Diversas tiragens. 1997.

Figura 2 · Tadeu Jungle, *Ora H*. *Graffiti* nos muros de São Paulo, 1978.



Figura 3 · Tadeu Jungle, *O Lance do Gago*, 1982/1983.

Figura 4 · Tadeu Jungle, *Desespero*, 2010.

Figura 5 · Tadeu Jungle, *Tiginho Gatinha*. 1980.

que nos faz pensar em uma espécie de eco, A PRÉ SSA É A IINNIMMIGAH DA PER FEISSÃO.

A palavra desenhada, transformada, deformada, berrada, a palavra com ruídos, a palavra com cores, a palavra ilegível, a palavra para ser vociferada, a palavra performada, é esta palavra que nos interessa. Palavra performada é caligrafia, e é poesia. O poeta calígrafo é um performer. A caligrafia pode ser manual, ou com recursos oferecidos pelo computador, neste caso, seriam os novos escribas, como já comentamos.

Há um estado de latência no uso da linguagem. Se pensarmos no uso do código verbal, este estado de latência envolve poesia performada. Esta poesia performada se dá em um campo que intersecta a caligrafia e a performance. LATÊNCIA DOS SENTIDOS, E ANTECIPAÇÃO.

3. Perseguindo tempestades cerebrais. E encontrando populações.

O ninho iluminado da criação

O trabalho de Tadeu Jungle possui uma verve caligráfica e performativa. Performance é coragem, performance é força, performance é linguagem latente, performance é potência, o corpo na vanguarda dos sentidos.

Idéias novas, desautomatizadas, originais, novos elos, visualidade outra, que extrapola a página, cores, muitas cores, exuberância verbal e visual, a relação com os tipos, vários tipos, o estático que tende ao movimento, uma escrita que se funde com as artes visuais, e se situa no campo da performance e da caligrafia, incorformada com o corpo e o espaço que lhe foi designado. Escrita-Mente&Corpo, Escribas. Mãos.

O calígrafo é um pintor gestual, que domina o código verbal. A escolha lexical precisa ser exata, com grande potencial comunicativo. Associado à comunicação do *o que dizer*, vemos o *como dizer*, a visualidade. É um trabalho manual, e cerebral ao mesmo tempo. Pensar&Plasmar. Como no poema acima, de Tadeu Jungle, Tiganho Gatinha.

Neste poema de Jungle, o desenho das letras e sua configuração total dão a impressão de coisa dengosa, como a que se observa nos felinos caseiros. As expressões gato/gata, ou no diminutivo como aparecem, são ainda correntes entre os adolescentes e jovens e, no poema de Tadeu Jungle, são como que dois felinos a se esfregar: as letras/ palavras se aproximam, se roçam, e o destaque dado aos grafemas G e A faz com que vislumbremos como que pares de olhos, (...) ou um beijo, boca na boca, presente em TIGANHO. Pertinência, essa interpretação ganha ainda mais, quando percebemos que em TIGANHO, colocando em primeiro lugar a segunda sílaba, teremos GATINHO. Daí que, (eu) ti (te) ganho, ó gatinha, e o amor acontece: GATINHO/GATINHA... (...) (Khoury, 2007).

Este gesto como interface para a criação, é o corpo do poeta performer. A gente fica em um estado de latência, que não é o estado de pura atenção. Atenção é estar alerta, exige uma preparação corporal e mental, e pressupõe que algo irá acontecer, instinto, uma reação rápida, envolve o medo, e estaríamos prontos para reagir às ações e informações, e às intuições e dar continuidade à semiose. Não, este não é o estado de latência performativa. Este *estado-latência*, é estar com o corpo aberto e a mente aberta, como se houvesse uma comunhão fluídica entre nosso corpo, e o mundo e como se acessássemos o universo. Dos cromossomos, ao cosmo. Como se houvesse comunicação pelos poros, corpo, pele, interno, e o externo feitos da mesma matéria, uma mesma lei, como se fosse um corpo poroso, feito da mesma matéria-cosmos. A mente fica aberta, e conecta tudo com tudo com facilidade. Conecta e concebe. Acessamos as informações da forma tradicional, ou seja, buscando as informações, mas há um acesso não-tradicional que é a mente achando informação por caminhos outros, mente processando informação, a semiose agindo. Mente-mundo, mente-corpo, e mente-mente. Estado de pura intuição. É estar com o corpo e a mente preparados para aceitar, e criar. Cultivo do coração, da mente e do corpo para performar, e escrever, desenhar, caligrafar, em sintonia, e em sincronia com o movimento-Cosmos.

Coragem e medo. Estado de coragem, é poesia, é arte e é performance. Contra tudo o que aprisiona o corpo a cabeça os sentidos e a palavra. Construindo sentidos. Invenção de futuros. Ter na memória um arquivo-vivo. Como no poema Ideograma para Yoko. É um ideograma caligráfico construído com desenhos das letras que constituem o nome da artista, na vertical. No meio das letras, pretas, sobre o papel branco, vemos a marca de um spray vermelho, que remete à sangue, e escorre, acima, como se fossem dois tiros (menção ao atentado a John Lennon). Ao mesmo tempo, estas marcas vermelhas revelam dois seios, e evidenciam a dor da artista que fica, após a morte de seu parceiro, e ícone da cultura pop. Paz & Amor. Ideograma para Yoko. ARTE-VIVA. GESTO-VIVO. AS PALAVRAS têm PODER.

Performatividade tudo tem a ver com um corpo aceso, que tudo tem a ver com sinapses, que tudo tem a ver com uma memória viva, isto é repertório em ação. Repertório em ação é linguagem nova sendo construída. Não é passividade, não é passado, visa ao FUTURO aceso, iluminado. Isto é um acontecimento processual, e acontece nas mentes & corpos abertos à criação mais experimental, que interrompe o que aprisiona, rompe, ultrapassa vai além dos limites que distinguem e extinguem as linguagens, e traz energia, traz luz e força ao mundo pensante. Queremos mais e mais mentes performers. Queremos mais e mais poesia, experimentação, Invenção.



Figura 6 · Tadeu Jungle, *Ideograma para Yoko*, 1980.

Figura 7 · Tadeu Jungle, *Heróis da Decadência (sic)*. Vídeo. 1987/2003.

Figura 8 · Tadeu Jungle, *Passe a Mão*. Poema Adesivo, 3 x 7cm, 5000 cópias, 1979/2002.

Poesia é o significante fundamental do indefinível, do inqualificável etc. Poesia implica sempre uma convocação sub-reptícia da efusão silenciosa. (Nancy, 2005).

4. Na Frequência das Aranha

Fazendo parte da segunda geração de videomakers em São Paulo, Jungle tinha manifesto os ecos de uma cultura extremamente videográfica, urbana e televisiva. Foi neste contexto que nos anos 1980, ele cria o grupo TVDO, em parceria com seus colegas da ECA/USP, Walter Silveira, Ney Marcondes e Paulo Priolli. Ali fazem uma série de programas de vídeo, anárquicos e experimentais que delimitavam a nova visão estética da videoarte no Brasil, cujo lema era: TUDO PODE SE TORNAR UM PROGRAMA DE TV, com a intenção de pensar um novo modelo para o audiovisual brasileiro, com invenção, ruídos e irreverência, que, naquele momento, fim da década de 70, passava por severa censura da ditadura militar.

MAKE IT NEW, a ideia é RENOVAR

Tadeu Jungle propõe e cria uma SURUBA NA POESIA!!! E deixa a sua marca na poesia e na arte mais inventiva feita no Brasil, a partir dos anos '70, aos dias atuais, modificando profundamente campos como o *graffiti*, o vídeo experimental, a caligrafia, a poesia visual e a performance. Assim é a sua POÉTICA-ORGANISMO-VIVO. É o desenvolvimento de uma LINGUAGEM IRREVERENTE e TRANSGRESSORA para as pessoas que gostam de RENOVAR, dia a dia, sol a sol. Quem nunca esteve perto do SOL, não pode falar do luminoso território dos signos manifestos! A qualquer hora, o poeta interpela o mundo com sua palavra humorada, inventiva e ruidosa. Abrir o peito e brilhar. Brilhar com brilho intenso. Na frequência das aranha (sic), na frequência da experimentação, na frequência da Poesia. É só penetrar & registrar, indo ao encontro do que vier. Com dois dedos no futuro, e os pés acima do chão.

Referências

- Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio (2006) *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-190*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Carvalhaes, Ana Goldenstein (2012) *Persona Performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP.
- Jungle, Tadeu (2014) *Tadeu Jungle: videofotopoesia*. Org. Alberto Saraiva. Rio de Janeiro: F10 Editora: Oi Futuro.
- (Coleção Arte & Tecnologia).
- Khoury, Omar (1996) *Poesia Visual Brasileira: uma Poesia na Era Pós-Verso*. São Paulo: COS-PUC.
- Khoury, Omar (2007) *Ver Ouvir Pensar a Poesia: uma Antologia Comentada de Faturas da Era Pós-Verso*. São Paulo: DAP — IA-UNESP.
- Salomão, Waly (2007) *Babilaques: alguns cristais clivados*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Kabuki Produções Culturais.

Vai vir o Dia quando tudo o que Eu diga seja Poesia> A Invenção e o Coloquial na Poética de Paulo Leminski

The colloquial invention at Paulo Leminski

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Regional do Cariri — URCA. Rua Coronel Antônio Luiz, 1161 — Pimenta, Crato — CE, 63105-010, Brasil. E-mail: danielle.gomes.deoliveira@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta o trabalho do multipoeta, multimúsico, performer, escritor e tradutor Paulo Leminski. Abordaremos o trabalho inventivo, rebelde e subversivo de Leminski, e a radical influência que deixou na Poesia Brasileira a partir dos anos 70, em diálogo com outras linguagens.

Palavras chave: Poesia experimental / poesia concreta / graffiti / música / intersemiose.

Abstract: *This article presents the work of multi-poeta, multimúsico, performer, writer and translator Paulo Leminski. We will address the inventive, rebellious and subversive work of Leminski, and a radical influence that left in the Brazilian Poetry from the 1970s, in dialogue with other languages.*

Keywords: *Experimental poetry / concrete poetry / graffiti / music / intersemiosis.*

Haja hoje para tanto ontem>

Este artigo apresenta o trabalho do multipoeta, multimúsico, performer, escritor, e tradutor Paulo Leminski. Abordaremos o trabalho inventivo, rebelde e subversivo de Leminski, e a radical influência que deixou na Poesia Brasileira a partir dos anos '70.

Leminski é um excelente poeta. Domina como poucos o código verbal, fundindo erudição e a coloquialidade. Se interessava pela cultura oriental, e trouxe para um grande público a arte do Haikai. Tinha conhecimento do que se produzira de melhor na poesia do Ocidente e do Oriente, e transitava com fluidez entre estes territórios, promovendo uma síntese. Fundia o erudito e pop, o ultraconcentrado e a matéria mais prosaica. Tinha raízes na Poesia Concreta e na síntese. Na experimentação e no coloquial.

Sua poética foi influenciada fortemente pela Poesia Concreta de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. No entanto, desde muito jovem se destacou, figurando mesmo como uma espécie de Rimbaud dos trópicos, judoca que sabia latim, com seu livro de estreia, a prosa experimental Catatau.

Os anos 70 no Brasil, em termos de Poesia, é marcado pela coletividade. É uma época em que surgem inúmeras revistas experimentais de poesia, como a Artéria, Atlas, Zero à Esquerda, Muda, e muitas outras. Tendo como fundadoras deste tipo de experiência no Brasil, a Revista INVENÇÃO: Revista de Arte e Vanguarda. No entanto, mesmo sendo uma época que se caracterizava pelo coletivo, pela coletividade, Paulo Leminski se destacou neste cenário, talvez o poeta de maior vulto dos anos 70/80 no Brasil. Isto sem demérito algum aos outros criadores que eram inventivos, experimentais e produziram uma cena que se reverbera até hoje na produção mais experimental de Poesia feita no Brasil, em diálogo com outras linguagens. Para estes criadores, incluindo Leminski, não se trata de rupturas com a linguagem, mas uma continuação de radicalismos pós-Poesia Concreta. É uma poética de Invenção.

Como vemos na Figura 1. Poema caligráfico que mimetiza um grafite, e o coloca como alicerce e ponta-de-lança das linguagens mais experimentais feitas no Brasil (e no mundo) naquele momento histórico-cultural. O grafite no Brasil aparece nos anos '70, quando chegaram as primeiras latas de spray no país. Neste período, o grafite em Nova York é principalmente visual, feito por artistas plásticos, que grafitavam os trens do metrô. Na França, ele é predominantemente verbal, vinculado à filosofia, e serviu como veículo de protesto no Maio e 68. No Brasil esse gesto inaugural do grafite foi feito por poetas. Em São Paulo, artistas como Tadeu Jungle e Walter Silveira, que se tornariam também videomakers, ficaram responsáveis por esta cena, acompanhado de outros



Figura 1 · Paulo Leminski. *Palpite*.

In: Caprichos e Relaxos. 1983.

Figura 2 · Paulo Leminski. *Kamiquase*.

In: Caprichos e Relaxos. 1983.

jovens, que viam nesta linguagem a possibilidade de expressão a baixo custo com grande visibilidade. Paulo Leminski era um grande incentivador do grafite, e mesmo, teórico, inserindo esta linguagem que estava surgindo em suas aulas e palestras. O poema acima, *Palpite*, é o olhar de um poeta com vistas para o futuro prevendo uma fusão de códigos e linguagens artísticas no espaço urbano. Espaço híbrido: Poesia + Artes Visuais (Figura 2).

Embora seja um artífice da palavra, ele é também um artista híbrido, produziu uma poética híbrida, viva, de namoro com a intersemiose, e contemporânea, que transita entre universos, e por vários códigos-linguagens, e muitas mídias, fundindo a Poesia, a Música e as Artes Visuais. Diversos poemas seus foram apresentados em videotexto, *outdoors*, *graffiti*, músicas, ultrapassando décadas. Em 2013 foi lançada a reunião de toda sua poesia (Toda Poesia), que se tornou um verdadeiro *best-seller*, mostrando que as pessoas têm interesse pela leitura, e por este tipo de poesia.

O conceito da poesia como texto literário, como expressão de uma linguagem escrita, veiculada em livros e destinada a um público erudito, passa a ser também por ele questionado. Para Leminski, a poesia faz parte da semiótica, do mundo dos signos que engloba todas as outras formas de manifestações artísticas, de informação e de comunicação. Poesia é também linguagem gráfica, sonora e verbal, que busca uma lógica própria para expressar pensamentos e formas de vida. (Leite, 2008:7)

>Para ser poeta Tem que ser mais que poeta>

Seu livro de estreia é a prosa poética *Catatau*, publicado em 1975. Prosa experimental em que prevalece o significante, construída em um único parágrafo, ao longo de suas 208 páginas, e com uma diagramação irregular. Trata-se de uma das obras-primas da literatura brasileira de invenção do século 20. Escrito durante quase uma década, esse “romance-ideia”, como o denominou Leminski, é um monólogo onírico de René Descartes em visita a Pernambuco no período holandês.

Diante do absurdo na natureza dos trópicos e dos costumes indígenas, o filósofo vê sua razão naufragar: “Duvido se existo, quem sou eu se esse tamanduá existe?”, pergunta. Num texto lúdico, parodiando as narrativas dos viajantes e empregando recursos do Concretismo e do Tropicalismo, Leminski cria uma fábula inovadora e radical, firmando-se como um dos grandes explicadores do Brasil. (Mendonça, 2010:258)

Deglutição antropófaga. A informação mais radical e inovadora. O fino e o grosso. Em confronto com os novos dados do contexto universal. Na compressão violenta da poesia e dos signos. É essa abertura sem reservas para o novo



Figura 1 · Paulo Leminski. «Só.»
In: *La vie en Close*. 1991.

que é responsável também por uma implosão informativa da qual tudo pode resultar até um fato novo, de produção e consumo, como diria Décio Pignatari.

No livro *Caprichos e Relaxos*, Leminski apresenta uma série de poemas em que a visualidade é predominante. Poemas-síntese, em que o poeta explora a tipografia, trabalha caligraficamente alguns poemas (Figura 3 e Figura 8), fragmenta palavras, gerando novas palavras, cria palavras-valise, explora o branco da página, forma desenhos, espelha letras, cria invenções, explorando a dimensão visual das palavras, associada à semântica e à sua dimensão oral: verbivo-covisual, como bem definiu James Joyce — termo amplamente divulgado pelos poetas concretos.

Na Ponta da Língua>

Como no poema SOL-TE. O Sol. Em mim e em você. A ideia de luz, e do luminoso, em você em todos. São apenas duas palavras, com uma tipografia diferenciada, grande. São tipos grandes, quase para ser visto como um poema-cartaz. Letras do tamanho de torres.

A imagem criada é bela e muito ampla, pois acolhe a todos. É a fragmentação do verbo soltar, conjugado, que se transforma em duas palavras curtas, uma com duas letras, e a outra com três, mais o hífen, formando seis letras/símbolos que geram uma desautomatização da percepção e do que já conhecemos e um estranhamento bonito que, pelo óbvio, memorizamos. Em letras grandes. Como em um *outdoor*, ou nos muros da cidade, para ficar, ressoando (Figura 4).

“O sol há de brilhar mais uma vez”: *Juízo Final*, Nelson Cavaquinho. “Brilhar para sempre/ brilhar como um farol/ brilhar com brilho eterno/ gente é pra brilhar”, Maiakovski. Como é que o pensamento se ilumina? O pensamento ilumina o Sol, ou o Sol ilumina o pensamento? Sigo as estrelas, e sigo o Sol. Você vem comigo?

Nos grafites da Figura 5 e Figura 6 partimos de poemas de Leminski, agregando o elemento cor, e dimensionando os poemas para os muros, retirando-os das páginas dos livros. Para que sejam mais vistos, e mais lidos. Foi uma ação desenvolvida com meus alunos em um Grupo de Pesquisa no Brasil, em que procuramos tensionar os limites das linguagens, envolvendo a Palavra e suas relações com as Artes Visuais e a Performance.

Na ponta da língua está também o poema que se segue, *PERHAPPINESS*. É uma palavra-valise. A justaposição e acoplamento de duas palavras, *PERHAPS* e *HAPPINESS*, brincando com o final de uma palavra e o início da outra, em inglês, formando uma *possível* felicidade, algo inconcluso, no plano da dúvida ou das hipóteses, que não está totalmente sob nosso controle, talvez porque

sol-te



Figura 4 · Paulo Leminski, "SOL-TE."

In: *Caprichos e Relaxos*. 1983.

Figura 5 · Paulo Leminski. *Graffiti> Intervenção>* 2018.

Figura 6 · Paulo Leminski. *Graffiti> Intervenção>* 2018

não exista uma total felicidade, ou porque ela não dependa unicamente de nós. Mesmo assim, a desejamos, entre dúvidas e incertezas (Figura 7).

Trata-se da polissemia do signo verbal, que é a capacidade que este possui de comportar mais de um significado. É um desvio, em relação ao discurso dito “normal” e muito usado na poesia e na arte. Incluindo outros recursos textuais como, a ironia, a paranomásia, as metáforas, entre outros. Intervenção de vanguarda. Música das esferas.

Espelhamentos, reflexos, anagramas. No poema Lua na Água, que se segue, vemos uma construção formal que parte de anagramas, mostrada de forma explícita e visual, como se fosse o reflexo da lua na água. Segundo Leminski, “para o zen budismo a lua na água é o símbolo da impermanência de todas as coisas”. Associado aos ícones, que precedem as palavras, espelhadas, vemos um poema pleno de visualidades. As letras se conformam tais como desenhos, assim como a sugestão da lua em movimento.

O ícone é um signo de alguma coisa; o símbolo é um signo para alguma coisa. Mas o ícone, como diz Peirce, é um signo aberto: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando trazidas sob a forma de palavras. (Pignatari, 2004:20)

Da ARTE como Inutensílio/ Do Coloquial na ARTE>

Observa-se que, para Leminski, a liberdade da linguagem é de fato a razão de ser de sua poesia. A liberdade de criar algo que não tem razão nem porquê, como o próprio poeta denomina, criar um poema “inutensílio”, despojado e aberto de quaisquer amarras.

A poesia é um utensílio, a única razão de ser da poesia é que ela faz parte daquelas coisas inúteis da vida que não precisam de justificativa porque elas são a própria razão de ser da vida. Querer que a poesia tenha um por que, querer que a poesia esteja à serviço de alguma coisa, é a mesma coisa que querer, por exemplo, que um gol do Zico tenha uma razão de ser, tenha um por que, além da alegria da multidão. É a mesma coisa, de querer, por exemplo, que o orgasmo tenha um por que. É a mesma coisa de querer, por exemplo, que a alegria da amizade, do afeto, tenha um por que. Acho que a poesia faz parte daquelas coisas que não precisam ter um por que. Para quê ‘por que’? (...) (Leminski, In Ervilha da Fantasia, 1985)

A linguagem coloquial, informal ou popular é uma linguagem utilizada no cotidiano em que não exige a observância total da gramática, e o poeta se apropria deste aparente despojamento para criar uma linguagem acessível a um público mais amplo, com inteligentes jogos de palavras e trocadilhos, e uma

PERHAPPINESS



Figura 7 · Paulo Leminski. Perhapiness.

In: Caprichos e Relaxos. 1983.

Figura 8 · Paulo Leminski. "Lua na Água."

In: Caprichos e Relaxos. 1983

suposta facilidade, de modo que haja mais fluidez na comunicação. Alto repertório, domínio do código verbal, e uma construção coloquial transforma seus poemas em pequenos-grandes achados, de cernes e medulas, uma mistura de pop e de cult, grandes mensagens em poemas de fácil assimilação. Como no trocadilho que faz em “tudo / que / li / me / irrita / quando / ouço / rita / lee”, o Leminski erudito versus o Leminski pop, associando todo o seu repertório em poesia ao nome de um ícone do Rock brasileiro, espécie de ápice, de síntese que funde alta e baixa cultura, onde TUDO, em latente culminância, se transforma em música. Alto repertório levado à comunicação de massa (Figura 9).

POR ITAMARES NUNCA DANTES NAVEGADOS>

Leminski rompeu fronteiras, se contagiou e dialogou com todas as possibilidades expressivas da cultura. O trabalho de Paulo Leminski possui uma linguagem concreta, no sentido de ser explícita e objetiva, inventiva, e coloquial com um grande potencial de comunicação. Uma linguagem jovem e viva, que se comunica com os mais jovens, pois é uma linguagem viva e arejada. E se comunica e com os mais velhos, que possuem um maior repertório em poesia, e artes, e puderam acompanhar o seu percurso artístico, e o desenvolvimento das linguagens artísticas no Brasil. É uma linguagem que se perpetuará no futuro, e permanecerá viva, uma linguagem viva e com frescor no futuro.

Os poetas são amados por milhões. Por que os povos amam os seus poetas? É porque os povos precisam disso, porque os poetas dizem uma coisa que as pessoas precisam que seja dita. O poeta não é um ser de luxo, não é uma excrecência ornamental da sociedade, ele é uma necessidade orgânica de uma sociedade, a sociedade precisa daquilo, daquela loucura para respirar, é através da loucura dos poetas, através da ruptura que eles representam, que a sociedade respira. (Leminski, Ervilha da Fantasia: 1985)

Limites ao Léu>

Se transformou em um fenômeno no Facebook, com jovens descobrindo sua poesia através desta mídia. Uma nova Poesia, para antigos e novos leitores. Ao conciliar o rigor da construção formal e o coloquialismo, Leminski têm sido lido e celebrado nas últimas décadas. Uma poesia que continua atual, e que dialoga com o futuro.

A poesia de Paulo Leminski não passa oblíqua aos nossos sentidos. Nas palavras de Leminski: Vim pelo caminho difícil, a linha que nunca termina> VAI VIR O DIA QUANDO TUDO O QUE EU DIGA SEJA POESIA.

tudo
que
li
me
irrita
quando
ouço
rita
lee

haja
hoje
p /
tanto
hontem
p.l

Figura 7 · Paulo Leminski. “Tudo”.
In: *Caprichos e Relaxos*, 1983.

Figura 8 · Paulo Leminski. “Haja.”
In: *La vie en Close*, 1991.

Referências

- Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de, & Pignatari, Décio (2006) *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-190*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Leminski, Paulo (2010) *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras.
- Leminski, Paulo (2013) *Toda Poesia*. São Paulo: Cia das Letras.
- Khoury, Omar (1996) *Poesia Visual Brasileira: uma Poesia na Era Pós-Verso*. São Paulo: COS-PUC.
- Khoury, Omar (2007) *Ver Ouvir Pensar a Poesia: Uma Antologia Comentada de Faturas da Era Pós-Verso*. São Paulo: DAP — IA-UNESP.
- Leite, Elisabeth Rocha (2008) *A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski*. São Paulo: FFLCH-USP.
- Pignatari, Décio (2004) *O que é Comunicação Poética*. 8ª ed. Cotia: Ateliê Editorial.
- Schumann, Werner (1985) *Ervilha da Fantasia (Uma Ópera Paulo Leminskiana)*. 28' 09". <https://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko>

O Mundo Invertido na obra de Gabriel e Gilberto Colaço

An inverted world at Gabriel & Gilberto Colaço

DIANA COSTA*

Artigo completo recebido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Beja (IPBeja), & Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). IPBeja, Rua Pedro Soares, Campus do Instituto Politécnico de Beja. Apartado 6155. 7800-295 Beja, Portugal. Email: dianagodinhocosta@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe apresentar a definição e significação dos objetos do corpo de trabalho de Gabriel e Gilberto Colaço: interrogando sobre o aspeto da sua estrutura, situando o seu lugar e a sua função e/ou a sua perceção e representação no sistema do sentido. Estudar atentamente a articulação sistemática das substâncias em causa, dar à sua própria heterogeneidade uma interpretação estrutural. Trata-se de um descobrir da história das formas e suas representações. O estudo compreende as obras presentes na exposição “Territorial” que esteve patente na Galeria Mute de 26 de Maio a 25 de Junho de 2016.

Palavras chave: Mundo invertido / jogo / dimensão / imagem.

Abstract: This article proposes to present the definition and signification of Gabriel and Gilberto Colaço's body of work: questioning about the aspect of its structure, situating its place and its function and / or its perception and representation in the sense system. Study carefully the systematic articulation of the substances in question, to give their own heterogeneity a structural interpretation. It is a discovery of the history of forms and their representations. The study comprises the works present at the “Territorial” exhibition that was evident in the Mute Gallery from 26 May to 25 June 2016.

Keywords: Upside down world / game / dimension / image.

A pertinência deste artigo cinge-se ao entendimento dos caminhos e estratégias definidos por Gabriel e Gilberto Colaço na definição e elaboração da exposição “Territorial”.

Na procura e reflexão sobre o que fazer, sobre o que criar, os artistas direcionam a sua pesquisa para um aprofundamento do pensamento operativo e especulativo centrado na junção de duas realidades, e na forma de traduzir e criar um produto reflexo desse pensamento duplo. Partem do visível, neste caso, do exterior, expressam-se não por uma opção plástica próxima ao natural, mas por uma abordagem planificada das formas e da cor. Deste modo, manifestam a expressão do objeto arquitetónico pela demonstração de equilíbrio, pela luz e pela sensibilidade cromáticas.

Considera-se que a exposição está dividida em dois segmentos: o primeiro bidimensional, caracterizado pela pintura sobre tela e papel e, o segundo, tridimensional, caracterizado pelo valor escultórico apresentado num formato de instalação. O segmento que se pretende realçar neste artigo é o primeiro, onde a temática se apresenta como uma junção de “dois mundos”: o verdadeiro e o invertido.

As obras apresentam-se como ilhas flutuantes, onde podemos observar toda a parte inferior da ilha que, no entanto, em vez de ser uma estrutura de rocha e terra (propriedades reais), apresenta-se como um reflexo da parte superior. Se fizermos uma rotação de 180° do papel assistimos a uma outra narrativa a vir á superfície (Figura 1, Figura 2).

A propósito desta reflexão, recorda-se a série *Stranger Things*, de ficção científica, criada, escrita e dirigida pelos irmãos Matt e Ross Duffer. Na trama, um menino desaparece misteriosamente na pequena cidade de Hawkins, Indiana, e faz com que os seus amigos entrem numa busca perigosa pelo seu paradeiro e, no caminho, encontram uma estranha menina com poderes telecinéticos. Ela vai ser a chave para descobrir o *Mundo Invertido* e extrair Will, o menino desaparecido, dessa dimensão espacial. Trata-se de uma realidade paralela, que neste caso, assume uma narrativa sombria e perigosa, onde, de forma reflexa e invertida, mostra todas as características arquitetónicas e geográficas da cidade de Hawkins, mas com 180° de inversão, como se estivesse submersa.

O *Mundo Invertido* foi a terminologia escolhida para definir este conjunto de obras, que espelham a capacidade para nos aludir para outras dimensões, conduzindo-nos por vezes a horizontes de espiritualidade, ilusão ou até pesadelo. São trabalhos que evidenciam aspetos da pintura, da arquitetura e da fantasia, e o modo como estes se aproximam e se distanciam, criando, assim, uma nova abordagem para a realidade observada.



Figura 1 · Gabriel e Gilberto Colaço, 2016,
Alinhamento 7, acrílico sobre papel, 50 x 50cm.
Fonte: Fornecida pelos artistas.



Figura 2 - Gabriel e Gilberto Colaço, 2016,
Alinhamento 11, acrílico sobre papel, 50 x 50cm.
Fonte: Fornecida pelos artistas.



Figura 3 · Gabriel e Gilberto Colaço 2016,
Alinhamento 8, acrílico sobre papel, 50 x 50cm.
Fonte: Fornecida pelos artistas.

O *Mundo Invertido* poderia ser considerado nestas obras como uma dimensão espacial paralela que coexiste com a nossa própria, uma dimensão que é um reflexo ou um eco do nosso mundo. Deixa-nos também as questões: qual a posição final da imagem? Qual é reflexo e qual é o verdadeiro? São narrativas simultâneas?

À luz da física teórica de hoje, eventuais outros universos podem existir sem problemas, contanto que estejam em “outras dimensões” (um conceito postulado por Theodor Kaluza e Oscar Klein, dois físicos do início do século 20). Kaluza propôs que, se o nosso universo tivesse quatro dimensões de espaço (em vez das três que conhecemos), a gravidade funcionaria de acordo com as equações que regem o eletromagnetismo. Ou seja: a gravidade seria tão poderosa quanto a força eletromagnética.

Este conjunto de obras de Gabriel e Gilberto Colaço, as ilhas, gravitam no espaço e espelham duas dimensões: a real e a invertida, no entanto, no espaço invertido espelham-se e codificam-se formas que expressam mensagens comunicativas abertas à decodificação (Figura 3).

O trabalho gera-se por referência à realidade. Pela sua forma processual gera novos códigos para o exercício da percepção. Parte da realidade e volta sempre a ela, retirando e reinserindo novas fórmulas de sensação, como os elementos de felicidade, de satisfação que se formulam num tempo e espaço específico, em contraste com elementos eventualmente opostos, com evidentes traços de destruição e decadência. Possui um devir, que necessariamente nos obriga a fazer uma leitura vertical em efeito ping-pong, onde procuramos sempre a leitura do que está no espaço inverso como consequência do espaço “real”.

Cria uma *retórica visual*, tendo em conta que refere uma mensagem icónica cujas leis são autónomas em relação às das mensagens verbais mas que podem agir sobre o espectador de maneira próxima. A ligação entre o real e não real gerado pelas imagens origina um sistema de pensamento visual. A imagem vale por si ou pelo que quer dizer? A imagem pode ser tão forte como o mundo real e exprimir-se ou a imagem é só o seu sentido figurativo? Pela eficácia da imagem para traduzir significados, utilizam-na para converter um discurso real num sistema visual.

Na arte, a ideia que temos da imagem está sempre interligada à representação visual, e é tema de reflexão para a filosofia desde os tempos mais antigos.

Gabriel e Gilberto, situam-se no campo da produção de imagens. Implica terem uma série de ferramentas à sua disposição para arquitetar uma ideia. É necessário efetuar a escolha certa dos elementos perante as várias possibilidades para conseguir construir uma ideia. Há relação evidente com a linguagem escrita. Os termos ligados ao discurso verbal surgem com frequência quando se

aborda a realidade visual/plástica: faz-se a *leitura de uma obra*, referimo-nos ao *vocabulário visual* em geral ou ao de um artista em particular. A comunicação visual funciona como uma estrutura que não é coincidente com a estrutura verbal. Enquanto a estrutura verbal obedece a regras determinadas pela necessidade comunicacional codificada, as estruturas de comunicação visual são diversificadas, como se verifica na *linguagem* que cada artista adota, na expressão plástica.

A literacia visual abarca um nível mais simples, como em qualquer estrutura do conhecimento, leitura das imagens do quotidiano, e um nível mais específico, de elaboração crítica de imagens complexas. Trata-se de uma capacidade de ler e interpretar as imagens, deste modo, é possível relacionar os modos de leitura entre texto e imagem: a escrita está para a literacia (em termos genéricos), como a imagem está para a literacia visual (Felten, 2008).

O indivíduo *visualmente* culto deverá desenvolver significados a partir de formas mais simples da imagem, como uma fotografia de jornal, de formas mais complexas, no caso de objetos artísticos, sendo capaz de ultrapassar as narrativas visuais mais comuns. O contacto com diferentes formas de linguagem icónica é benéfico para o desenvolvimento da literacia visual. O grau de compreensão dos conteúdos significativos e de formas visuais mais convencionais que os media permanentemente divulgam depende do grau de informação de cada indivíduo. A literacia visual cria funcionalidades visuais, abertura de juízos e capacidade crítica, nomeadamente no que se refere aos meios de comunicação de massas, cada vez mais dominantes na sociedade de consumo.

Estudar a imagem e atribuir-lhe uma informação visual constituída por vários signos, é o mesmo que reconhecê-la como discurso, logo, como um instrumento de comunicação e expressão. Pode-se reconhecer que uma imagem é constituída sempre por uma mensagem para o outro.

O simbólico de uma representação é um intermediário entre a realidade reconhecível e o reino do místico e invisível da fantasia, entre o que é conscientemente compreensível e invisível.

Como se justifica esta simbologia e realidade paralela nas obras de Gabriel e Gilberto? Será que esta dupla visão se acentua e se define por serem dois os artistas intervenientes e que somam ideias e processos criativos? Ou podemos ir mais longe e dizer que são duas realidades que se espelham porque Gabriel e Gilberto são gémeos? As afinidades artísticas entre os dois artistas são então, para além dos procedimentos operativos, familiares, pois são dois irmãos gémeos. A produção artística decorre como uma parceria, mas ao mesmo tempo como um jogo em que os dois são as personagens principais. A forte relação entre ambos também se reflete na plasticidade final, no criar e nas formas de

produzir. Têm uma linguagem própria que se funde de tal forma que se torna impossível dizer onde começa e acaba a intervenção de cada um. Ou será possível dizer que um representa o espaço real e o outro o espaço invertido?!

A capacidade de descodificar o grau de compreensão dos conteúdos significativos e das formas visuais é uma capacidade necessária para apreender a arte, mas ao mesmo tempo uma capacidade necessária ao indivíduo comum para aprender a vida e tudo o que o rodeia, daí o paralelismo entre pintura (campo de intervenção no mundo da arte) e o real. Ler pintura é descodificar mistérios (seja qual for o campo de intervenção — real ou fantasia).

Só quando a pintura for adequadamente entendida, estudada e definida como algo vital para todos, começará a compreender-se plenamente o potencial desta capacidade humana.

No momento em que se acaba de alcançar uma certa conclusão, apercebemo-nos que se abre um outro campo onde tudo quanto se exprimiu anteriormente pode ser redito ou refeito de outra forma. De maneira que aquilo que encontramos, na verdade, ainda não possuímos, ainda está por descobrir, o achado é o que proclama por novas buscas. “Se nenhuma pintura conclui a pintura, se mesmo nenhuma obra está absolutamente concluída, cada criação muda, altera, esclarece, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras. Se as criações não são algo adquirido, não é apenas porque, como todas as coisas, passam, é também porque têm quase toda uma vida à sua frente.” (Ponty, 1992).

Daí as várias interpretações do *Mundo Invertido*, por exemplo, na obra “Alinhamento 9” o *Mundo Invertido* não parece o mesmo da obra “Alinhamento 6”, as dicotomias divergem, onde numas obras supõe-se serem dimensões paralelas simbolicamente escuras, destruidoras e até explosivas, e noutras, dimensões paralelas mais romantizadas, onde por vezes parece que os contextos se invertem (Figura 4 e Figura 5).

Gabriel e Gilberto representam um *Mundo* onde outros mundos possam coexistir. E com esta reflexão recordamos a obra cinematográfica *Interstellar* que apresenta um aspeto interessante relativamente às dimensões paralelas, que faz parte do mundo e da ciência moderna, da ficção científica e dos mitos da antiguidade: a viagem no tempo. *Interstellar* é um filme anglo-americano de ficção científica dirigido por Christopher Nolan estrelado por Matthew McConaughey, Anne Hathaway, entre outros. Ele conta a história em que a Terra é um planeta devastado, onde os estudiosos de todas as áreas procuram mundos viáveis à habitabilidade humana e que possa evitar a extinção da Humanidade. A comunidade científica acredita que a solução pode estar nas pontes de Einstein-Rosen (buracos negros), portais que possibilitam a ligação entre mundos paralelos, indepen-



Figura 4 · Gabriel e Gilberto Colaço , 2016,
Alinhamento 9, acrílico sobre papel, 50 x 50cm.
Fonte: Fornecida pelos artistas.

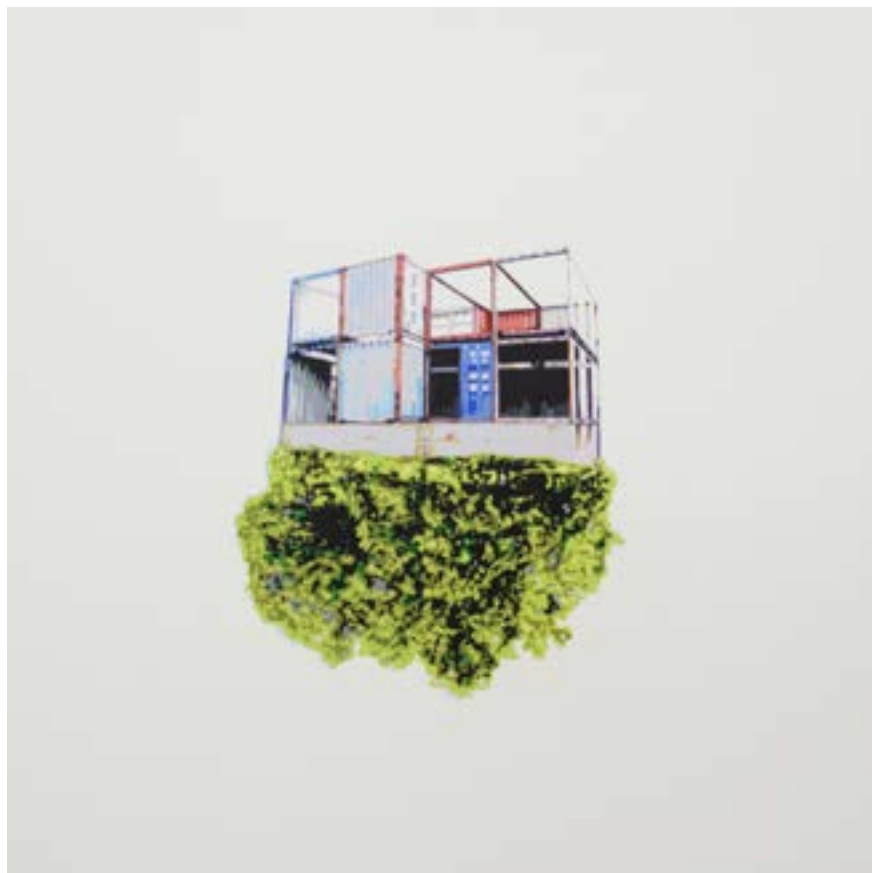


Figura 5 · Gabriel e Gilberto Colaço, 2016,
Alinhamento 6, acrílico sobre papel, 50 x 50cm.
Fonte: Fornecida pelos artistas.

dentemente da distância entre eles. E é assim que uma equipa de exploradores espaciais é enviada na missão mais importante da História humana: entrar num desses portais e encontrar um mundo onde a vida possa prosseguir.

Um dos valores de maior referência no filme é a forma como é apresentado o conceito de “Dilação de Tempo” e as realidades paralelas que daí advêm. O exercício de observação e interpretação da obra dos artistas, por si só, são um desvelar da dicotomia temporal da relação entre duas dimensões. Mais um conceito que se introduz na visualidade da representação procurada por Gabriel e Gilberto. Ao mesmo tempo que olhamos para a representação da natureza na parte superior da ilha, nunca perdemos a história apresentada no *Mundo Invertido* na parte inferior. Em simultâneo fazemos leituras, sem que nenhuma delas possa acontecer isoladamente.

Assim, Gabriel e Gilberto apresentam de forma sistemática e modular em cada uma das peças, diferentes possibilidades de mundos paralelos nas suas criações pictóricas, a partir dos meios operativos e processuais inerentes à pintura para a representação dos seus universos. No processo pictórico visam sempre acentuar a importância de um pensamento plástico e sistemático na criação das formas apresentadas, em intimidade com a racionalização teórica e especulação científica, contextualizando a intuição e descoberta de novos significados na imagem retratada. Está sempre latente a necessidade de criar uma lógica conceptual e clara, criando sistemas percetivos caracterizados pela forma de manipular a ordem do entendimento dos diferentes níveis de representação, gerindo e pensando na forma como devem ser apresentados, como dialogam entre si ou interagem com o observador.

O observador é, portanto, o responsável último da própria representação/ interpretação.

Gabriel e Gilberto Colaço, nasceram em 1975 na Nazaré e são naturais de Benedita, Alcobaça. Atualmente Gabriel vive e trabalha em Alcobaça e Gilberto vive e trabalha em Lisboa. No ano de 2002 ambos concluíram o curso de Artes Plásticas — Pintura, na Faculdade de Belas Artes do Porto. E em 2005, efetuaram a pós-graduação em Desenho na Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

Desenvolvem o trabalho essencialmente sob o suporte do desenho, pintura e a instalação, tendo como referências e interesses, o retrato e a identidade, arquitetura, o espaço Natural e o espaço Humano.

Das várias exposições realizadas, destacam-se, 14 fragmentos contemporâneos II — Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brasil (2005), Bios, Galeria Pedro Serrenho, Lisboa (2003), New Skins, Galeria Alvarez, Porto (2007) “Gabriel & Gilberto Colaço + Nick Rodrigues”, Rhys Gallery, Boston, EUA

(2007), *Large formats*, Alejandra Von Hartz Gallery, Miami, EUA (2007), *Sets #3* — Galeria Ramis Barquet, Nova Iorque, EUA e Monterrey, Mexico (2008), *Start*, Galeria Zaum Projects, Lisboa (2008), *Abre-Alas*, curadoria de Beatriz Lemos, Felipe Scovino, Guga Ferraz, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brasil (2010), *2View*, Lugar do Desenho, Fundação Julio Resende, Gondomar, Portugal (2013), *Entre*, Galeria Jaime Portas Vilaseca, Rio de Janeiro, Brasil (2013).

Destacam-se também alguns prémios ao longo do seu percurso, 1º. prémio — Concurso Nacional de Fotografia Casa da Juventude — Póvoa de Varzim (2002), 1º. prémio de pintura, Aveiro jovem criador 2003, Aveiro (2003), 1º. prémio de Pintura- IX Prémio de Pintura e Escultura D. Fernando II, Sintra (2005), 1º. prémio — Prémio de Pintura, Herdade do Esporão e Diário de Notícias (2005), 1º. prémio — “Arte e Espiritualidade”, Ministério da Cultura, Cor道aria Nacional, Lisboa (2006).

Referências

Carrere, Alberto, Saborit, José, *Retórica De La Pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.

Felten, Peter (2008) *Visual Literacy*. Journal Of American History, Novembro/Dezembro, Vol 94 Nº1.

Liotard, Jean-François (1990), *O Inumano. Considerações Sobre O Tempo*. Lisboa: Estampa.

Platão (2006) *A República* (Livro Vii). São Paulo: Edipro.

Ponty, Merleau (1992) *O Olho E O Espírito*. Lisboa: Vega.

Thorne, Kip (2014) *The Science Of Interstellar*. Nova Iorque: W.W.Norton & Company.

Todorov, Tzvetan (1998) *Simbolismo E Interpretação*. Póvoa Do Varzim: Edições 70.

Apropriação e simulacro como estratégia de legitimação artística, um caso de estudo: Sandra Gamarra

*Appropriation and simulacrum as strategy
of artistic legitimation, a case study:
Sandra Gamarra*

DOMINGOS LOUREIRO*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Artista Plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, i2ADS — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Av. Rodrigues de Freitas, 265, 4000-222 Porto, Portugal. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

Resumo: O artigo apresenta o modo como dois processos moralmente questionáveis, a apropriação e o simulacro, têm sido utilizado por artistas como base para os seus projetos autorais e, sobretudo, como estratégia de legitimação artística. Além de fazer um enquadramento dos temas no contexto artístico, procura por em evidência o seu recurso em autores recentes, destacando um caso de estudo sobre a autora peruana Sandra Gamarra (1972). Procura-se fazer uma reflexão sobre como o recurso a estes processos é validado e legitimado, no âmbito da difusão artística, e de que modo definições como autor, autoria, criação e originalidade se sustentam.

Palavras chave: apropriação em arte / simulacro / autoria / difusão artística / LiMac.

Abstract: *The article presents the way in which two morally questionable processes, the appropriation and the simulacrum, have been used by artists as a basis for their projects and, above all, as a strategy for artistic legitimation. In addition to making a framework of the themes in the artistic context, seeks to highlight its increasing use in recent authors, emphasizing a case study on the Peruvian author Sandra Gamarra (1972). It seeks to reflect on how the use of these processes is validated and legitimized in the context of artistic diffusion, and how definitions such as author, authorship, creation and originality are sustained.*

Keywords: *appropriation in art / simulacrum / authorship / art disclosure / LiMac.*

Introdução

O termo *apropriação* é empregue no contexto artístico sobretudo a partir dos movimentos Cubismo e Dadaísmo (Argan, 1992), referindo-se ao uso de colagens de objetos quotidianos nas produções artísticas desses períodos.

Além das colagens de recortes de jornal ou papéis, utilizados por Pablo Picasso (ES, 1881-1973), Georges Braque (FR, 1882, 1963) ou Kurt Schwitters (AL, 1887, 1948), o *ready-made* utilizado por Marcel Duchamp (FR, 1887, 1968) será certamente o mais radical exemplo de apropriação, até meados do século XX. O termo refere-se à aplicação, no interior da prática artística, de elementos que lhe são estranhos, normalmente objetos do quotidiano (Argan, 1992).

As principais questões suscitadas por este recurso têm a ver com aspetos como originalidade, conceito, domínio técnico, real/fictício. Está ainda associado à ideia de transgressão, numa tentativa de rotura com os sistemas preexistentes, conforme nos refere Argan (1992), Archer (2008), entre outros.

O termo *simulacro* está intrinsecamente relacionado com a arte desde os seus primórdios, associado à imagem, à representação e encenação. Deleuze (1969), a partir da leitura de Platão, refere o simulacro associado à ideia de cópia mas também de uma experiência sobre a qual o observador perde o domínio e a capacidade de perceber que se trata de um simulacro. Para Deleuze, *O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com o seu ponto de vista.* (Deleuze, 1969, p. 264)

Nesse sentido, considera que o simulacro não será apenas uma cópia de um *Modelo*, mas que conterà em si uma intenção de ser coisa, e por isso *Semelhante*:

Em suma, há no simulacro um devir-louco, (...) um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, (...) (Deleuze, 1969, p. 264)

Tanto no ato de apropriação como no de simulacro, existe uma intenção reativa ou de transgressão, tendo contextos e alvos diferentes, mas frequentemente impulsionados por conceitos de subversão. Pelo que será na Modernidade que estes processos encontram um lugar fulcral como agentes intelectuais e práticos.

O exemplo do *ready-made* empregue por Marcel Duchamp põe em evidência questões de autoria, de virtuosismo, de Real e ficcional, pelo que o autor será o centro de uma espiral com repercussões ao longo das décadas sucessivas. A *imagem-objeto* (imagem ready-made) (L, 2011), recurso primordial dos artistas da Pop Art: Europeia, com Gerhard Richter (AL, 1932) e Sigmar Polke (PL, 1941, 2010), e; Americana, com Jasper Johns (EUA, 1930), Robert Rauschenberg (EUA, 1925, 2008), Roy Lieschenstein (EUA, 1923, 1977), Jeff Koons (EUA, 1955), Jean-Michel Basquiat (EUA, 1960, 1988) ou Andy Warhol (EUA,



Figura 1 · Print Screen da imagem de Banksy, *Picasso Quote*, 2009, gravação em mármore e estrutura em madeira. Foto: Autor

Figura 2 · Print Screen da página de *Instagram* de Ivanka Trump, junto à obra de Richard Prince. Autor que decidiu abdicar da sua autoria, devolvendo o valor da aquisição e retirando-lhe a autoria. Contudo, legalmente, ainda não conseguiu que a obra fosse considerada *sem autoria*. (Jones, 16). Foto: Autor

1928, 1987); mas, também de autores como Luc Tuymans (BE, 1958), Wilhelm Sasnal (PL, 1972), Eberhard Havekost (AL, 1967), Thomas Ruff (AL, 1958), Carlos Correia (PT, 1975), Sandra Gamarra, Martinho Costa (PT, 1977), é exemplo de apropriação em arte.

Em relação ao simulacro, autores como Maurizio Cattellan (IT, 1960), Hiroshi Sugimoto (JP, 1948), Thomas Hirschhorn (SW, 1957), Damien Hirst (EN, 1965), Cindy Sherman (EUA, 1954), Paulo Mendes (PT, 1966), Sara & André (PT, 1980, 1979), Olafur Eliasson (DI, 1967), Gillian Wearing (EN, 1963), evidenciam o quanto se trata de um recurso frequente na arte.

1. Roubar para inovar

Se num primeiro momento, o uso de elementos do quotidiano apropriados para a arte, versa questões como: originalidade, singularidade/múltiplo, criação, ilusão, representação, virtuosismo. Num segundo momento, encontramos práticas e autores que se apropriam ou simulam integralmente outros autores e fenómenos do campo da arte, como no exemplo apresentado por Banksy (EN, 1974) apropriando-se de uma expressão de Picasso sobre a ideia de roubar as ideias de outros (Figura 1).

A alteração entre o primeiro momento e o segundo é aparentemente simples, mas invoca questões de enorme importância para a compreensão deste fenómeno na atualidade. Trata-se de perceber como estas estratégias funcionam como forma de legitimação, quando, à partida, se assumem como processos de apropriação de autoria e identidade alheias, e, em senso comum e legal, reprováveis (Calejo, 2010). Autores como: Richard Prince (EUA, 1949) que, na série *New Portraits* (2015) (Figura 2), se apropria de imagens retiradas das páginas pessoais de utilizadores do *Instagram*, *refotografando-as* (Lauren, 2016) e apresentando-as como suas; de Sara & André, uma dupla que se apropria da estética de outros autores para cada uma das suas produções, onde se autorretratam; de Maurizio Cattellan, que na exposição *Another Fucking Ready-Made* (1996), na Galeria Appel em Amesterdão, apresenta o conteúdo exposição da galeria contígua, roubada antes da inauguração; ou do projeto LiMac — Lima Museu de Arte Contemporâneo, um museu fictício criado por Sandra Gamarra, onde a autora coleciona réplicas de obras e exposições; entre outros.

A legitimação destes autores é reconhecida pela sua inclusão em eventos, coleções e publicações especializadas em arte, como museus de arte contemporânea, revistas de arte, monografias, textos críticos, feiras de arte, galerias, entre outros, indicadores qualitativos que consideramos válidos para justificar a legitimação em contexto artístico. Assim, salientam-se algumas questões que aqui como: O que é a autoria?, Que direitos temos sobre as nossas produções?,

Pode o falso tornar-se autêntico?, a ser, Como se processa?, e finalmente, Até onde o autor que plagia se sente autêntico a fazê-lo?

Para responder a estas questões apresentamos a artista peruana Sandra Gamarra e a exposição realizada na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, com o projeto LiMac — Lima Museu de Arte Contemporâneo

2. Colecionadora de contrafação

Sandra Gamarra tem desenvolvido a sua prática artística no âmbito da pintura e da instalação. A sua pintura de cariz realista tem a particularidade de assumir-se como uma obra baseada no plágio e na apropriação de referências visuais muito concretas da História da Arte.

A artista refere, em 2012, por ocasião da sua participação na Capital Europeia da Cultura — Guimarães 2012, que no seu país de origem, devido à escassez económica, o mercado de contrafação tem enorme projeção e que, através destas marcas, os peruanos tentam responder ao desejo de posse de produtos inacessíveis. Nesse contexto, e apoiada numa analogia muito singular, a autora decide que poderia tentar obter aos seus objetos de culto através da contrafação ou da realização de réplicas de obras e objetos da sua admiração. Assim, dá início a uma longa produção de *arte contrafeita* reproduzindo obras, séries de obras ou mesmo publicações, dos autores que escolhe para a sua própria coleção de arte. Não se trata de uma produção de séries de réplicas, como as que encontramos em qualquer banca de recordações turísticas em Paris ou Amesterdão, de Monet, Van Gogh, ou Renoir, realizadas por empresas familiares na China. Trata-se de uma seleção de obras e autores que a artista escolhe de entre publicações de arte contemporânea como a *Vitamina P*, *Art Now*, *Artistas do Milénio*, entre outras. Todavia, não é latente a reprodução do original, mas da imagem impressa, pelo que entre pinturas de outros artistas, encontram-se imagens: de fotografos, de instalações, de esculturas, de performances, ou até mesmo réplicas das próprias publicações. E, tal como os produtos contrafeitos, verificamos a existência deliberada de debilidades na transposição da imagem, evidenciando as comuns imperfeições observadas nos objetos pirata.

3. Ser ou Ser

O LiMac- Lima Museu de Arte Contemporâneo, um museu ficcional, foi criado em 2002 pela artista depois de constatar que Lima era a única grande capital que não possuía, então, um Museu focado na arte contemporânea. Ao mesmo tempo, é o museu que acolhe toda a sua coleção de arte contrafeita, pelo que é ténue o limite entre a ideia de ficcional e de real.

O Museu, alojado em <http://li-mac.org>, tem uma agenda organizada, uma coleção de arte, exposições, textos críticos e até uma loja com *merchandising*, como qualquer museu (Figura 3). Contudo, tudo o que ali se encontra está imbuído nesta ideia de falso e irreal, sendo que, numa primeira visita ao sítio na internet, não ficam dúvidas de se tratar de um verdadeiro museu. O museu simulacro que se apropriou de autores e obras, existe ainda em itinerâncias e residências artísticas em diferentes espaços e exposições, como a estância na Fábrica Asa, em Guimarães Capital Europeia da Cultura, em 2012, ou na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010.

Estamos perante um exemplo de uma ficção que se transforma em realidade, já que o LiMac, desta feita não pode ser considerado como uma obra ficcional. Além da sua própria existência conceptual, a sua inscrição é realizada pelas permanências em diferentes lugares de legitimação artística.

4. A experiência real de uma ficção

Uma das estâncias ocorre na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010. A organização que, ao não conseguir a cedência da série *Oktober 18, 1977* (1988) de Gerhard Richter, presente no MOMA (EUA), decide desafiar a artista a reproduzir toda a série e a instalá-la como LiMac, no certame (Figura 4).

Na visita ao espaço de exposição, o espectador é induzido que está perante a famosa série do artista alemão, um conjunto de obras sobre o grupo terrorista Baader-Meinhof, realizado a partir de imagens recolhidas da imprensa, e que aborda uma temática associada à política, à liberdade e à morte. Contudo, uma margem branca, na parte inferior de cada uma das telas, suscita alguma confusão, tal como o nome da instituição que cede a coleção, o LiMac em vez do MOMA. Na dúvida, o espectador busca mais informação sobre o que estará a presenciar, recorrendo a documentos dispostos numa banca no centro da exposição. Estes, também plagiados, evidenciam as imperfeições que os objetos contrafeitos apresentam, tornando-se cada vez mais presente a ideia de hiato ou lapso, ficando mais óbvio que se estará perante um simulacro. Inicia-se então um processo de reajuste em que tudo o que se viu, pensou e experienciou é posto em causa. E, sobre essa primeira experiência é formulada uma segunda, em que se procura entender o que se presenciara e o que agora se presencia, onde as primeiras ideias colidem e interagem com as que agora se enunciam.

Richter apropriava-se de imagens que depois reproduzia através de pintura. Afirmava que o conteúdo das imagens não lhe interessava, que apenas reproduzia imagens e não conteúdos ou temas, que as imagens eram todas abstrações (Richter, 1995). Contradizendo-se, ou talvez não, assume que necessitou de realizar a referida série porque precisava de compreender e aceitar o que levava

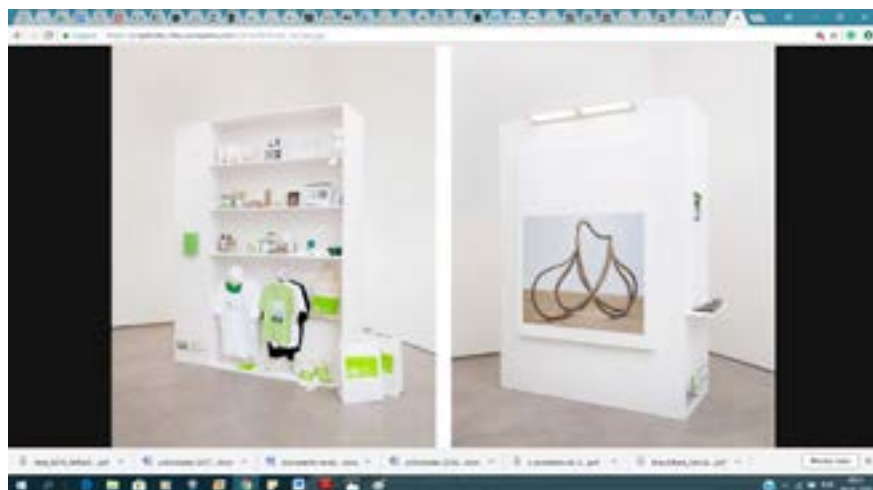


Figura 3 · Print Screen de LiMac Shop Module II, 2009. Vários Materiais, 197 x 240 x 80cm. Foto: Autor. Foto: Autor

Figura 4 · Print screen de LiMac, Série Oktober 18, 1977 (2010). Instalação na 29ª Bienal de São Paulo, Brasil. Foto: Autor

a que aqueles jovens se tivessem sacrificado por ideais, evidenciando que não estaria alheio aos conteúdos das suas imagens abstratas. Gamarra, por seu lado, plágia o que gosta, o que admira e gostaria de possuir. Ambos apropriam-se de imagens.

5. Ladrão que rouba ladrão

Privilegiando obras de cunho político, a 29ª Bienal de São Paulo, teve a curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. Afirmou-se como uma ação política, tendo em vista que, além da escolha da série de Richter, que o MOMA certamente negaria a cedência, escolhem um projeto ficcional para reivindicar uma nova ação, a de legitimar o plágio.

Se num primeiro momento, a série de Richter é realizada com plágio de imagens de autoria alheia, a segunda série é realizada com o intuito de potenciar o questionamento do espectador para a validade de tudo o que se estaria a ver. Não se trata apenas de uma reflexão sobre o conteúdo das imagens originais, mas também do conteúdo que Richter incute quando primeiro as reproduziu em pintura e, finalmente do projeto que novamente as reproduziu e que agora as apresenta. Trata-se assumidamente de um processo de apropriação, mas que não se extingue nesse processo, originando a que, na dúvida, se esteja perante algo diferente e, potencialmente, inovador.

Conclusão

Não restarão dúvidas do modo como a apropriação e o simulacro estarão presentes na prática artística atual. Existe um número elevado de autores legitimados para se poder colocar em causa a sua pertinência, embora, moralmente permaneçam algumas zonas-sombra.

O caso de estudo apresentado evidencia o modo como a *apropriação* é relevante e, em certa medida, seria suficiente como estratégia de legitimação, tal como acontece com a obra de Richard Prince. Todavia, considera-se que será o *simulacro* que colocará *em potência* a obra e o projeto de Gamarra, legitimando-o. Como Deleuze nos descreve: *há no simulacro um devir-louco, (...) um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual (...), que resulta da capacidade envolvente da experiência do simulacro, que o observador não pode dominar* (Deleuze, 1996, 264).

O sucesso da legitimação da obra de Sandra Gamarra reside na capacidade de sugestão do simulacro. Gamarra condiciona o espectador na sua própria conjuntura, convidando-o a intervir e a evidenciar o seu conhecimento sobre o assunto simulado, para depois induzir o choque da descoberta que vai transformar



Figura 5 · Print Screen da obra de Sandra Gamarra,
Instalação de Julião Sarmento no Palácio dos Duques (2012)
 Óleo sobre tela 30x40cm, Guimarães 2012 — Capital
 Europeia da Cultura. Foto: Autor

o observador e tudo o que pensara. Nesse sentido, como Deleuze aponta, o Simulacro ambiciona mais do que ser cópia do Modelo: — ambiciona ser Semeilhante. Assim, as questões que lançamos anteriormente são respondidas pela capacidade de distinção desta figura em relação ao seu Modelo. Haverá, por essa razão, a necessidade de rever tudo baseando a procura na diferença e não na qualidade da proximidade. É a *identidade do Diferente* que potencia a importância do simulacro, porque coloca o original e o falso num mesmo patamar, o da verdadeira experiência. Neste sentido, a experiência tanto do original como do simulacro são idênticas, por se tratar de duas verdadeiras experiências. Assim, o Diferente é que o que se percebe sobre cada um dos elementos, que será certamente distinto e certamente diferenciador e, como tal original e inovador.

Nota

Por opção conceptual, o autor decidiu apropriar-se de todas as imagens recorrendo à estratégia utilizada pelo artista Richard Prince, *refotografando* todas as imagens através do monitor.

Referências

- A.A.V.V. (2010) *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar*, Bienal de São Paulo
- Aguiar, S. (1992) "O Simulacro." In: *ECO — Publicação da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. V. 1, nº 1. Rio de Janeiro: Imago ed., pp. 27-37.
- Almeida, Bruno (2016) *Sandra Gamarra*, in Situ <https://projetositu.wordpress.com/2016/08/10/sandra-gamarra/> Acesso a 02 jan 2018
- Archer, Michael (2008) *Arte contemporânea: uma história concisa*, Martins Fontes
- Argan, Giulio Carlo (1992) *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, Companhia das letras
- "Apropriação." (2018) Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>>. Acesso em: 03 de Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia ISBN: 978-85-7979-060-7
- Baudrillard, Jean (1991) *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água
- Deleuze, G. (1969) *Lógica do Sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998
- Deleuze, G. (1968) *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988 Evans,
- David (2009) *Appropriation*. Londres: Whitechapel Gallery
- Jones, Jonathan (2016) *Richard Prince has disowned his Ivanka Trump work, but he can't wash his hands so easily* <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/jan/16/richard-prince-has-disowned-his-ivanka-trump-work-but-he-cant-wash-his-hands-so-easily>
- Leite, Maria Isabel (2008) *Educação e as linguagens artístico-culturais: processos de apropriação/fruição e de produção/criação*. in Celdon, Fritzen, Moreira: *Educação e Arte: as linguagens artísticas na formação humana*. Campinas, SP: Papirus ISBN 978 85 308 0858 7 (pp. 27-36)
- Garcia Calejo (29-04-2010) *Direitos de Autor, Obras, Contrafação, Usurpação, Direito Patrimonial*. Acórdão do Tribunal Constitucional 3501/05.OTBOER. L1.S1 <http://www.stj.pt/index.php/jurisprudencia-42213/basedados>
- Sharkey, Lauren (2016) Richard Prince: The controversial Artist and master of Appropriation <https://www.highsnobiety.com/2016/09/05/richard-prince-artist/>
- Richter, Gerhard (1995) *The Daily Practice of Painting — Writings and Interviews 1962-1993*. Londres: Thames & Hudson / Anthony d'Offay Gallery

A Matéria da Escultura em João Castro Silva

The Matter of Sculpture in João Castro Silva

DORA-IVA RITA*

Artigo completo submetido a 5 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista plástica, pintora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA).
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: doraivarita.contact@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação desenvolveremos uma breve análise de algumas das esculturas de João Castro Silva, realçando o papel semiótico das madeiras usadas como ponto de partida para as obras, nomeadamente as madeiras rudes provenientes dos estaleiros de obras, as madeiras trazidas às praias pelas tempestades juntamente com sargaços, ou as densas madeiras da grande criptoméria-japonica, com o objetivo de se perceber a importância da opção daquelas matérias específicas na percepção final da obra.

Palavras chave: João Castro Silva / escultura / matéria-prima / método iconológico / Criptoméria-japónica.

Abstract: *In this communication we will develop a brief analysis of some of João Castro Silva sculptures, highlighting the semiotic role of wood used as a starting point for the works, namely the rough woods from the construction sites, the wood brought to the beaches by the storms, or the dense woods of the cryptomeria-japonica, in order to perceive the importance of the choice of those specific materials in the final perception of the work.*

Keywords: *João Castro Silva / sculpture / raw material / iconological method / Cryptometry-japonic.*

Introdução: a matéria

Porque não valorizamos, nós, a transitória materialidade física e sim a, pre-tensa, eterna espiritualidade?

— João Castro Silva, 1999

A migração das formas por entre matérias permite imprevistas trocas semânticas. A migração das ideias por entre as formas elucida os espíritos.

Na escultura são as formas — esculpidas, moldadas, enformadas — que se apossam das matérias — a madeira, o barro, a pedra, o metal — imprimindo nelas as suas verdades. Mas, de facto, não é só assim: a mesma cabeça é diferente se for esculpida na madeira, ou for o barro ou o metal a matéria. Embora na percepção total da obra não se proceda a quaisquer separações, a coisa representada e a qualidade da matéria com que se representa, completam, em simbiose, a integridade semântica da obra. Assim, uma cabeça de madeira tem outra significação e expressividade, porque expressão é informação e sentido, do que a mesma cabeça em barro ou em metal (Potts, 2000).

Dos materiais que usa à maneira como o autor trabalha a peça — a ferramenta e a aplicação da máquina, a força que exerce, o tempo e ritmo do trabalho — à opção mais ou menos detalhada de sugestão final, impregnam a obra final de outras significações.

Ao interrogamo-nos sobre a vida como um todo maior do que ela é, a arte traz-nos essa outra realidade onde é permitido a confluência de tudo quanto desejarmos ter como referente. Sem limites ou preconceitos, deixamo-nos migrar para a obra levando tudo o que realmente somos, mas, frequentemente, esquecendo no subconsciente muita da realidade que está presente em obra, como as matérias e os gestos de que é feita, porque nos encontramos perante o compromisso entre o complexo material e conceptual que o autor instituiu como sendo a obra e a nossa aproximação, com muito menos informação sobre ela em si mas com a nossa história e respostas às incertezas que mais intimamente procuramos encontrar.

Compreendamos, então, que uma escultura é uma sequência de hibridismos formados pelas diversas opções dos diversos intervenientes, desde o início à sua fruição, sendo que este fenómeno é verificável em qualquer processo criativo-contemplativo.



Figura 1 · João Castro Silva, *Deriva*, 2009. Madeiras.

Figura 2 · João Castro Silva, *Cristo — Encenações sobre a Morte*, 1999. Madeiras.



Figura 3 · João Castro Silva, *Cão*, 2016.

Madeiras, tinta.

Figura 4 · João Castro Silva, *Ossos*, 2017.

Madeiras de sargaços, dimensões diversas, projeto artístico *Evocação da I Guerra Mundial* (2016-2018), Museu Militar de Lisboa.

1. A obra de João Castro Silva

João Castro Silva nasceu em 1966, estudou escultura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa (FBAUL) seguindo para Londres com o objetivo de desenvolver maiores competências em fundição (curso de “Bronze Casting”, Royal College of Art, 1994). É recorrente as pessoas formadas pela FBAUL terem grande facilidade em se adaptarem a outros meios académicos e profissionais devido á aquisição, no seu percurso formativo, de vastos e variados conhecimentos, tanto na cultura e sensibilidade artísticas como no saber-fazer. Foi isto o que sucedeu com João Castro Silva que, passado algum tempo, regressou a Lisboa, mensurando claramente a importância da formação adquirida na FBAUL, mais profunda, alargada e estruturada do que aquela que encontrou fora. No entanto, trouxe consigo um importante nível de conforto, nomeadamente na segurança que adquiriu ao confrontar-se com outros pares, com outros meios oficiais, tecnológicos e académicos. Isto dá-lhe o impulso da autonomia, iniciando uma permanente atividade criativa escultórica e uma inovadora procura de matéria-prima para o seu trabalho, o que o capacitou a uma maestria na escultura em madeira.

Na primeira exposição individual (*Tentações*, 1996. Galeria Míron Trema, Lisboa) revisita o universo boschiano, pleno de arquétipos oníricos e poéticos. Na senda destes encontros com imaginários estranhos, compostos por inesperadas possibilidades formais de existência, João Castro Silva exerce um exercício de aplicações diversificadas ao nível dos materiais, procedimentos e tecnologias. Trabalha metais, em chapas e filamentos, redes, peças descartadas. Corta, solda, funde, torce. Usa madeiras repescadas de várias origens. Membranas finas que, depois de aplicadas sobre redes, se transformam em favos de mel. As figuras que criou são fortes, transcendentemente transparentes e etéreas, simultaneamente pesadas e leves, ferozes e amáveis, insanas e lúcidas. Estas peças, compostas por aleatórias matérias e formas, estão, todavia, completamente apartadas de qualquer sentido anedótico. Assumem-se apenas como uma singela comemoração do dissemelhante. É através da recolção de materiais que João Castro Silva consegue imprimir a este ciclo produtivo a ousadia formal de serem obras estranhas, figuras não pertencentes ao nosso universo.

É também neste sentido de confluência de “diferentes” transformados em “semelhantes” que João Castro Silva desenvolve temerários ensaios de oragos e relicários (1999). Em figuras esculpidas em madeira integra outros elementos, cujos registos diferenciados enunciam um ecumenismo poético e ontológico ao nível das narrativas e das matérias. Esta tipologia do pensamento criativo parece adensar-se umas vezes e ser esquecido noutras. Mas apenas aparentemente, por-

que quando trabalha um aglomerado de partes da mesma matéria como se de um bloco maciço se tratasse, o pensamento criativo continua um processo similar.

Na obra escultórica de João Castro Silva verificamos uma rigorosa interdependência entre matéria-prima e obra acabada. Cada opção expressa determinada perspetiva do mundo e todas as opções tomadas, desde a escolha da madeira à finalização do trabalho escultórico, convergem para um mesmo fim expressivo potenciando-o semanticamente. Daí a importância no trabalho artístico de todas as opções tomadas do princípio até ao final.

As obras de João Castro Silva são obras totais, preñhes de significação, abrindo-se com extrema clareza numa abordagem iconográfica (Panofsky, 1989).

Das matérias-primas comuns da escultura a madeira é aquela que mais próxima está da natureza humana (Potts, 2000). Ao ser esculpida deixa de ser árvore (Ventura, 2016) e passa a ser obra de outro arbítrio alcançando outra natureza — a da arte ou a do espírito, aquelas que necessitam de matéria para se manifestar. O escultor incorpora-lhe outro carácter na sua natureza, que é tudo o que carrega desde a origem, por pouco comemoradas que sejam as sua forma anterior, os solos que nutriu, as brisas que abraçou, as florestas que integrou, a envergadura que foi adquirindo.

De facto, é madeira que João Castro Silva mais utiliza como matéria-prima das suas obras. Analisemos algumas das escolhas mais recorrentes que o autor faz, realçando o papel semiótico das madeiras usadas como ponto de partida para as obras, que subdividimos em três categorias de modo a facilitar a abordagem, nomeadamente:

1. as madeiras rudes provenientes dos estaleiros de obras,
2. as *madeira de maré* (Ventura, 2016:20) trazidas às praias pelas tempestades,
3. e as densas madeiras da grande *Criptoméria-japónica*,

com o objetivo de se perceber a importância da opção daquela matéria específica na percepção final de cada obra ou ciclo de obras.

2.1 As madeiras rudes

As madeiras já usadas em várias atividades, sujas, rachadas, feridas, são uma das proveniências da matéria-prima que mais caracterizam as esculturas de João Castro Silva. São madeiras que aparentemente perderam a dignidade da origem, cortadas em pranchas serviram em estaleiros, cofragens, paletes. Já foram estruturas de edifícios demolidos. Têm histórias de bravura para além da árvore a que pertenceram e da escultura que vão incorporar.



Figura 5 - *Criptoméria-japônica*, fotografia de Wilson (1916).

Figura 6 - João Castro Silva, *Draperies*, 2015. Sala do Veado do Museu de História Natural e da Ciência.

O escultor entalha e cola as pranchas formando um bloco homogêneo que depois esculpe. Tendo uma matriz oficial pragmática cujo objetivo é a consequência expressiva formal, o autor pode recorrer a outras técnicas construtivas numa mesma peça, moldando pranchas entre si com auxílio de prego (Figura 1).

As marcas da degradação pelo uso duro a que a madeira esteve exposta, passam para a peça esculpida e deixam-lhe cicatrizes que vão inequivocamente acentuar alguma tragédia enunciada (Figura 2).

Por vezes o escultor ousa a ironia assumida pela aplicação da cor, fazendo inverter sinais que remetem para percepções contraditórias (Figura 3).

2.2 *Madeira de maré*

Num processo de descoberta poética e criação plástica, João Castro Silva parece inverter as questões do fazer, permitindo-se recolectar matéria já imbuída dos valores semânticos antropomórficos desejados. Continua a ser a árvore o grande protagonista destas obras: ramos decepados, curtidos pelas águas do mar, erodidos por rolar nas areias, esbranquiçados pela salmoura, as *madeira de maré* — ossos humanos (Figura 4).

Quase como num jogo inocente, onde só existe a transparência das coisas, João Castro Silva aplica em obra quase diretamente estas pequenas madeiras de sargaços calcificadas. Aí os pequenos troncos passam a ossos corroídos de soldados desconhecidos mortos em desventuradas guerras. É esta limpidez do alcance da obra que possibilita a escultura de João Castro Silva resplandecer.

2.3 *Madeira da Criptoméria-japónica*

Noutras situações, a matéria-prima é madeira de árvores que vencem o nosso tempo, podendo viver na casa dos milhares de anos. Advém de entes de metabolismo mais lento do que o nosso, de verticalidade extraordinária dos seus 70 m de envergadura, com folhas que lembram vegetações de épocas muito mais antigas. A matéria-prima tem um odor agradável e é rosada como a pele do escultor, leve e com uma densidade de 300 a 420 Kg por m³. A *Criptoméria-japónica* (Figura 5), um tipo de cipreste oriundo da China ou Japão, é hoje endémica em muitos outros locais do mundo, como nos Açores, onde se sobrepôs à floresta autóctone da Laurissilva. É uma forte e resistente árvore, daí o ser uma árvore de culto, envolvendo os santuários e os templos nipónicos (Zuzuki, 1987).

João Castro Silva consegue incorporar nesta madeira a ductilidade da água, a leveza do ar, o peso da pedra, a uma estranha espacialidade de luz. Isto pode-se constatar na exposição instalativa *Draperies* (Figura 6) na Sala do Veado do Museu de História Natural e da Ciência que decorreu no ano de 2015.

O valor semântico de cada peça exposta é tão expressivo, eloquente e diverso, que remete o observador para uma transcendência, transformando-o em contemplador. E também modifica o espaço. Sacraliza-o. A oscilação parece existir e ser permanente, comprometendo o olhar e a percepção do ar em movimento.

As cisões entre as tábuas marcam o todo como veias ou como sulcos de navalha. As ideias irrompem à medida que os olhos afagam as superfícies. A delicada leveza das peças e da instalação surpreendem por contrariarem o próprio conceito de matéria esculpida. O têxtil sobrepõe-se-lhe. A ideia sobrepõe-se à matéria. De facto as peças parecem levitar acima do chão com a ajuda do ar. Ao circular por entre elas percebemos a sua verdadeira natureza, mas aí já a nossa percepção se encantou. Jogar com estes limites e saber não cair em redundâncias estéticas redutoras ou hiper-habilidades, demonstra uma criação e saber fazer de mestre. Por instantes vem-nos à memória o assombramento dos *Abakans* ou os corpos lacerados de Magdalena Abakanowicz (1930), as rendotoras figuras de Antony Gormley (1950), os vultos suspensos dos *Pronomes* de Ana Vieira (1940), a fragilidade cenográfica das instalações de Kaarina Kaikkonen (1952), o travo de algum acampamento improvisado de migrantes ou de vivências já desusadas da urbanidade mediterrânica. As tapeçarias alvas, dependuradas em linhas vagas que unem vão a vão e recortam o espaço, são cortinas, separações que escondem do olhar para além de si, podem ser mortallas, sudários, mantéis. Podem ser tudo aonde a imaginação ilusória nos transporte. Podem referenciar-se como absurdos ou fascinios, grandes utopias ou pequenas verdades. Mas são esculturas relevadas em madeira de *Criptoméria-japónica*, variando entre os 135 e os 200 cm em altura ou largura, em que o espessamento não ultrapassa os 7 cm. A branda força da árvore está presente, as fibras sedosas permitem um toque de pele, embora visual. A energia específica da matéria-árvore funde-se àquela que é própria ao escultor. O polimento final é semelhante ao que o santeiro ou o imaginário dão à sua imagem e é do domínio da pintura. A pintura, velada, encobre a matéria sem a esconder, no entanto, obriga-a a fingir-se mármore, pele, aumentando o protagonismo semântico das obras. A árvore transfigura-se.

Cada peça é como tecido de árvore lavado que seca ao ar, e, por mais que pareça contraditório, como animal que lambe as feridas para as sarar. Porque a arte sara. É “curativa”, disse-o Louise Bourgeois.

Conclusão

Ainda sobre a frase de João Castro Silva que sublinhámos no início — *Porque não valorizamos, nós, a transitória materialidade física e sim a, pretensa, eterna espi-*

ritualidade? — Proponho pensarmos que é a “transitória materialidade física” que nos permite ter liberdade e autonomia para engendrarmos alguma “eterna espiritualidade”, ou, com maior focagem sobre o que temos vindo a falar, podemos afirmar que é através das matérias de que é feita que a obra revela a sua substância, emancipando-se conceptualmente, daí a importância, quase deontológica, nas escolhas e diversas opções que o autor vai fazendo ao longo da sua realização, pois serão um fator de comunicação intrínseco, assumindo-se assim um compromisso de sustentabilidade conceptual e criativa.

Referências

- Panofsky, Erwin (1989). *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Presença.
- Potts, A. (2000). *The Sculptural Imagination, Figurative, Modernist, Minimalist*. Londres: Yale University Press.
- Silva, João Castro (1999). *Homens Eternos Homens Efêmeros* (catálogo). Lisboa: Trema — Arte Contemporânea.
- Ventura, C. A. (2016). *Apointamentos sobre a Escultura em Madeira. Possibilidades do Tronco e seus Elementos*. Tese de Mestrado em Escultura. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. http://www.repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28550/2/ULFBA_TES_1001.pdf
- Zuzuki E., Tsukahara J. (1987). *Age structure and regeneration of old growth Cryptomeria japonica forests on Yakushima Island*. Tokyo: Bot. Mag, pp. 223-241.

O que resta e o que se quebra na poética da perda e da destruição na casa labirinto de Raquel Andrade Ferreira

What remains and what is broken in the loss and destruction poetic in Raquel Ferreira's labyrinth house

ADRIANE RODRIGUES CORRÊA* & EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES**

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIÇÃO: Programa de Pós-graduação Mestrado em Artes Visuais. Bolsista FAPERGS/CAPES. Centro de Artes (CA) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Artes (Cearte), R. Cel. Alberto Rosa, 62 — Centro, Pelotas- RS CEP: 96010-770, Brasil. E-mail: drica.correa@yahoo.com.br

**Brasil, artista visual e pesquisadora.

AFILIÇÃO: Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Artes (CA). Grupo de Pesquisa: Deslocc: deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas CNPq/UFPEL. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Artes (Cearte), R. Cel. Alberto Rosa, 62 — Centro, Pelotas- RS CEP: 96010-770, Brasil. E-mail: dudaeduarda.ufpel@gmail.com*

Resumo: O presente artigo versa sobre as obras videográficas e objetuais “era domingo e o almoço havia sido servido” e “Narrativas de uma destruição” da artista brasileira e pesquisadora em arte Raquel Andrade Ferreira, realizadas no período de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Porto Alegre-PGAVI/UFGRS, sob orientação do prof. Dr. Hélio Ferverza. As duas obras são abordadas evidenciando a relação estabelecida entre o objeto em seu contexto de uso poético e o objeto em suas redes simblicas de perda e transformação da casa em espaço de destruição, caos e labirinto da artista mulher. Assim como, evidenciaremos, alguns aportes teóricos evidenciados em sua tese e outros, como Rafael Ortiz, artista que se constituiu a partir de demolições, destroços, quebras e outras ações de destruição no âmbito amplo e a artista Martha Rosler que cerca-se das práticas do quebrar no campo doméstico.

Palavras chave: Destruição / casa labirinto / perda.

Abstract: *This article deals with the videographic and object works “It was Sunday and lunch had been served” and “Narratives of a destruction” by Brazilian artist and art researcher Raquel Andrade Ferreira, produced during her doctoral period in the Visual Arts Postgraduate Program, at Federal University of Porto Alegre — PGAVI/UFGRS, under the advisement of Prof. Dr. Hélio Ferverza. These two works are analyzed through showing the established relation between the object in its poetic use context and the object in its symbolic networks of loss and transformation of the house in a destruction space, in chaos and in labyrinth of the woman artist.*

Keywords: *Destruction / labyrinth house / loss.*

Introdução

O presente artigo versa sobre as obras “Era domingo e o almoço havia sido servido” e “Narrativas de uma destruição — Parte V.” da artista brasileira e pesquisadora em arte Raquel Andrade Ferreira, que fazem parte de sua tese desenvolvida na linha de pesquisa em poéticas do processo no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFGRS, sob orientação do prof. Dr. Hélio Ferverza. A tese sob o título: *Espaço da Perda e da Destruição, o labirinto como metáfora da casa e vice-versa na constituição de uma poética contemporânea, serviu como fundamento para podermos identificar motivação no campo prático como teórico* para basilar nossa argumentação. As duas obras são abordadas levando em consideração a relação estabelecida entre o objeto e o gesto de uso levando em considerações algumas premissas: a relação do objeto antigo com a sua tradição simbólica na uma cultura local social e econômica na cidade de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul, local onde reside a artista. Assim como, as relações de perda e transformação da casa em espaço de destruição, caos e labirinto evenciado por uma artista mulher.

Raquel Andrade Ferreira é natural de Herval e reside em Pelotas. Atu-

almente, é professora de Artes no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia — Rio Grande do Sul, no campus Rio Grande. Desde o desenvolvimento de sua pesquisa na graduação, a artista utiliza sua casa-ateliê para a produção de seus objetos artísticos, isto é, o espaço doméstico é o espaço de criação e de cognição. A casa é o mote de sua pesquisa em que amplia a significação e percepção da casa em labirinto, lugares de afetos, desafetos, de perda, destruição e ressignificação.

1. Era domingo e o almoço havia sido servido

A obra “Era domingo e o almoço havia sido servido”, realizado em 2013 (Figura 1), exposta no Espaço de Arte Àgape na cidade de Pelotas é constituído por alguns objetos, um prato ornado com uma estampa de uma paisagem preso a parede, e demais objetos domésticos — xícaras, bules e pratos quebrados e agrupados no chão, logo abaixo do objeto pendurado. Nessa disposição, a artista inicialmente nos revela duas relações com os objetos. A primeira relação é suscitada quando nos deparamos com o prato decorativo pendurado na parede. O mesmo nos induz a sua apresentação como peça decorativa em paredes de salas de jantar e na cozinha, de algumas residências atuais, mas usualmente nas casas de famílias economicamente abastadas. Os pratos decorativos eram símbolo de tradição no passado, quando as famílias faziam questão de imprimir suas iniciais e brasões em louças da mais fina porcelana.

Encontramos alguns desses em antiquários que se sucedem na cidade de Pelotas onde Ferreira reside. Simultaneamente avistamos logo abaixo do prato decorativo, no chão, os cacos de objetos, deslocados de seu caráter estético e usual. Ao lermos o título, a segunda relação nos leva a outro sentido daqueles objetos, a da destruição de uma cobertura de mesa. Essa percepção nos conduz a mesa da artista ou a outras mesas, em que a disposição de objetos em uma situação doméstica, mais especificamente de um almoço dominical, em que tradicionalmente arrumamos a mesa com as melhores louças, as cobertas de mesa ricamente adornadas para reunir a família estão quebrados. O único prato preservado é o prato ovalado com a paisagem, que geralmente é o continente da comida principal, ou seja, a artista preserva um único prato em que a natureza é estampada em sua placidez clássica e todo o resto do aparato de um suposto almoço foi destruído. Nesse ínterim identificamos a representação de uma relação de afeição que é perdida, nos induzindo a crer que o ritual do almoço de domingo ruiu. Nesse momento Ferreira nos faz sentar a mesa da casa labirinto, conceito que desenvolve em sua tese:



Figura 1 · Raquel Ferreira. *Era domingo e o almoço havia sido servido*, 2013. Fotografia. Fotos de Camila Hein.

É um espaço mental que foi se constituindo dentro da casa. [...] se o labirinto evoca a experiência da perda de orientação, através da desconstrução de um sentido único, verifico que as experiências dadas nos meus trabalhos apontam para outra percepção espaço-temporal que são próprios dos espaços labirínticos. [...] como um conceito que engendra um mundo objetivo e subjetivo da casa, que faz dela um abrigo confortável e ao mesmo tempo um espaço de transmutação do que nos constitui, do que ganhamos e do que perdemos, próprio do cotidiano (Ferreira, 2015: 92).

Ou seja, a obra nos dá a ver o que a casa abriga cotidianamente e que nem sempre é visível, que são os conflitos interpessoais geralmente expurgados quando nos reunimos em torno de hábitos sociais, ou seja, quando sentamos juntos numa mesa de domingo, num belo domingo de sol e “quebramos os pratos”, ditado brasileiro para nos referirmos ao desabafo das dores, dos conflitos e das diferenças. A artista desacoberta por meio da destruição dos objetos no âmbito doméstico, a desorientação, a perda e a desordem da casa.

2. Narrativas de uma destruição — Parte V

Na obra “Era domingo e o almoço havia sido servido” a artista, nos apresenta o que resta de um almoço na casa labirinto, casa desorientada, no que tange a configuração tradicional de objetos e mobiliário, que comumente rege a configuração que representa também a estrutura familiar e social. À mesa da casa de Ferreira já não estão mais os pratos, pois a louça foi quebrada, quebraram-se os pratos no almoço de domingo, poderíamos reafirmar. Lembremo-nos que no título da obra o sujeito é indeterminado, somos todos sujeitos convidados a imaginar o que haveria ocorrido depois que o almoço foi servido e assim juntar e catar os restos da louça pois quem não quebrou os pratos destruiu os elos. Segundo Baudrillard:

... os móveis e os objetos existem aí primeiro para personificar as relações humanas, povoar o espaço que dividem entre si e possuir uma alma. A dimensão real em que vivem é prisioneira da dimensão oral que tem que significar. Possuem eles tão pouca autonomia nesse espaço quanto os diversos membros da família na sociedade. Seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua “presença” (Baudrillard, 1997:22).

No caso dessa obra os objetos aludem a personificação de fatos corriqueiros ao sentarmos em uma mesa, o conflito e o apaziguamento, esse último apartado nas representações factuais e objetuais da artista. Na obra “Narrativas de uma destruição -Parte V.”, a destrição, o gesto de quebrar é potencializado, pois

trata-se de um vídeo em destruída.

A obra de vídeo registra uma performance realizada em agosto de 2012 no espaço conhecido como “Garagem experimental da casa da Alice” projeto de extensão do Centro de Artes da UFPel. Essa performance foi registrada em vídeo e fotografia, em tempo real. Esse trabalho foi apresentado na exposição coletiva *Artes e Ofícios para Todos I*, que ocorreu em setembro de 2012 no Galpão das Artes e Ofícios da cidade de São Paulo. Consiste em uma ação onde um armário antigo, do tipo cristaleira, é destronado através de um gesto de destruição violento. Seu interior encontrava-se repleto de alguns objetos de louça e porcelanas decorativas, mas também alguns outros de uso diário, tais como: xícaras, pratos, sopeiras, jarros. (Figura 2, Figura 3).

O armário aqui em questão foi adquirido em um Antiquário na cidade de Pelotas, oriundo de expedições de garimpo em feiras e lojas de antiguidades, realizadas constantemente por Ferreira. A cidade de Pelotas teve uma formação original dentro do Estado, foi núcleo das charqueadas, as mesmas fazendo fortunas e fomentando a importância econômica e a tornando por excelência um centro industrial e comercial. O charque era exportado para a Europa em frotas de navios, esses quando retornavam ao sul do país traziam os objetos, mobiliários e diversos adornos. Embora Pelotas tenha aos poucos se destituído do poderio econômico, ainda se evidencia por meio de seus prédios, objetos e adornos construídos e adquiridos durante o período de riqueza (Magalhães, 2011).

O modelo de armário escolhido, tipo cristaleira, é comumente encontrado em muitas casas e geralmente localizado em lugares de grande visibilidade guardando objetos decorativos em salas de estar e é esse enquanto continente de relicários que é destruído pela artista. Não há como deixar de apontar o gesto que destrói como a *contramão do gesto que* o conserva os guardados herdados simbolizando o período em que charqueadores revelavam um estilo de vida afortunado de refinamento de maneiras e espíritos. Aristocratas, cheios de prestígio (Magalhães, 2011). Ferreira quebra, danifica, inutiliza, avaria, estraga, fende, racha, lassa, fratura, despedaça como ato de destruição (Figura 4, Figura 5, Figura 6).

Ela revela que “...a quebra nos meus trabalhos como uma destruição, visto que é uma ação voluntária de demolir, de arruinar, de causar estrago” (Ferreira, 2015:149). Segundo Vilém Flusser o gesto de destruir significa “...derogar unas reglas por las que las cosas se ordenan, de manera que esas cosas se desmoronam” (Flusser, 1994:80). Ou seja, a artista enaltece que ao praticar atos de destruição dos objetos do cotidiano de uso doméstico são operações de perda ou ainda uma vontade de transformar as coisas em consequência gerar o desapareço (Ferreira, 2015). Embora reconheçamos a relação estreita com um ato



Figura 2 - Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.



Figura 3 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.

Figura 4 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.



Figura 5 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.



Figura 6 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.

paradoxal de destruição de tradição cultural da cidade que habita, é necessário evidenciar os vínculos com o campo da arte, fundamentalmente com gestos de destruição de artistas.

Desde o início dos anos 1960, Raphael Montañez Ortiz produziu uma série de trabalhos cujos gestos e procedimentos artísticos são da ordem da destruição na série *Achados Arqueológicos* (Figura 7). Nesse período, o artista destrói objetos do mobiliário doméstico fabricados industrialmente, tais como camas, sofás, poltronas, cadeiras, almofadas, entre outros. Ferreira posteriormente destrói, assim como o artista, entretanto os objetos e em alguns momentos seus continentes, escolhidos e provenientes do espaço doméstico da casa e não numa dimensão industrial. Na época o gesto de destruição de Ortiz libertava os objetos de sua memória (Ferreira, 2015:242), de uma memória capital.

Os gestos de Ferreira se por um lado dilaceram objetos e os sentidos, a memória atribuídos a eles numa instância cultural em que são conservados como relicário da opulência econômica na cidade de Pelotas, por outro lado alcança outros significados mais amplos quando os aproximamos de um gesto comumente empregado no contexto da casa, a lida feminina. Obviamente que, os gestos de quebrar pratos se opõem ao gesto mais comum no trabalho dos dias, comumente papel feminino na casa, ou seja de lavar, guardar, ajeitar as louças (Figura 8, Figura 9). Não podemos descartar essa relação factual nos imbuída dia a dia:

Cotidiano é aquilo que nos é dado a cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. (Certeau, 2009:31)

O autor nos redireciona as maneiras pela qual o gesto passa a ser no cotidiano o que nos prende e o que nos torna humanos históricos, e que consequentemente nos indica uma condição feminina: “mulheres não quebram os pratos”. De qualquer maneira, Ferreira se opõem a essa condição feminina por meio do desapego aos objetos da casa, da cozinha, postados a mesa. A partir de tais questões podemos identificar similitudes com a obra da artista americana Martha Rosler que se utiliza em sua prática artística do ambiente doméstico e dos objetos que o habitar. No vídeo *Semiótica da cozinha*, de 1975 (Figura 10), a artista se coloca postada diante de uma câmera, atrás de uma mesa coberta de objetos e utensílios de cozinha. Partindo de uma sequência alfabética, nomeia cada um desses objetos acompanhado de gestos agressivos que evidenciam com in-



Figura 7 · Raphael Montañez Ortiz. *Untitled [Wine Cabinet Destruction]*, 1986. Performance privada, comissionada, realizada na casa de Francesco Conz, Merano, Itália.

Figura 8 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição* — Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.



Figura 9 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.



Figura 9 · Martha Rosler, *Semiótica da cozinha*, 1975.

Frames de um vídeo em preto e branco (6 minutos).

Fonte: <https://digartdigmedia.wordpress.com/2016/11/23/semiotics-of-the-kitchen-consumismo-e-os-media/10jpg>.

tensidade o movimento do uso. Esse vídeo pode ser considerado uma crítica ao papel tradicional da mulher no ambiente da casa. Notamos também que ao agarrá-los com agressividade, a artista expressa o esgotamento e a quebra de convenções de comportamentos triviais do cotidiano feminino. Ao destruir os objetos, a cristaleira desvela quem quebrou os pratos depois do almoço servido.

Conclusão

É importante destacar que a produção de Ferreira se movimenta no contínuo do cotidiano, com meios e materiais que estão ao nosso alcance e em uso nas nossas casas, mas sem alusão a algo para além de seu uso. Por isso, poeticamente a artista os retira da essencialidade e de sua estabilidade, os direcionando as estruturas inconscientes e ideológicas. Desde a tenra idade sabemos como usar uma simples faca para cortar o pão, pegar alça de uma chávena, porém, quando a artista propõe outros gestos para acionarmos seus usos, uma outra maneira de os manipularmos, esse ato gera novos significados, uma ruptura e a relação das pessoas com eles, bem como questões de gênero e sócio culturais. Segundo Rosa Martinez no célebre texto *O trabalho dos dias*:

Há exercícios manuais que são como pequenas iluminações pois nos conscientizam de que nossa vulnerabilidade é paradoxalmente nossa força, de que nossa inevitável dor forma parte da lógica do ser vivente e de que o tédio que invade os recantos de nossas habitações cotidianas vibra uma lacerante verdade sobre o sentido de nosso estar no mundo (Martinez, 1998:1).

A verdade de Ferreira se insinua nas ruínas dos aparatos usuais domésticos, nos cacos de uma louça servida durante um almoço de domingo na casa labirinto.

Referências

- Baudrillard, Jean (1997) *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 85-273-0104-0.
- De Certeau, Michel (2009) *A Invenção do Cotidiano 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. ISBN: 978-85-326-1148-2.
- Ferreira, Raquel Andrade (2015) *Espaços da perda e da destruição : o labirinto como metáfora da casa e vice-versa, na constituição de uma poética contemporânea*. Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul & Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. 270pp. [Consult. 21/07-12-20]. Disponível em URL <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131026>.
- Flusser, Vilém. (1994) *Los Gestos. Fenomenología y Comunicación*. Barcelona: Helder. ISBN: 84-254-1832-1
- Magalhães, Mario Osório (2011) *História e Tradições da Cidade de Pelotas*. Porto Alegre: ardotempo. ISBN: 978-85-62984-20-4.
- Martinez, Rosa (1998) *Rivane Neuenschwander*. São Paulo: XXIV Bienal de São Paulo. [Catálogo].

Campo e contracampo em 'A Casa': ruínas e fragmentos de uma experiência visual na estratégia da ausência

*Field and counterfield in 'The House':
ruins and fragments of a visual experience
in the strategy of absence.*

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: O artigo foca a produção de Camila Mello, e sua poética de ausência e abandono em atos de subtração nas imagens, criando lacunas de estranhamento. O texto centra-se em um trabalho denominado A Casa, um filme originado de uma série de desenhos, onde a artista busca um diálogo com Samuel Beckett, e o paradoxo do personagem Molloy, da obra de mesmo nome do escritor irlandês: a impossibilidade da expressão, e a extrema urgência em dizê-lo(fazê-lo).

Palavras chave: Fotografia / ficção / sombra / impossibilidade.

Abstract: This article surveys the work of Camila Mello, and his poetry of absence and abandonment in acts of subtraction in the images, creating gaps of estrangement. The text focuses on a work called The House, a film originated from a series of drawings, where the artist seeks a dialogue with Samuel Beckett, and the paradox of Molloy, personage with the same name of the Irish writer's book: the impossibility of expression, and the extreme urgency to say (do) it.

Keywords: Photography / fiction / shadow / impossibility.

Introdução

Analisar o resultado plástico do trabalho de Camila Mello (Brasil, 1985) a partir de elementos de sua poética- um traço que percorre envolvendo a projeção de uma sombra projetada, requer comprometimento. Tal qual o mito de Plínio, o Velho, sobre a origem da pintura, escrever sobre uma artista sempre exige este gesto de aproximação, como quem cerca, envelopa. Pretende-se utilizar aqui uma metodologia dialética, discorrendo sobre as questões que envolveram a produção de seu filme, intitulado *A Casa* (Figura 1). Nele, a artista trata dos conceitos de *campo* e *contracampo* do desenho, em um enredo que tem como cenário uma casa e um moinho em ruínas. Estes lugares servem também de habitação da artista, no interior do estado do Rio Grande do Sul, Brasil. A realização da imagem (campo) é comparada à condição da ação do desenho (contracampo), provocando um olhar de fora para dentro do processo do desenho. A montagem do filme, dirigido pela artista, tenta recompor o tempo de elaboração de um desenho.

Para esta análise, será realizada uma operação triangular entre os elementos sombra, desenho e ruína, passando por outros conceitos operatórios presentes em Mello. O objetivo é analisar como a literatura se funde e se confunde, através dos movimentos do desejo do desenho, na criação da artista. Tentaremos assim aproximar estes desejos à história do romance “Molloy”, escrito por Samuel Beckett no pós-guerra (Beckett, 1995). Escolhido como referência literária pela artista, a obra reflete-se no filme, nos gestos do personagem que dá título ao romance. Em ambos, há uma ação de organização obsessiva de pequenos seixos, para não serem perdidos. Como uma fábula sobre a poética do desenho e da película sensível do filme, tentarei localizar esta sombra do desenho perdida, como um dilema que percorre o processo do artista: a impossibilidade de fazer (dizer) algo, e a extrema urgência em fazê-lo (dizê-lo).

1. A sombra

Sabemos que quando há sombra, há um problema a ser resolvido. Lembremos das sombrias radiografias médicas, ou dos antigos negativos fotográficos. Mas a sombra é também, de uma maneira paradoxal, um instrumento de conhecimento, pois tem em si a força de excitar a curiosidade para um esclarecimento, uma cura. *Sombra* vem do latim “*umbra*”, um termo que designa um peixe de cor sombria, um peixe de rio, da família dos salmonídeos. Já “*orphos*” é um pequeno peixe do mar que se esconde entre as rochas e que, para Agnès Minazzoli (Minazzoli, 1996) está na origem do adjetivo órfão, que representa aquele que foi privado de algo muito importante.



Figura 1 · Camila Mello, *A Casa*, Instalação Fotográfica, 2016. Fonte: Camila Mello.

Em seu *Tratado da Pintura*, Leonardo da Vinci já descrevia a sombra como uma privação (*privatione*) de luz. E Giotto, explica Stoychita (Stoichita, 1997), evocava a sombra como um método para modelar corpos, recuperando-os, dando encarnação. As funções fantasmáticas são presentes na sombra, como a anunciação de uma presença através da ausência, além de sua relação indiciária e de semelhança. Dante, no fim do *Purgatório*, já falava da primeira sombra como o primeiro sinal de também primeira luz, um nascimento em negativo.

Os documentos de trabalho da artista servem de mote para o filme, ao se referirem a ausências, incompletudes, lembranças, possibilidades de obras, em processo gerador do trabalho: coleções e arquivos de sombras, que se tornam motivo. Um vazio cheio de ressonâncias com significados de presenças reais.

A metáfora da morte e da ruína apresenta-se nos desenhos de Mello como um tempo de espera pela elaboração da obra, e da possibilidade do recomeço, através da reconstrução. Tudo isto passando pelo conceito de sublime, que tem a origem no trágico e no patético, e se traduz no filme *A Casa* como elevação e possibilidade de retomada da vida.

É certo que toda a criação artística tem algo de utopia, e esta, de inconsciente. Um desejo que não foi enunciado, de um objeto inapreensível, uma sombra, um afeto de angústia, de falta, de ausência. Um fato inconsciente que nos constituiu, mas nos foi impedido de acessá-lo diretamente. O trabalho de Camila Mello tem algo de psicanalítico, e nos ajuda a nos aproximar destas passagens ao desconhecido, em uma ronda infinita de um obstinado pelas passagens sombrias, e pelos nossos fantasmas.

O artista parte de suas emoções e de seus sentimentos pessoais, ressentidos em vida privada, e o trabalho de pesquisa artística é um processo de formação, isto é, de dar forma a estas tensões. E somente no momento em que a obra encontra o público, numa espécie de transferência, é que surge a sua parte mais íntima, suas sombras. No filme *A Casa*, vemos, em uma longa cena de um corte de cabelos, a protagonista que desenha. Ali está a própria presença artista, neste processo de catarse com seus fantasmas, e com seus antepassados. Seriam eles que habitaram o lugar em ruínas, depois de fugirem na Alemanha nazista? Toda a atmosfera do filme é sombria. Impossível não lembrar o dilema posto por Adorno (Adorno, 1998), que Beckett também trata em *Molloy*: a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz. Porque a poesia requer um abandono da memória, e porque o esquecimento se torna impossível. Se é impossível expressar-se, talvez possamos nos expressar usando a própria linguagem da impossibilidade. O desenho, o traço, marcam esta sutura do passado da artista, rompido pelos acontecimentos brutais da história.

Amós Oz, em *E a história começa* (OZ, 2007), reflete sobre a importância dos parágrafos iniciais de uma narrativa, e sobre o quanto a primeira frase deva ser importante e sedutora para um bom início. Oz remete a Dante (ALIGHIERI, 1998), cuja abertura de *O Inferno* poderia servir como modelo para todas as narrativas: “No meio do caminho da vida”, que mais ou menos é o lugar onde tudo começa.

Parafraseando Oz, eu perguntaria onde fica, “se é que fica”, a linha divisória entre a apresentação de um texto sobre uma artista e a narrativa em primeira pessoa de alguém que trabalha em arte, e escreve sobre o processo de pesquisa em arte, pleno de sentimento e de envolvimento. Em meio ao novelo, na meada, buscamos estes fios. Um fio de Ariadne, que nos permitiria a salvação, ou da possibilidade de nos perder para sempre, de encontrar a morte entre sombras, malhas e teias. Fio do labirinto, metáfora do texto e da obra. Fios da meada de um percurso, onde o distanciamento e o afastamento muitas vezes tornam-se impossíveis, e onde podemos chegar à conclusão que não existe apenas um ponto de partida. “Só se pode entrar no mato é até ao meio dele”, ensina-nos Guimarães Rosa (ROSA, 1976).

2. Desejo-falta e desejo-excesso: o filme sombrio

Escrever este texto refletindo em paralelo ao processo criador da artista, e seus conseqüentes desdobramentos, pode ser uma oposição entre dois pólos, dois modos do desejo, marcados, o primeiro pela ausência, pela falta, o negativo, e o segundo pelo excesso, o positivo. Um processo de criação segue algumas fases, sendo a primeira aquela que representa provar esta sensação de ausência, de véu negro (a impossibilidade e a necessidade em fazer algo). Nela se situa o catalisador gesto de organização da obra e de busca dos meios para a sua realização. Creio que este primeiro estágio é da ordem do inconsciente, regressivo a nível psicológico, mas que logo se torna consciente. Imaginemos o filme da artista no processo de elaboração do roteiro. O processo começa então com um sentimento de vazio, de angústia que se desenvolve de forma solitária, no interior do atelier/laboratório, como algo marcado por um sofrimento de alienação ao mundo exterior, ligando a criação com a separação, o adeus, e a morte.

Podemos comparar este estágio com a primeira parte de *Molloy*, e com o início do filme *A Casa*. No livro, o narrador-personagem se arrasta por lugares estranhos, mal come, mal dorme, despreza a esperança e a própria dor e chupa pedras. Ele vai em busca de uma mãe desaparecida. É uma história feita de “nãos”, sem tempo, espaço ou objetos definidos. Já no filme da artista, em um fundo negro, a personagem (a própria Camila Mello), mostra quatro pedras em suas mãos (Figura 2). O som é de pedras, de rio, de dentes. Ela leva cada uma das



Figura 2 · Camila Mello, *Molloy*, Fotografia do filme *A Casa*, 2017. Fonte: Camila Mello.

pedras à boca e as chupa, sucessivamente. Há um corte na vida do personagem, que passa de um ambiente urbano para um lugar de isolamento e de ruínas. Mas algo novo emerge, como um duplo. Na segunda parte do livro de Beckett, também surge a figura de um duplo, que é aparentemente oposto ao personagem Molloy: seu reflexo invertido, seu negativo, na figura de um detetive que acaba depois adquirindo o mesmo fastio e ausência de sentido do objeto de sua busca.

Paralelamente a uma fase inicial regressiva, o desejo de completude desta falta acontece como no filme *A Casa* como um fluxo, uma força reativa. À construção da obra no desenho das sombras, acompanha o medo da destruição. Nesta bipolaridade, entre utopia e melancolia, entre fracasso e recuperação, nesta vacilação entre estrutura e colapso, fecundariam os desenhos. A fase da produção seria seguida pela necessidade de compartilhamento, como se a melancolia da criação viesse acompanhada pela vaidade. De ordem afetiva, a autobiografia se transfere à vontade de construir uma obra, onde situamos esta perda original, esta sombra. Ela possui um desejo de completude que se realizou na criação do filme. São estes dois tipos de desejos que movem a artista, desde a origem, e que atravessam o filme falando de um mal-estar e de uma crise.

Conclusão

O que nos prende ao filme *A Casa* e ao livro de Beckett, é justamente o seu absurdo, tanto existencial como da obra em se fazendo. A existência dos personagens insiste em uma busca pelo sentido da vida: “este rumor que se levanta no nascimento e até mesmo antes, e esse insaciável como fazer, como fazer” (Beckett, 2007, p.124). Creio que todo o artista vive esta espécie de obsessão, a de construir uma obra. Um desejo de eternizar a vida em uma forma, e de paralisá-la através da imagem. Na origem do desejo de imaginar, figuraria a vontade de dar uma imagem ao desejo. Trabalhar com arte significa trabalhar a partir de privações, de faltas, tanto na literatura, como no desenho ou no cinema. Da mesma maneira, envelopar uma sombra projetada, e construir aassim uma obra, é algo próximo a encenar a chegada da morte. Esta, para artistas e escritores como Beckett e Mello, é afirmação, antes da negação. Desenhar com as sombras. Partindo das trevas, das ausências, das faltas, poderia o artista, o escritor, estabelecer um pacto com a sombra, e com a morte, transformando-a em material plástico? Buscar a sombra, como aquela que nunca vivenciamos realmente, a sombra do ocaso final? Porque escrever, porque desenhar ou fazer um filme, se temos a convicção de que, se nós morrermos, a arte, como toda a atividade será em vão? O segredo do artista é que ele sabe que toda a arte, qualquer arte, não será inútil. A intenção não seria a de evitar a morte, mas de

antecipar-se a ela, preparando-se para as suas surpresas. E viver assim, como uma criança, na eterna infância da arte, sentimento que não cessa de morrer em cada um de nós, para depois renascer, sucessivamente.

Referências

Alighieri, Dante (2007) *A Divina Comédia: Purgatório*. São Paulo: Editora 34.

ISBN 97885-7326;

Adorno, Theodor W. (2009) *Dialética*

Negativa. Trad.: Marco Antonio

Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

ISSN 0100-5120.

Adorno (1998) *Crítica cultural e sociedade*.

Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos

Brito de Almeida. São Paulo: Ática. ISSN

1981-5336.

Minazzoli, Agnès (1996) *L'Ombre de L'Image*.

Paris: Champ Vallon. ISSN 2182-8239;

Oz, Amos (2007) *E a história começa*. Rio de Janeiro: Ediouro. ISBN 9785-3592.

Rosa, Guimarães (1976) *Grande Sertão:*

Veredas. Rio de Janeiro: José Olympio.

ISBN 9788-8078.

Stoichita, Victor (1997) *The Short History of*

Shadow. Londres: Reaktion Books. ISSN

18618901.

Beckett, Samuel (1995) *Molloy*. São Paulo:

Editora Azul. ISBN 9788-5250.

Montagem e efeito filme na narrativa fotográfica 'A Ira de Deus' de Alfredo Nicolaiewsky

*Montage and film effect in the photographic
narrative 'The God's Ire', by Alfredo Nicolaiewsky*

ELAINE TEDESCO*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista plástica com produção em fotografia, instalação e videoperformance.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: elaine.tedesco@yahoo.com.br

Resumo: O presente texto apresenta uma leitura da obra A Ira de Deus, de Alfredo Nicolaiewsky. A partir de depoimentos do artista em entrevistas e dos conceitos “efeito filme”, de Philippe Dubois; “mestiçagem”, de Icleia Cattani; e “montagem dialética e montagem simbólica”, de Jacques Rancière, procurou-se analisar como a montagem com justaposição de fotografias, realizada a partir da apropriação de cenas de filmes disponíveis na internet, resulta em uma narrativa que mistura tempos e diferentes histórias, e oferece ao observador a possibilidade de mentalmente remontar as cenas.

Palavras chave: Alfredo Nicolaiewsky / filme / fotografia / montagem / narrativa.

Abstract: *This paper presents one appreciation of The God's Ire, by Alfredo Nicolaiewsky. Running from the artist's interviews and dealing with the concepts “film effect”, by Philippe Dubois; “miscegenation”, by Icleia Cattani; and “dialectical montage and symbolic montage” by Jacques Rancière, we analyze how the montage using photographic juxtaposition, made with the appropriation of movie still's available on the Internet, results in a narrative that compound times and stories, and that offers to the viewer the possibility of mentally reassembly the scenes.*
Keywords: Alfredo Nicolaiewsky / movie / montage / narrative / photography.

Alfredo Nicolaiewsky nasceu em 1952, graduou-se em arquitetura e cursou mestrado e doutorado em Artes Visuais, na área de Poéticas Visuais, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde, também, foi diretor do Instituto de Artes por oito anos.

No início de sua carreira, sua obra constituiu-se tendo como base o desenho. Em seu processo de trabalho com essa linguagem, a fotografia foi empregada, desde os anos de 1980, como um meio para chegar à forma desejada.

Na série desenvolvida entre 1982 e 1983, os desenhos eram feitos sobre papel retangular e continham uma subdivisão. Na menor área do retângulo, numa faixa lateral, havia a presença de detalhes de corpos masculinos sensuais e nus. Já no centro da área maior, composta por um fundo estampado com flores, o que se aproximava do aspecto de um tecido ou de um papel de parede, havia um objeto da cultura popular remetendo ao universo doméstico.

A aparência dos desenhos remete aos princípios de colagem e fotomontagem, nos quais convivem elementos díspares, heterogêneos, sem nexos diretos entre si, que associados estabelecem uma familiaridade, uma analogia ocasional, como sugere a definição de montagem simbólica proposta por Jacques Rancière. Segundo o autor, “a maneira simbolista junta os elementos na forma do mistério [...] mistério é uma categoria estética elaborada por Mallarmé [...] é uma pequena máquina de teatro que fabrica analogia”. (Rancière, 2011:79).

Tal familiaridade em analogia ocasional é evidenciada no trabalho de Nicolaiewsky pela copresença entre a imagem da pele nua e os objetos de gosto popular, associando o corpo masculino sensual aos objetos *kitsch*, parecendo que o quadro estampado é um plano que encobre o resto, deixando uma fresta pela qual podemos espiar os homens, dessa forma, colocando-nos na posição de *voyeur*. Trata-se de um ar doméstico, sugerindo espaços privados de um cotidiano nacional homoerótico.

Nesses desenhos, em que o tema, também, é a memória do artista, a parte que expõe o corpo masculino é minuciosamente tratada e aproxima-se da estética hiperrealista, ao passo que a parte que contém os motivos de flores em repetição apresenta inscrições de palavras soltas, frases e desenhos como borboletas, cobras, nuvens, cavalos, Sol, além de seu nome, juntamente com o objeto centralizado (um quadrinho com fotografias do artista quando bebê, o vaso de flores, o laçador, ou o São Jorge), segue uma estética de elaboração mais livre do traço, assim como o uso da mancha.

Ao escrever sobre a obra de Nicolaiewsky, apontando a junção de heterogêneos sob o princípio da mestiçagem,ICLEIA CATTANI nomeia essa operação de agregações —



Figura 1 · Alfredo Nicolaiewsky, Sem título, 1983 | lápis de cor e aquarela sobre papel, 70 x 98 cm, Coleção do artista.

Figura 2 · Alfredo Nicolaiewsky, *Abençoi as feras e as crianças*, 1999, impressão com saída digital (plotter) sobre lona vinílica, 129 x 199,4 cm. Coleção Telesp Celular no acervo do MAM, São Paulo.

[...] uma obra que se instala sobre o signo das agregações sucessivas de elementos, aglutinados por associações mentais do artista (que mobilizam lugares do afeto, da memória subjetiva individual, mas também, associações irônicas que comentam as circunstâncias do país e das condições da criação que nele ocorre). (Cattani, apud Farias, 2004:70).

Tais agregações com elementos, que têm como referência origens culturais distintas — popular, erudito e de cultura de massa —; a repetição como padrão; a junção de partes aparentemente não compatíveis; a memória e a repetição, vêm sendo desdobradas pelo artista desde o final dos anos de 1990 com, também, o uso da fotografia.

Entre 1995 e 1997, ele desenvolveu a série *Mistura fina* (Figura 2), parte de seu trabalho de mestrado, ampliando a complexidade das misturas entre coisas de origens diversas, implicando elementos da memória pessoal e objetos da cultura. São trabalhos que justapõem pinturas, desenhos, objetos e fotografias, uma obra mestiça, como define Icleia Cattani (Cattani, 2007). Mais tarde, esses mesmos elementos foram trabalhados por meio da apropriação, justaposição, manipulação e passagem de um meio a outro em obras nas quais a captura de cenas de filmes é o ponto de partida e a impressão fotográfica, o ponto final. Nestas obras, Alfredo Nicolaiewsky se apropria de imagens de filmes de diferentes diretores, as converte em imagens fixas — retirando-as da continuidade do filme e tornando-as *stills* fotográficos — seleciona grupos de imagens e justapõe-nas. A procedimentos como esse, nos quais por um gesto, movido por uma tecnologia, extrai-se do corpo do filme um fotograma, um *frame*, tornando estático um fragmento do movimento, Dubois nomeia *congelamento da imagem*, “uma operação estranha, no sentido quase cirúrgico” (Dubois, 2004:232). O autor está referindo-se ao filme com película, e assim dirige sua reflexão sobre o congelamento associado ao fotograma, então definindo como *punctum* o ponto exato de passagem entre a foto e o cinema, o objeto sonhado de abolição dos limites entre cinema e fotografia.

O conjunto de obras que Alfredo Nicolaiewsky vem desenvolvendo com o uso da fotografia, desde então, embora não tenha como matéria-prima a película cinematográfica propriamente dita, inscreve-se por meio da imagem eletrônica no espectro de obras artísticas que fazem referência ao fotograma e tem a narrativa cinematográfica como raiz.

No artigo “Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia”, ao escrever sobre uma curadoria que realizou, Philippe Dubois comenta que visitar essa exposição equivaleria a ver um filme imaginário nas diversas salas. “Efeito filme” é, para o autor, uma questão de imagem, de dispositivo,

tanto quanto de inteligência, de sensação e de emoção. Em tal exposição, o autor propunha a articulação entre cinema e fotografia num único corpo figural “como o desdobramento híbrido de um mesmo conjunto figural de formas e de matérias” (Dubois, 2004: 230). Este é o caso da obra *Três Histórias — Via sacra*, de Alfredo Nicolaiewsky, apresentada pela primeira vez no Centro Cultural Mariantônia/USP, em 2007, na exposição individual intitulada “O Artista como Editor”, que teve curadoria de Tadeu Chiarelli. É um conjunto de fotografias composto por 12 tiras verticais, cada uma delas com três imagens fotográficas. São três sequências horizontais distintas, justapostas e intervaladas, medindo no total 150 cm de altura por 900 cm de largura (Figura 3).

O trabalho traz três narrativas simultâneas que se implicam e contaminam-se. A parte superior é uma sequência da vida de Jesus Cristo, da anunciação à ressurreição, as imagens são de um filme de 1905, de diretor desconhecido. Cada fotografia apresenta uma cena icônica da vida de Cristo, o filme em preto e branco foi colorizado em algumas partes; e os fotogramas mais parecem fotografias tomadas em estúdio. A sequência de fotografias da base compõe-se por enquadramento em plano fechado, centralizado, no qual vemos o rosto de uma mulher branca, de cabelos ruivos, vestindo blusa azul, diante de um fundo azul com algumas flores artificiais. O sorriso da personagem, seu olhar perdido no horizonte e os suaves movimentos de sua boca sugerem que ela está a cantarolar. São imagens do mesmo *take*. As 12 fotografias sinalizam a distensão da tomada, realizada pela decomposição do movimento, separando cada gesto da personagem numa imagem fixa, como um *stopmotion* desmontado. No conjunto da parte central, a sequência é composta por uma edição complexa, que articula filmes realizados em períodos diferentes, contendo múltiplos pontos de vista. Segundo Nicolaiewsky, “a linha horizontal média sugere uma narrativa independente, que pode, porém, ser relacionada com as imagens anteriormente citadas, e que são apresentadas acima e abaixo delas” (Nicolaiewsky, 2017). São imagens com planos em *close* ao lado de planos abertos, cenas em interiores ao lado de externas, como se estivessem seguindo lições de montagem *eisensteinianas*, usando como base a ideia de colisão entre duas partes. Trata-se de uma indicação de movimentos, associando fatos à descrição de possíveis lugares nos quais a emoção das personagens, seus olhares em *close-up* ou espiando algo acenam para a existência de um enigma, criando uma narrativa de suspense.



Figura 3 - Alfredo Nicolaiewsky, *Três histórias, Via Sacra*, 2007, Fotografia colada sobre poliestileno, 150 x 950 cm. Coleção MAC/USP — doação Banco Itaú via AANAC.

A Ira de Deus

Em 2015, Alfredo Nicolaiewsky foi para Portugal realizar o estágio Pós-Doutoral na Universidade de Lisboa, com supervisão do Pro. Dr. João Paulo Queiroz. Para seu projeto, planejou dar continuidade ao mesmo princípio estrutural empregado em *Três histórias: Via sacra*, uma justaposição de três sequências temporais oriundas de filmes distintos, com o objetivo de criar narrativas visuais a partir de imagens apropriadas do cinema, porém em uma forma espacial mais ampla, projetada para a Sacristia da Igreja de São Roque — Lisboa, e tendo como temática o terremoto de Lisboa de 1755 (Nicolaiewsky, 2017).

O tema escolhido apresentou algumas dificuldades quanto à escolha de imagens. As reconstituições filmicas do Terremoto de 1755, não transmitiam, quando transformadas em imagens fixas, a grandeza da catástrofe. Porém, como estava trabalhando a partir de imagens captadas no *Youtube*, começaram a aparecer vídeos jornalísticos e ficcionais de tragédias contemporâneas semelhantes: terremotos e o *tsunami* em 2011 no Japão ou o incêndio no Chiado em 1988 (Nicolaiewski, 2016).

O tríptico, propriamente dito, é constituído por imagens do terremoto (Fig.4), do maremoto (Figura 5) e do incêndio (Figura 6). São nove sequências fotográficas formadas por 63 cenas, ordenadas em três blocos de sete trípticos verticais, cada um. Há relativa matemática aqui, um jogo de múltiplos de três, resultando num tríptico horizontal composto por 21 trípticos verticais, impresso com pigmento mineral em papel *somerset velvet* 225 gr. em 100 cm de altura e com a largura final em 1400 cm.

A linha de cima refere-se diretamente ao conteúdo (terremoto, maremoto, incêndio), a linha do meio, que perpassa os três episódios, é formada principalmente por imagens de filmes portugueses (dos diretores: José Leitão de Barros, Manoel de Oliveira, Carlos Carrera, João Botelho e Miguel Gomes). Cada uma das peças do tríptico traz uma narrativa específica nesta linha, constituída por cenas de três filmes, em média. A linha inferior apresenta em cada parte do tríptico, uma única cena, seguindo a mesma operação de distensão do movimento já usada em *Três histórias, Via sacra*, de 2007.

O que é narrado? Quando aconteceu? Não há um sentido único, há um multidirecionamento do tempo, pois, na internet (de onde foram capturados os *stills*), o acesso permitido pelas plataformas faz convergir imagens de outras épocas que, por sua vez, contam histórias de outras tantas. O tríptico produzido trata de uma ficção distópica, uma tragédia na qual as forças da natureza movimentam destruição, rupturas e afastamentos sob o signo da montagem transmidiática ou montagem por reconversões filmicas, que é como poderiam ser



Figura 4 - Alfredo Nicolaiewsky, *A Ira de Deus*
— *parte 1: O terremoto*. Imagens digitais sobre papel,
100 x 470 cm. 2015-16.

Figura 5 - Alfredo Nicolaiewsky, *A Ira de Deus*
— *parte 2: O maremoto*. Imagens digitais sobre papel,
100 x 450 cm. 2015-16.

Figura 6 - Alfredo Nicolaiewsky, *A Ira de Deus*
— *parte 3: O incêndio*. Imagens digitais sobre papel,
100 x 460 cm. 2015-16.

nomeados estes transportes de um meio a outro, do filme passando pela imagem eletrônica, sua flutuação e reconversão em imagem estática, resultando numa sequência de colagens de cenas, uma montagem fotográfica.

Em *a Ira de Deus*, Nicolaiewsky mostra o resultado de um processo híbrido encadeando imagens moventes e imagens estáticas, perpassado pelo sistema eletrônico em diferentes etapas, desestabilizando circunscrições classificatórias em meios específicos. Nessas sequências, empregando a lógica associativa da justaposição, heterogêneos são aproximados, acionando, simultaneamente, montagem simbólica e montagem dialética.

Alfredo Nicolaiewsky está construindo narrativas fotográficas que se superpõem, nessas obras, uma simultaneidade é exposta, transmitindo um cruzamento de histórias em que se observa uma condensação de sentidos e muitas contrações e intervalos temporais. Esses intervalos, articulados sob a égide das elipses existentes entre as imagens nas sequências horizontais, os saltos temáticos presentes nas sequências verticais e suas justaposições, constituem uma narrativa ramificada e multitemporal. É uma gramática visual única, ancorada na transmigração eletrônica das imagens, que convida o observador a animar a obra e a experienciar certo *efeito filme* remontando a *Ira de Deus*.

Referências

- Cattani, Icleia Borsa (2004) *Icleia Cattani* (Coleção pensamento crítico). Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Cattani, Icleia Borsa (Org.). (2007) *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Dubois, Philippe (2004) "Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia", In: Santos, Alexandre & Dos Santos, Maria Ivone (Org.). *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS Editora.
- Nicolaiewsky, Alfredo (2016) *Relatório final Pós Doutorado*. Disponível na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Nicolaiewsky, Alfredo (2017) *Alfredo Nicolaiewsky e a Ira de Deus: suas prequel e sequelas*. Porto Alegre: UFRGS Editora.
- Rancière, Jaques (2011) *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

As exposições de Arte Francesa no Brasil e sua influência em José Pancetti

*The exhibitions of French Art in Brazil
and its influence on José Pancetti*

ELIANA RIBEIRO AMBROSIO*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista plástica e professora de artes visuais.

AFLIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Av. Antonio Carlos, 6627, Escola de Belas Artes, CEP: 31270-901, Belo Horizonte — MG, Brasil. E-mail: ambrosio@ufmg.br

Resumo: A vinda da “Exposição de Pintura Francesa” para o Brasil, em 1940, seguida das mostras de 1945 e 1949, constituíram um acontecimento de grande relevância dentro da vida cultural e artística da época, pois além de tornarem-se um grande evento, possibilitaram a apreciação estética e o estudo de várias de obras conhecidas apenas por meio de publicações em preto e branco. Nesse sentido, o presente artigo tratará das sugestões e influências que alguns artistas presentes nessas mostras despertaram na obra do artista brasileiro José Pancetti (1902-1958).

Palavras chave: Pancetti / exposição / arte francesa.

Abstract: *The arrival of the “French Painting Exhibition” to Brazil in 1940, followed by exhibitions of 1945 and 1949, were a very important event in the cultural life and art scene of the time, because besides becoming a great event, it enabled the aesthetic appreciation and study of several works known only through black and white publications. Thus, this article will deal with the suggestions and influences that some artists present in these exhibitions have awakened in the work of Brazilian artist José Pancetti (1902-1958).*

Keywords: *Pancetti / exhibition / French art.*

Introdução

Durante o contexto político entreguerras, a estratégia diplomática deu-se por meio das artes, com a realização de exposições em terras estrangeiras. Assim, entre as décadas de 1930 e 1940, diversos países divulgaram sua cultura nacional em mostras na América Latina. De 1938 a 1949, o Museu nacional de Belas Artes (MNBA) realizou exposições vindas da Alemanha, Itália, França, Estados Unidos, Inglaterra e Canadá. Dentre elas, cabe ressaltar, as mostras de arte francesas. A primeira ocorreu em 1940, e apresentou um panorama da pintura francesa de David a obras recém produzidas, seguida pela exposição intitulada *Pintores franceses dos nossos dias*, em 1945, que ampliou o repertório artístico de obras contemporâneas exibidas na primeira mostra, encerrando com a *Exposição de Arte Contemporânea Francesa: de Manet a nossos dias*, em 1949. De certa forma, elas se complementam e funcionam como uma mostra panorâmica diluída ao longo desses intervalos, contribuindo para a circulação e recepção da arte europeia no Brasil, sobretudo para a difusão da Escola de Paris.

A partir das considerações iniciais, exploraremos as possíveis influências que estas mostras, notadamente a realizada em 1940, exerceu na produção de José Pancetti (Campinas-SP, 1902-Rio de Janeiro-RJ, 1958), artista brasileiro autodidata, o qual iniciou seu trabalho por volta de 1925, com representações de marinhas.

1. A exposição francesa de 1940

A *Exposição de Pintura Francesa*, vinda de Buenos Aires e Montevideo, reuniu em junho 1940, cerca de 175 obras dos séculos XIX e XX. Inicialmente, foi exibida no Rio de Janeiro e, em setembro, enviada a São Paulo. Sua chegada ao país, constituiu um acontecimento de grande relevância dentro da vida cultural e artística da época (Amaral, 1983), (Willian, 2001), como Milliet (1940) e Navarro (1940) comentam em seus artigos. Não é preciso muito para enfatizar a importância de mostras deste porte no cenário nacional, pois além de tornarem-se um grande evento cultural, possibilitaram a apreciação estética de várias de obras conhecidas apenas por meio de publicações em preto e branco, como bem apontou a artista Tarcila do Amaral:

Uma pequena parte dos museus franceses se transportou à América do Sul para a alegria dos pintores e dos amadores da pintura. [...] As correntes da pintura contemporânea podem ser observadas e estudadas nessa Exposição de Arte Francesa. Os pintores mais representativos lá estão com os seus ensinamentos e as suas experiências. Alguns desiludiram, outros entusiasmaram àqueles que apenas os conheciam por meio de reproduções. (Amaral, 2001:152-3)

Outro ponto a ressaltar, é o fato da mostra trazer obras tanto de pintores contemporâneos conhecidos, tais como, George Braque, Pablo Picasso, Maurice Vlaminck, quanto de artistas desconhecidos do cenário nacional, além de pinturas recém produzidas, como *Retrato de Mme. L.* (1937) de Christian Berard, *Natureza Morta* (1938) de Georges Braque, *Caminho da China* (1938) de Gabriel Daragnès, dentre outras (Ministério da educação, 1940). Fontes, as quais acabaram por influenciar direta ou indiretamente a produção dos artistas que a visitaram.

2. Pancetti, percurso inicial

Após uma passagem pela Marinha Mercante italiana, Pancetti retornou ao Brasil em 1919, exercendo diversas atividades. Em 1921, foi para o Rio de Janeiro, alistando-se na Marinha de Guerra Brasileira. Sua trajetória artística desenvolveu-se pouco depois, ao conhecer o artista Giuseppe Gargaglioni, que o apresentou ao Núcleo Bernardelli.

Até 1941, momento no qual o artista ganhou respaldo nacional ao ser premiado, na recém-criada Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, com a tela *O Chão* (Figura 1), sua obra foi marcada por marinhas de cunho impressionista e algumas naturezas-mortas. Esta primeira fase teve caráter de estudo e aprendizagem. Ao ingressar no Núcleo Bernardelli, em 1933, viveu as tendências da Arte Moderna, e ampliou seu repertório artístico e composicional. Nesse período, suas pinturas de marinas, com pinceladas impressionistas, alteraram-se sob influência de Bruno Lechowski, seu orientador no Núcleo. Por volta de 1940, é notável sua preferência por tons frios e terrosos, que entram na composição quase como uma névoa. Estes tons, muitas vezes esverdeados, estavam fortemente ligados às tonalidades em que utilizava para pintar os cascos de navios.

3. Possíveis influências das exposições estrangeiras na trajetória do pintor

A partir 1941, suas investigações seguiram um novo caminho. Coincidência à parte, no ano anterior, ocorrera a *Exposição de Pintura Francesa* no Rio de Janeiro. A produção de Pancetti sempre teve uma forte ligação, quase confessional, com os acontecimentos de sua vida e com os repertórios visuais adquiridos, que entram em suas composições de forma intuitiva. Não é por menos que ele utilizou o verso de suas pinturas para relatar sensações, lembranças ou angústias. Assim, é plausível que a mostra francesa tenha marcado profundamente a visão deste artista autodidata, ávido por informações.

Na exposição, Pancetti apreciou as pinturas de marinhas de Pierre Albert Marquet (Leite, 2003), apropriando-se de seus tons acinzentados e de suas



Figura 1 · José Pancetti, *O Chão*, 1941. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2017) São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7627/o-chao>>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 2 · José Pancetti, *Ponta d'areia*, 1940. Óleo sobre tela. Coleção particular. Fonte: Macedo, Fabio de (2010) "Recursos y Procedimientos en la Formación de la Dicción Pictórica de José Pancetti." 19&20 ISSN: 1981-030x Vol. V (3) [consult. 2017-12-28] Disponível em URL: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pancetti.htm>>.

composições com linhas diagonais. No quadro *Baía de Argel* de Marquet, o primeiro plano é marcado por diálogos geométricos em forma e cor, ao passo que o plano de fundo ainda mantém uma densidade aérea próxima dos impressionistas. O artista vive um processo de tensão e tenta romper com este esquema inserindo na Baía, linhas diagonais que trazem o plano intermediário para frente.

Sem abandonar totalmente seus tons esverdeados, Pancetti avançou na utilização de tons acinzentados. De Marquet, não apreendeu somente tais tonalidades, mas também se apropriou da estrutura compositiva de seu plano intermediário, que serviu de referência para estruturar seus quadros, como ocorrem em *Ponta d'areia* (1940) (Figura 2). Ali, ele consegue uma maior unidade na aproximação dos planos que prevalecem sobre o espaço aéreo. Mesmo que ainda mantenha uma certa influência impressionista de pintar o ar à distância, em comparação às suas pinturas anteriores, é notável como, paulatinamente, ele investiu na aproximação do plano de fundo, através do jogo de cores que criam formas geométricas.

Durante a década de 40, o artista também expandiu seus temas por meio da representação da figura humana em retratos e autorretratos. Além dos caminhos apontados por Pierre Marquet, a Exposição Francesa também despertou outras sugestões, já que o processo criativo de Pancetti passava pela constante experimentação intuitiva dos elementos visuais que descobria. (De Macedo, 2010)

Gostaria de destacar a possível influência que o *Retrato de Mme. L.* (Figura 3), de Christian Bérard, exerceu no artista. Contendo a mesma gama cromática que parece aguça-lo, a obra de Bérard possui um fundo acinzentado. Talvez este aspecto tenha chamado a atenção para a sua pintura. O fato é que os retratos de Pancetti, do início da década de 40, tem predomínio de cores frias, com figuras de feições fantasmagóricas, realizadas como mascaras através de manchas que ressaltam seu aspecto dramático, ao mesmo tempo que estruturam o rosto por meio de planos obtidos pelas nuances tonais. Tais soluções assemelham-se aos recursos adotados por Bérard no fundo de sua pintura e também na volumetria das vestimentas da mulher retratada. Ainda, podem aludir aos recursos do período azul de Picasso, como o quadro exposto na mostra de 1940.

Possivelmente, o artista conheceu outras obras de Bérard à semelhança dos retratos de *Emilio Terry* (1931), de *Jean Cocteau* (1928), de *Froska* (1930) (Figura 4), compostos por fundos acinzentados contrapostos por vestimentas em tons avermelhados, com linhas gestuais e descontínuas utilizadas para estruturar a composição, que Bérard pode ter apreendido de Toulouse-Lautrec.

Em seus *Autorretratos* (1940, 1945 e s/d) (Figura 5, Figura 6 e Figura 7), o tratamento cromático é semelhante ao proposto pelo *Retrato de Froska* (1930)



Figura 3 · Christian Bérard, *Mme L.*, 1937. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fonte: <https://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-971-view-1940s-4-profile-christian-bere.html>.



Figura 4 · Christian Bérard, *Retrato de Froska*, 1930.
Óleo sobre cartão. Coleção Particular. Fonte:
<http://www.artvalue.com/auctionresult-berard-christian-1902-1949-fra-huile-sur-carton-1870468.htm>.



Figura 5 · José Pancetti, *Autorretrato*, 1941. Óleo sobre tela. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/6e/17/cf/6e17cfe0f2a9466c8705c785160e60d8.jpg>.

Figura 6 · José Pancetti, *Autorretrato*, 1945. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/31/7a/5c/317a5c5604390483adf8187d167e8934.jpg>.



Figura 7 · José Pancetti, *Autorretrato*, s/d. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fonte: Leite, José Roberto Teixeira (1979) Pancetti: pintor marinho. Rio de Janeiro: Fundação Conquista. p.237.

Figura 8 · José Pancetti, *Retrato de Ary Vasconcelos*, 1953. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fonte: Leite, José Roberto Teixeira (2003) José Pancetti 1902-1958: marinho, pintor, poeta. São Paulo: Ed. Pinakothek.



Figura 9 · José Pancetti, *Menina de Itanhaém*, 1945.
Óleo sobre tela. Coleção particular. Fonte: Leite, José
Roberto Teixeira (2003) José Pancetti 1902-1958:
marinheiro, pintor, poeta. São Paulo: Ed. Pinakotheke.

(Figura 4). Pancetti veste uma camisa bordô construída por pinceladas disformes de vários tons, estruturadas por contornos pretos descontínuos. No fundo, a cor clara exerce vibração sobre a figura, ressaltando-a no primeiro plano. Deveras, em diversos momentos da produção retratista do pintor, essas referências tonais estiveram presentes, a exemplo do *Autorretrato com Anita e Nilma* (1943), *Autorretrato* (1955) e do *Retrato de Ary Vasconcelos* (1953) (Figura 8).

Outro ponto a ressaltar é o que ocorreu com a representação do olhar após 1942. Talvez por influência do *Retrato de Froska* (1930), ou do próprio Modigliani que parece ter servido de inspiração para a figuração dos olhos nesta obra de Bérard, Pancetti transformou-os gradativamente. Se em um primeiro momento, ele foi marcado pela ausência de expressão, devido ao vazio escuro de suas cavidades, à medida que os anos 40 avançam, eles ganharam cor, volumetria (Figura 9), e depois, um desenho mais acentuado nos últimos trabalhos, como em seu *Autorretrato* (1953).

A poética de Pancetti não é linear. O artista desenvolveu sua obra através de experimentos, em constantes avanços e retrocessos estético-composicionais. Seus autorretratos serviram de meio para o artista diversificar, render homenagem a mestres que o influenciavam, como Van Gogh e Gauguin, além de assumir múltiplas facetas e personalidades, ora aparecendo como marinheiro, pintor, um camponês ou a persona do mestre admirado.

Igualmente, entre 1942 e 1945, Pancetti alternou sua produção entre tons frios com a utilização da linha para marcar as formas e experimentações tonais e elementos geométricos para delimitar a composição. Estas buscas tornaram-se recorrentes após 1945, talvez influenciada pela mostra francesa que ocorreu nesse ano, a qual pode ter aguçado o repertório visual do artista em torno das soluções vista. Exemplo destas investigações pictóricas são *Autorretrato como marinheiro* (1945), *Autorretrato com chapéu* (1946) e, o *Retrato de Hernani* (1946), o qual apresenta um fundo rosado próximo a algumas obras de Gauguin.

Através desses estudos, sua produção desenvolveu-se rumo à ampliação da gama tonal, sintetização, geometrização. A historiografia atribui isso ao fato do artista ter ganhado em 1947 o prêmio de viagem no Salão de Belas Artes e visitado a cidade de Salvador, aonde se estabeleceu em 1950. Contudo, cabe pontuar o fato da última mostra de arte francesa ter ocorrido em 1949 e sua possível influência, em conjunto com sua ida a Bahia, para explicar tais modificações estéticas. Como Paulo Knauss aponta, a exposição de 1949 foi marcada pelo centenário da visita de Manet ao Brasil e pelo fato do pintor, que também fora marinheiro como Pancetti, ter produzido seus primeiros desenhos em viagem ao país, quando ainda servia a Marinha. Na oportunidade, o Ministério da



Figura 10 · José Pancetti, *Mãe e filha*, 1956.
Óleo sobre madeira. Coleção particular. Fonte:
<http://www.bolsadearte.com/>

Educação e Saúde, publicou um livro de autoria de Antônio Bento, intitulado *Manet no Brasil*, o qual trazia a tese alternativa de que a viagem de Manet ao Brasil, ligava o país a origem da história da Arte Moderna, pois servira de subsídio para o repúdio ao classicismo e o retorno ao primitivismo. Ademais, apresentava a viagem de Manet como precursora das demais viagens marcantes no século XIX para a história da pintura europeia, como a ida de Henri Rousseau ao México e de Gauguin às Antilhas e ao Panamá, antes de ir ao Taiti. (Knauss, 2008: 196-7).

Assim, podemos conjecturar como a mostra e seus desdobramentos repercutiram em Pancetti. Talvez, sua ida à Bahia tenha funcionado como a visita dos artistas modernos a terras estrangeiras, transformando o local, no Taiti de Gauguin. Daí a proximidade com que a pintura de Pancetti passou a tratar das qualidades tonais e formais existentes nas pinturas do artista francês após a década de 50, como ocorre nas obras *Mãe e Filha* (1956) (Figura 10) e *“Abaeté” lavadeiras* (1957).

Conclusão

De fato, as aproximações apresentadas são meras considerações a partir do repertório visual que um artista armazena ao visitar exposições, recolher imagens diversas, comentar trabalhos de colegas e revisitar imagens dos mestres da História da Arte, o qual, em algum momento, aflora em sua produção ou ao observar e avaliar a obra de outrem. Cabe pontuar que a historiografia da arte brasileira jamais estabeleceu qualquer ligação, convergência ou influência entre Pancetti e Bérard. Por outro lado, não se ocupou de apurar a influência das exposições estrangeiras na formação dos artistas nacionais. (Knauss, 2008:188)

Com efeito, à medida que a produção de Pancetti desenvolveu-se, novos caminhos se abriram e outras poéticas foram agregadas. Mais do que ponderar se houve ou não influências da *Exposição de Pintura Francesa* em seu trabalho ou tentar assinalá-las, devemos ter a consciência que a mostra de 1940, seguida das demais exposições estrangeiras realizadas no Brasil, foram uma grande oportunidade para o artista entrar em contato com a produção contemporânea francesa, já que, por motivos de saúde, ele jamais saiu do país, nem mesmo quando ganhou o prêmio do Salão de 1941.

Referências

- Amaral, Aracy A. (1983) "Anos 40: a reflexão crítica sobre a pintura." In: Amaral, Aracy. A (2006) *Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)* — Vol. I: *Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar*. São Paulo Editora 34. ISBN: 9788573263640. p.168-180.
- Amaral, Tarcila (8 de 8 de 1940) "Exposição de Arte Francesa." (Jornal Estado de São Paulo). In: Amaral, Aracy (org.). (2001) *Tarcila Cronista*. São Paulo: EDUSP. ISBN: 9788531406072. p. 152-3.
- Knauss, Paulo (2008) "Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial." *Revista Esboço* ISSN:1414-722, eISSN: 2175-7976. Nº19:187-198. [consult. 2017-12-28] Disponível em URL: <http://www.repositorio.uff.br/jspui/bitstream/1/1117/1/Knauss%2C%20Paulo-Os%20sentidos%20da%20arte%20estrangeira.pdf>
- Leite, José Roberto Teixeira (2003) *José Pancetti 1902-1958: marinheiro, pintor, poeta*. São Paulo: Pinakotheke. ISBN:9788571910195.
- Leite, José Roberto Teixeira (1979) *Pancetti: pintor marinheiro*. Rio de Janeiro: Fundação Conquista. sem ISBN.
- Macedo, Fabio de (2010) "Recursos y Procedimientos en la Formación de la Dicción Pictórica de José Pancetti." 19&20 ISSN: 1981-030x Vol. V (3) [consult. 2017-12-28] Disponível em URL: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pancetti.htm>>.
- Milliet, Sergio (1940) "A exposição de pintura francesa." *Revista do Arquivo Municipal*. ISSN: 0034-9216. Ano VI, Vol. LXX: 5-43.
- Ministério da Educação (junho/julho 1940) *Exposição de Pintura Francesa — séculos XIX e XX*. [catálogo da exposição]. Rio de Janeiro: Ministério Educação / Museu de Belas Artes.
- Navarro, Rubem (1940) "A exposição de pintura francesa" *Revista do Brasil*. Sem ISSN. Nº 26.
- Williams, Daryle (2001) *Culture wars in Brazil: the first Vargas Regime, 1930-1945*. London: Duke University Press. ISBN: 9780822327080.

O Choque entre a Fantasia e a Realidade em 'O Menino e o Mundo'

The Clash Between Fantasy and Reality in 'The Boy and the World'

ELIANE MUNIZ GORDEEFF*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil. Pesquisadora, Animadora, Designer, Professora.

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

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir como a utilização da imagem animada e filmada, em uma mesma narrativa, desperta outros entendimentos. A partir da longa-metragem de animação, *O Menino e o Mundo* (Abreu, 2013), que utiliza a estética do olhar infantil, é analisada a discrepância apresentada entre as duas visualidades e as consequências que isso acarreta. Para tanto, foram considerados os trabalhos de André Bazin (no campo do cinema), José-Manuel Xavier (no campo da animação) e Rudolf Arnheim (no campo do estudo da imagem).

Palavras chave: Animação / Cinema live-action / Imagem animada / Desenho animado / Imagem real.

Abstract: *The purpose of this article is to reflect how the use of animated and filmed images in the same narrative, awakens other understandings. From the animated feature, *The Boy and the World* (Abreu, 2013), which uses an aesthetic of the children's view, the discrepancy presented between two visualizations is analyzed and the entailed consequences. For this, were regarded the works of André Bazin (in the field of cinema), José-Manuel Xavier (in the field of animation) and Rudolf Arnheim (in the field of image study).*

Keywords: Animation / Live-action cinema / Animated image / Cartoon / Real image.

Introdução

O objetivo deste artigo é refletir como a utilização das imagens animada e filmada, em uma mesma narrativa, desperta outros entendimentos. Para tanto, foi selecionado a longa-metragem brasileiro *O Menino e o Mundo* (2013), do brasileiro Alê Abreu.

Paulista de 45 anos, Abreu é formado em Comunicação Social, mas apaixonado por animação. Trabalhou com ilustração participando de várias exposições, realizou curtas-metragens com forte viés emocional e uma longa-metragem em 2007, *O Garoto Cósmico*, premiado pela Academia Brasileira de Cinema, em 2009.

A ideia de *O Menino e o Mundo*, surgiu dentro da pré-produção de um documentário sobre a América Latina. O tema eram os 500 anos de formação do continente, composto por países de histórias semelhantes, “triste, sofrida” (Abreu, 2016). E conforme conta Abreu (2016), “o menino surgiu dessa energia”. Assim, o filme se desenvolveu de forma “orgânica” (Abreu, 2016), sem um roteiro pronto, mas a partir de dois diários gráficos construídos ao longo do tempo de pesquisa sobre o documentário.

Diante desse quadro pouco provável para qualquer produção de longa-metragem, o filme se tornou uma história para todos os públicos, e na mais laureada produção brasileira no gênero, com 51 premiações. Os dois principais prêmios foram o *Cristal* e de *Público*, no *Festival de Annecy*, em 2014; o *Annie Awards* 2016 (para a *Melhor Animação Independente*) e foi indicado ao *Oscar* 2016 como candidato a *Melhor Longa-metragem em Animação* — a primeira indicação brasileira na categoria.

O Menino e o Mundo aborda, de forma minimalista e lúdica, a história de um menino que mora com seus pais em um lugarejo do interior de um país não definido. Com a partida do pai, a narrativa mostra uma história comum: o provedor que vai à procura de melhores condições de vida, deixando a família na esperança de uma volta que não acontece. A criança parte à procura desse pai. Nessa jornada, o menino encara o progresso, a pobreza, a solidão, a exploração, a violência e a falta de perspectiva (Figura 1).

Realizado em desenho animado, recortes e imagem *live-action* e sem diálogos, Abreu mostra o drama das grandes sociedades. Essa mistura de visualidades é o que se propõe analisar neste artigo, tendo em vista os estudos de André Bazin (1918-1958), sobre o Cinema; de Rudolf Arnheim (1904-2007), sobre a compreensão do desenho; e de José-Manuel Xavier (19?-), sobre a poética do movimento.

1. A Visão Infantil do Mundo

Os desenhos da animação lembram os desenhos infantis (Fig. 1). Tal simplificação não foi por mero acaso. Como esclarece o realizador,

o filme todo tem a ver com a tentativa de eu me apropriar da liberdade que a criança tem em desenhar. [...] E me colocava a liberdade de criar qualquer coisa, o que me coloca num ambiente quase surreal (Abreu, 2016).

Assim, Abreu criou um mundo próprio para o filme, em termos gráficos, mas também, o complementa como se fosse a visão de uma criança — como é perceptível nas sequências em que máquinas parecem monstros (Figura 2). É a interpretação da “realidade” através do conhecimento básico infantil.

[As] mentes jovens operam com formas elementares, que se distinguem facilmente da complexidade dos objetos que descrevem. Para ter certeza, as crianças geralmente criam apenas roughs aproximados das formas e relações espaciais que pretendem retratar. [...] Elas imitam o que vêem de outro lugar. (Arnheim, 1969: 255 — tradução da autora)

O filme se inicia com uma sucessão de cores que surgem a partir de uma câmara em *zoom out*, criando vários padrões, que estão na casca de uma semente colorida. O menino olha aquela semente, mas logo se distrai com outra coisa. Através de traços simples, das linhas pretas e coloridas sobre fundo branco, e das áreas de cor, marcando e dando identidade a materiais e texturas, vai sendo criado um ambiente de campo, uma pequena quinta. Assim, e apenas através de imagens e sonoplastia (não há diálogos compreensíveis, mas gravados em Português de trás para a frente), o público percebe a família e a vida desse menino, e sua precária condição social.

Um dia o pai sai de casa, e subentende-se que a partida tem o objetivo de encontrar melhores condições de vida. O tempo passa. E a falta paterna faz o menino ir à sua procura. Nessa busca, esse menino se depara com situações muito diferentes do seu pequeno mundo.

Assim ele passa por uma plantação de algodão, por uma fábrica de tecidos, e termina em uma grande cidade, com favelas, lixões e um péssimo sistema de transportes. Na tentativa de se adaptar, e manter a ligação com suas origens, o menino é criativo e musical — o que na narrativa representa um elo com a natureza, a alegria e a liberdade. Ele cria uma espécie de instrumento cinético musical, com a sua bicicleta, e tece um tipo de poncho colorido. Percebe-se a sua conexão estética, com outros personagens que aparecem em vários momentos, cantando e dançando, mesmo em sequências dramáticas. Estes



Figura 1 · Still de *O Menino e o Mundo*
(Alê Abreu, 2013).

Figura 2 · Um “monstro-gafanhoto” gigante
comendo algodão.



Figura 3 · Still de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna; à direita, still de *Ecologia* (1973), de Leon Hirszman, um dos documentários brasileiros utilizados por Alê Abreu em *O Menino e o Mundo* (2013).

Figura 4 · Still de *Ecologia* (1973), de Leon Hirszman. Um dos documentários brasileiros utilizados por Alê Abreu em *O Menino e o Mundo* (2013).

são símbolos da resistência da vida, apesar da frieza do desenvolvimento — que produz “monstros”, na visão do menino, que comem algodão (Figura 2) e cortam árvores.

A realidade e a exploração o homem pelo “sistema”, além de muito violenta gera imensas consequências sociais, culturais e ecológicas. Tal fato é apresentado através de imagens de documentários (Figura 3 e Figura 4), que surgem no ecrã, a partir de uma sequência em que o próprio desenho animado pega fogo.

O menino não resiste e resolve retornar à casa. Porém, não é uma volta ao que deixou, pois isso não existe mais. Ele não é o mesmo, e também não é mais um menino.

Mas como uma narrativa não linear, o filme termina com um toque de esperança com a pequena família (pai, mãe e o menino), plantado a semente colorida do início do filme.

2. A Simplicidade Sofisticada

Os desenhos do filme de Abreu são extremamente simples: as cabeças dos personagens são círculos, e os braços e pernas são apenas traços. O fato da cor de fundo ser branca, destaca mais ainda os desenhos e o colorido. Como bem descreve José-Manuel Xavier,

A imagem desenhada despida de aparatos supérfluos é de natureza silenciosa. A imagem não diz. A imagem sugere, evoca, insinua, faz lembrar talvez, mas nunca diz expressamente. O dizer é privilégio do movimento. O animador vai ter portanto de manipular simultaneamente e com arte a imagem da representação e a representação da imagem se pretende dizer (2007:84-5).

Por esse caminho, Abreu utilizou linhas, traços e texturas a partir de elementos físicos — desenhos feitos com pastel, lápis de cor e marcadores. Ou seja, é a visualidade da matéria, do pigmento impresso no papel através da gestualidade dos desenhos. Estes foram tratados digitalmente, na composição das cenas e personagens (Filme de Papel, 2014). Porém, a sua origem é real e material. E essa foi mesmo a intenção de Abreu (Filme de Papel, 2014), que teve a preocupação em mostrar um certo primitivismo (em nada pejorativo), uma identidade.

A forma lúdica e fantasiosa que os movimentos da animação se mostram em vários momentos — como as bolinhas flutuantes e o caminhar do menino nas nuvens —, criam uma atmosfera poética embalada pela trilha sonora.

O movimento ilusório, composto poeticamente não se limita à simples função de atributo, a um mero meio de deslocação das formas [...]. O movimento ilusório transmite a expressão duma verdade artística composta e representada poeticamente (Xavier, 2007:89).

Assim, o público é seduzido e se abre para a narrativa.

Vale observar também, que o filme tem origem em um documentário sobre a América Latina, o que claramente, marcou a produção. A diversidade cromática dos personagens e vestimentas, lembram os ponchos e mantas dos países da cordilheira dos Andes (Figura 5 e Figura 6) e os diversos eventos folclóricos do Brasil. E mesmo em termos sonoros, a musicalidade sul-americana, do som da flauta de bambu. Esse dinamismo alegre se apresenta em vários momentos, contrapondo-se aos tristes da narrativa. Rudolf Arnheim explica que “a forma é determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual. [...]” (2005:130).

Logicamente a formação de Abreu, enquanto sul-americano influenciou em suas escolhas estéticas e temáticas. E foram determinantes na simplificação e ao mesmo tempo, na riqueza de significados outros, induzidos (como diz Xavier) pelas imagens do filme.

Outro detalhe é que Abreu também utilizou recortes para a criação das sequências da cidade. Uma escolha coerente, pois estes são materiais resultantes de produções mecanizada e tecnológica. Esse novo ambiente, de certa forma cria um “meio termo” entre o desenho que Abreu, e a imagem filmada, utilizada na parte final da narrativa.

3. A Fantasia e a Realidade ou A Liberdade e a Opressão

O choque explícito entre a liberdade e a ordem económica / a fantasia infantil e a realidade / a alegria e a apatia / a criatividade e a linha de montagem, é representado pela cena de embate entre o grupo de cantantes e dançantes e tropa de choque. É a luta entre a fénix (animal mitológico que renasce das cinzas) e a águia negra (semelhante à do Terceiro Reich).

A derrota da fénix, é representada pela cena da queima do desenho — em imagem filmada — abrindo caminho para as cenas reais de exploração e destruição do meio ambiente. Estas cenas, colidem crucialmente, com a estética simples e colorida apresentada pelo filme até então. Não somente em termos plásticos, mas também em termos de construção e de sentido da imagem.

André Bazin observa que



Figura 5 · Em cima, imagens de poncho bolivianos
(fonte: http://farm4.static.flickr.com/3088/2380737136_976c9b7255.jpg).

Figura 6 · Em baixo, still do personagem de *Menino e o Mundo* (2013).

A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho, o mais fiel, pode nos fornecer mais indícios acerca de um modelo; mas jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade (2014:32).

Esse sentido de realidade é algo que a imagem *live-action* também possui — já que de fato, é uma sucessão de fotografias. Porém, ainda é acrescida da figuração de uma ação verdadeira, dos movimentos da cena. Assim, estas são ainda mais pungentes pois são imagens oriundas de documentários, de ocorrências reais.

Essa realidade estampada no ecrã, choca-se brutalmente com as imagens minimalistas dos desenhos de Abreu, e juntamente com o papel que se queima, representam a violência da destruição dos recursos naturais. É a representação da violação da natureza humana, que sempre ressurgue — como nas cenas finais da animação, em que aparecem outras crianças, brincando e cantando, com a fênix pairando sobre elas.

Conclusão

Ao observar *O Menino e o Mundo* é possível concluir que o filme é uma obra híbrida em vários sentidos. Como um desenho animado é estigmatizado como sendo dirigido ao público infantil, mas somente um adulto consegue perceber as suas nuances narrativas. Ele apresenta um desenho simplificado, “infantil”, porém este é construído de forma elaborada. Apesar de feita a partir de traços e pinturas reais, estas são organizadas através do meio digital. Mesmo sendo desenhos, estes trabalham com imagens fotográficas, agregadas através de colagens. É uma animação em desenho animado, mas trabalha com a imagem filmada.

O choque visual que ocorre ao final da narrativa, entre o desenho animado e a imagem dos documentários, desperta um choque sensorial no público. Enquanto as imagens eram simples e lúdicas, com a ilusão de movimento criada pela técnica do desenho animado, o público é levado por essa visão do mundo, através dos olhos do menino. Mas subitamente, arrebenta na tela a queima do desenho que desnuda o que está “por trás” dessa história: a exploração do planeta e do homem. E não mais de forma lúdica e fantasiosa, mas através de registros reais, de desmatamento, poluição e incêndios florestais. É a subjetividade e a simplicidade infantil dos desenhos sobrepujados pela aspereza denotada da imagem *live-action*. Onde não há dúvidas, nem um segundo sentido no que elas apresentam. Elas são o que mostram: uma violência, no sentido humano e ecológico.

O choque para o público também maior, pois ele é jogado para fora do mundo fictício da animação, com a apresentação da realidade que se vive

fora do cinema. Há um hiato enorme e uma dicotomia nesta sequência, pois são imagens dentro da diegese, mas que fazem parte da realidade material, histórica e social do público.

A imagem filmada também foi utilizada por Ari Folman, no seu documentário animado *Valsa com Bashir* (2009). Uma produção em rotoscopia, em que a cena final, que mostra a parte da memória que o protagonista procurava encontrar, é em *live-action*. Como Folman, Abreu mostra ao público, através do conflito plástico e de sentido (lúdico, conotativo, indireto *versus* real, denotativo, direto), a crua realidade, dentro e através de um desenho animado — uma vez que o público chega até esse momento, nas duas narrativas, através da visualização dos desenhos no ecrã.

Abreu nos diz o que é a realidade, a nossa realidade, nos tirando o torpor da animação. E que a verdade é muito triste. Mas que ele tem esperança.

Referências

- Abreu, Alê. (2016). Entrevista concedida à MariMoon (s.d.) [Registro em vídeo] [Em linha]. [Consult. 2017-01-01]. Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e24lNPIhb9c>
- Arnheim, Rudolf (1969). *Visual Thinking*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press. ISBN: 0-520-01871-0.
- Arnheim, Rudolf (2005). *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. 6ª. Reimpressão. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Livraria Pioneira Editora. ISBN: 85-221-0148-5.
- Bazin, André (2014). *O Que é o Cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-405-0562-9.
- Filme de Papel (2014). *Making Of O Menino e o Mundo* [Registro em vídeo] [Em linha]. [Consult. 2017-01-01]. Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tKwWkYL8aMs&index=1&list=UURgtm7D35u2H27KpY66G-UQ>
- O Menino e o Mundo* (2013) [Registro filme]. Realização: Alê Abreu. Brasil: Filme de Papel. 35 mm, 80 min.
- Valsa com Bashir* (2008). [Vals mit Bashir] [Registro filme]. Realização: Ari Folman. Israel, et al. 35mm, 90 min.
- Xavier, José M. (2007). *Poética do Movimento*. Lisboa: Edições da Monstra.

Betâmio: a essencialidade do objecto comum e a atmosfera da cor

Betâmio: the common object essentialness and the colour atmosphere

ELISABETE OLIVEIRA*

Artigo completo submetido a 12 de Janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, pintora, professora, investigadora e formadora de professores.

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

Resumo: Reflectimos sobre a Pintura de Alfredo Betâmio de Almeida — ABA (1920-1985), pioneiro reconhecido da Arte-Educação em Portugal mas cuja arte visual carece reconhecimento. Analisamos o percurso da Pintura de ABA, do figurativo neo-realista à abstracção e para um realismo sensuo-poético que transcenderá a dualidade “abstracto-concreto”. E concluímos que esse carácter pictórico se deverá à atmosfera da cor buscada e encontrada; e à imaginação da essencialidade do objecto comum, entretecendo o simbólico com o quotidiano.

Palavras chave: Betâmio / Pintura / Realismo Sensuo-Poético.

Abstract: *We reflect about Painting by Alfredo Betâmio de Almeida — ABA (1920-1985), a recognized pioneer of Portuguese Art-Education but which visual art lacks of recognition. We analyse ABA's path, from neo-realistic figurativism to abstraction and towards a sensuous poetic realism that will reach beyond 'abstract-concrete' duality. And we come to the conclusion that such a pictorial character will derive from searched and encountered colour atmosphere; and from imagination of the common object essentialness, knitting symbolism with quotidian life.*

Keywords: *Betâmio / Painting / Sensuous Poetic Realism.*

Introdução

Reflectimos sobre a obra de Alfredo Betâmio de Almeida (17.02.1920-15.02.1985) (ABA), pioneiro da Arte-Educação em Portugal reconhecido mas que, tendo raramente exposto, merece um melhor reconhecimento da sua pintura.

Em 1942 completou o Curso de Desenho da EBAL e iniciou o estágio pedagógico, que completou em 1944, então iniciando a leccionação pelos Liceus Normal de Pedro Nunes, Passos Manuel e Setúbal. De 1957-8 a 1972 foi metodólogo do 5º Grupo no L. N. Pedro Nunes, acumulado com a Vice-reitoria — de 1968 a 1974. Foi Inspector do MEIC e Director Geral do Ensino Secundário (1974-Jan. 1975); e neste ano, Inspector-Geral do MEIC, co-responsável dos novos Programas do Ensino Básico Unificado e Ensino Secundário, nomeadamente em Educação Visual/Artes Visuais. Desde 1977, apesar de pedida aposentação, até falecer presidiu ao ITE-Instituto de Tecnologia Educativa, responsável de: Telescola; Cursos de Reciclagem de Professores; Recursos Educativos em Livro e Diapositivo (Tecnologia e Arte: ‘Era de Emerec’; Escultura do séc. XV em Portugal; 17ª Exposição Europeia, Lisboa...); pareceres sobre o Sistema Educativo (1979) e o Projecto Nacional de Educação Artística (1980); e dinâmica de ensino à distância por Televisão e Textos de Apoio, precursora da Universidade Aberta (para onde transitariam os Recursos Educativos do ITE). Esta dimensão educacional foi-lhe tão exigente que viveu atormentado em conseguir a “respiração” que era para ele a criação artística.

Expondo na 1ª Exposição Geral de Artes Plásticas na SNBA em 1947, data do seu guache Cavador (Figura 02) — e da concepção do “desenho livre” escolar, oficializado em 1948, desde 1965 dedica-se sistematicamente ao óleo. Nas tardes de sábado, encerra-se a pintar no gabinete da sua sala de Desenho*, 2ª janela no torreão direito do Liceu N. Pedro Nunes. Acompanhando sempre a sua intensa e eficiente acção pela reflexão, paralelamente escreve: poemas, 1947-1957 (Betâmio, 2007); investigação histórica obre Benavente (Betâmio, 1990); para os alunos (Betâmio, 1948) — Compêndio Único por décadas; (Betâmio, 1977); e sobre Didáctica do Desenho (Betâmio, 1967) e Educação Estético-Visual (Betâmio, 1976); Arte/Arte-Educação especialmente em ‘Palestra’ (Revista do L. N. Pedro Nunes que dirige até ao Nº 42 final, 1973 — destacando-se didacticamente o Nº 31, 1968, precursor dos Programas bauhausianos 1970 -) e no ‘Diário de Lisboa’; “desde 1969, ‘Textos sem nome’; de 1973 a 17 Jan 1985, ‘Textos Inevitáveis’ (Betâmio, 2007); e desde 1976, ensaio em Natureza Morta (Betâmio, 2004). A partir da participação nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, SNBA 1946 e 1947 (desenho, aguarela, guache, gravura...), só cura uma Exposição das suas Naturezas Mortas: Museu de Benavente 1982; e no Catálogo, refere-se à causa:



Figura 1 · Betâmio. Exposição Inaugural da Galeria Municipal de Arte de Benavente. Póstuma. (2004). Foto: Elisabete Oliveira. Observam-se, frontalmente, duas pinturas (mesa campestre).

Figura 2 · Betâmio. (Cavador) (1947). Guache s/ papel 35x50 cm. Foto: Elisabete Oliveira.

As palavras que escrevi para o catálogo (...) Não dizem, particularmente, quanto me é necessária a pintura e quanto tenho sofrido por ser na minha vida uma actividade empurrada para depois de tudo (Betâmio, 2004:25).

Data de 2004 a sua Retrospectiva póstuma — Exposição Inaugural da Galeria Municipal de Arte de Benavente (Betâmio, 2007) (Figura 1).

Ensaiaremos uma análise cronológica do percurso expressivo visual de ABA. As obras estavam fotografadas — e tituladas postumamente () -, para Livro e Exposição.

1. Evolver da arte visual de Betâmio

1.1. Do figurativo neo-realista à abstracção

Dos guaches iniciais de ABA, destacamos: de 1942 — paisagem-natureza morta naturalista, esfusiente de cor: árvore e abóboras, da casa materna benaventense (órfão de pai aos 4 anos); e de 1947, (Cavador) — fatigado, de expressão neo-realista (Figura 2): ABA conhecia o pintor neo-realista Manuel Ribeiro de Pavia e escreveria sobre as suas capas de livro no ‘Diário de Lisboa’ em 1968.

Nos anos 40-50, realiza desenhos de família como o da Mãe. Tinta da china s/ papel, 12x12cm (Betâmio, 2004:17). Por 1948 desenha figuras femininas, de linha ora despojada, ora enovelada, curvilínea e veloz; e a importância da visão táctil permanecerá, tendo escrito sobre ela em Eduardo Viana (Betâmio, 68) e ao aproximar-se de Maillol, dizendo:

...a nossa observação é de natureza terrena. Trata-se de incarnar o signo visual, para iludir a sede das raízes. Duvido que alguém, sem esta visão, afirme admirar profundamente Maillol (Betâmio, 2007: '79.01.28).

Em 1965, as pesquisas de cor em guache dão lugar à prática sistemática do óleo. Assinalamos um movimento de matéria movimentada e luminosidade unificadora: de “fazer mão”, o que “é decisivo pois o quadro deve ser desenhado com a cor (...) não deve dividir-se a feitura entre desenhar e colorir” (Betâmio, 2004: 31). Aqui se nota a auto-reflexão didáctica constante de ABA, da sua obra e para o Ensino.

Segue-se uma procura mais construída, de composições de “pedras-tempo”, marcadas tactilmente (Figura 3); até às gargantas de abismo, em equilíbrios de ruptura iminente e aparência abstracta “E chega a comover a forma marcada, sensível, do tempo, na dureza áspera da pedra” (Betâmio, 2004: 32). Acrescenta:

... a minha pintura ... é trabalhada na busca da secura formal (...) da 'ossatura' do código de representação. Procuro forçar, numa intenção de economia do processo de comunicação, o observador a 'pôr o que falta'! (Betâmio, 2004:34).

Outras buscas de cor, de ABA, por 1967, passam pela paisagem-abstracção: um raro momento de acalmia, no seu elemento de terras d'água (Figura 4).

Mas algo doloroso e sufocado subjaz e transparece no quadro singular (Rosto), táctil, talvez reaproveitando o suporte. ABA não o mostrava, mas não o eliminou (Figura 5). E reflectiu sobre o quadro que se resolve em processo, não pré-determinado pelo Autor:

Tenho sempre a angústia de não chegar a um 'momento' em que o quadro dependa mais de si próprio do que da minha vontade (...) creio mesmo que a aventura própria da arte moderna reside nisto." (Betâmio, 2004:44).

Há um sentido de 'oceanidade' (Ehrenzweig, 1969 — obra que ABA reflectiu ao lançamento) que se articulará com o seu artigo sobre Amadeo como Pintor simultaneísta (Betâmio, 1969); a concepção do Cubismo como 'concretização multisensorial' (Betâmio, 2007: 23.05.'73); e a abordagem do inconformismo em Picasso: "O gesto criador de Picasso é sempre feliz. (...) Abre-se o caminho da manhã e o olhar descobre poesia." (Betâmio, 2007: T 13-29.07.'69): Tende-se a diluir fronteiras.

ABA desenvolverá uma imaginação em integração/ hologramaticidade que, com a consciência de incompletude-devir, alinha com a 'obra aberta' (Eco, 1964); e é precursora da visão da Complexidade (Morin, 1990); e dos conceitos de 'auto-eco-compatibilização' contínua (Oliveira, 2005) e de 'emergência' (Berger, 2006):

A Arte provoca (...) uma 'indecisibilidade' na 'leitura' que a torna 'viva', 'aberta'. (...) A obra isolada denuncia (...) uma OBRA, e é esta que se 'contempla', mesmo contemplando uma sua parcela. Por isto, e por outras razões ainda, a obra de Arte visual 'não é só o que se vê'. (Betâmio, 2007: T13, 1968).

ABA posicionar-se-á também no binómio 'razão-emoção' (Damásio, 2000): "Mesmo o sentimento oceânico do criador artístico, é um sentimento controlado pela consciência" (Betâmio, 2007: 16.11.'80).

Na sua pintura, intensifica-se a busca de cor e movimento. A desmaterialização /desconstrução cria atmosfera esvoaçante, explosiva, em obras designáveis de abstractas (Figura 6).

Visitas marcantes de ABA haviam sido: à exposição dos 500 anos de Miguel Ângelo (sobre o qual escreve em *Palestra*), Assis e Bienal de Veneza (1964, ano



Figura 3 · Betâmio. (Pintura) (1966?). Óleo s/ cartão prensado 80x60 cm. Foto p/br: Elisabete Oliveira.

Figura 4 · Betâmio. (Pintura) (1967). Óleo. Coleção e foto de António Ribeiro dos Santos (Inédito).

Figura 5 · Betâmio. (Rosto) (2ª metade dos anos 60). Óleo s/ cartão prensado 73x60 cm. Foto: Elisabete Oliveira.



Figura 6 · Betâmio. (Pintura) (1968?). Óleo s/ cartão prensado 71x58 cm. Foto: Elisabete Oliveira.

Figura 7 · Betâmio. (Natureza-morta com limão) (1975). Óleo s/ cartão prensado 60x45cm. Foto: Elisabete Oliveira.

da morte de Morandi); e ao Museu de Arte Abstracta, Cuenca (1966). Vai-se diluindo a fronteira ‘abstracto-concreto’ na sua pintura:

Penso que todo o quadro tem uma ‘lógica’ visual que lhe é própria, que faz do quadro um objecto que se afasta do real aparente. Toda a pintura, mesmo a abstracta, tem algo de correal — citando Max Bense —, e toda a pintura, por suas próprias leis, outra coisa é afastada do real. Parece-me que uma das qualidades visuais que mais relaciona a obra pictórica com o real é a ilusão de espacialidade. A pintura que percepciona esta ilusão tem, por isto mesmo, uma acentuada força comunicativa. (Betâmio, 2004: 37).

ABA acentua que a arte abre à vida em liberdade; e ao instante pessoal ir-repetível. E aclara que, na arte abstracta, não haverá evasão mas um captar de forças vitais:

A obra de arte é um resumo de mil horas de ver, ouvir e tocar. (...) A receptividade ao fluir da vida e ao rebato das forças vitais faz da arte um arado, ou coisa parecida, que garante o amanhã melhorado. Quando se diz que a arte é evasão, outra coisa não é de pensar que não seja a vontade de mais viver e de estar na vida com liberdade.” (Betâmio, 2004:36).

O valor da obra de Arte está na ressonância de um instante pessoal inencontrável duas vezes. A repetição é um fenómeno cultural mas não artístico” (Betâmio, 2004:38).

Em 1969, a via de arte abstracta esgotou-se, mas deixou rasto na pintura de ABA.

1.2. As naturezas-mortas e guaches finais de Betâmio

Desde ’69, ABA afirma o seu carácter mais marcante; explora a reminiscência da ‘cozinha velha’ e da mesa campesina (Vd. Figura 1):

Com insistência, há um ano que pinto sem mudar o tema, e isto para lhe reduzir a importância. Procuo uma pintura que seja, antes de mais, uma atmosfera de cor não monocromática mas integrada como a montanha ou uma pedra. Pintura simples, primária, de formas cromáticas procuradas e solidárias” (Betâmio, 2004:57).

A partir de 1976, ABA ensaia sobre Natureza-Morta, com especial atenção a Crivelli, Josefa d’Óbidos, Braque, Eduardo Viana e Morandi, que o terá influenciado (Figura 7): plasma no quadro, a energia sensorial e o potencial evocacional de pessoas, coisas e circunstâncias; neste caso, natureza-morta ou família? ABA tinha esta obra no seu quarto conjugal, a par de uma ‘Anunciação’ de Fra Angelico:

Um quadro é para mim, o espaço de uma aventura de inventar caminhos. As cores, numa tela, têm peso e força. É preciso encontrar o equilíbrio dos pesos e a paz das forças.” (Betâmio, 2004: 52).

A música das cores, no meu quadro, desenvolve-se em dois sentidos: o da interrelação de vizinhança e o da percepção de distância ou aprofundamento. Em termos gráficos, um vector no espaço (campo pictórico) e um vector no tempo (memória de caminhada feita ou de desejo de caminhar.” (Betâmio, 2004:39).

Excepcionalmente, surgem pinturas de casario branco, mediterrânico: “Creio que neste quadro se depreende, de modo impressionante, o gosto que tenho por uma Benalmádena desejada e sempre fugidia” (Betâmio, 2004:48). Mas as Naturezas-mortas dominam; a mesa campesina torna-se um tampo em jogo de superfície e tridimensionalidade, por vezes perto do cubismo. Por 1975 há um tempo de intensa realização, ABA tendo atelier na sua casa da Caparica. Numa das últimas naturezas-mortas (Figura 8), nota-se a acentuação da interioridade da cor e da transparência.

Sinto uma grande vontade de escrever sobre o que acontece de vulgar, mas que é transparente, revelador do que a vida tem de permanente” (Betâmio, 2004:70).

Pinto para dar forma ao desejo de através da representação de coisas simples, estáveis, conseguir, ou procurar conseguir, uma organização de cores. Coisas estáveis como a luz da Grécia ou o azul do seu mar. Formas de paz, de uma grandeza chã como são as coisas próximas da terra. (...) Já comi sopa de pão, perfumada de segurelha, com uma colher de pau? Procuo que a minha pintura tenha esse ‘sabor’ para os olhos.” (Betâmio, 2004: 61).

No Catálogo da Exposição do Museu de Benavente, 11.07-26.09.’82, ABA diz:

...Pintura que aspira a ser de aparato e para um espaço pessoal. Algo, portanto, de anti-luta. Em plano de óptica mais vasto, é uma pintura figurativa com intenção de concretizar uma certa essencialidade, de buscar uma pintura que é só pintura. Silêncio feito de cores. Um ‘dizer’ sem palavras que procuro ‘harmonioso’. (...) Os objectos que tocamos diariamente, acabam por reflectir algo de humano, digamos mesmo: humanizam-se. E essa expressão que as coisas simples para mim desprendem passou a ser o objectivo da minha pintura. Não procuro uma representação extremamente rigorosa, quedo-me por um desenho que não vai muito além da sugestão. Procuo simultaneamente, introduzir um sentido de liberdade. Pintura situada entre o realismo e a abstracção lírica. (Betâmio, 2004: 23-5).

“Não busco qualquer pintura de vanguarda. Quero apenas algo de amável e recolhido. Pintura, portanto, fora do tempo”. (Betâmio, 2004:58).



Figura 8 - Betâmio. (Natureza morta com uma pêra) (1982). Óleo s/ cartão prensado 60x46 cm. Foto: Elisabete Oliveira.

Figura 9 - Betâmio. (Paisagem com barcos) (1985). Guache s/ papel 22x16cm. Foto: Elisabete Oliveira.

Nos últimos anos, com constrangimento do espaço-atelier, ABA regressa ao guache e pinta até um mês antes de falecer, formas de viva cor, próximas de um cubismo (Figura 9): “Os quadros cercam-me, invectivam-me, são um empecilho, uma preocupação. Talvez acabe por destruí-los mas são a minha vida” (Betâmio, 2004: 76).

“Resta ficar na praia vendo os barcos da aventura voltar” (Betâmio, 2004: 75).

Conclusão

A raiz da vida hologramática de ABA e da sua atenção ao objecto comum, poderá encontrar-se num despojamento ‘franciscano’:

Homem habituado a caminhar só, vagabundo de não sei quê, apaixonado de um pequeno largo de uma terra à beira do Mediterrâneo, pronto a ser feliz com quase nada desde que coisa simples, como pão e azeitonas, ou vinho e mel. E é com esta alma de franciscano que fico fora do tempo, não sei se perdido, se encontrado.” (Betâmio, 2004:72).

O prefácio de Rui Mário Gonçalves (Gonçalves, 2002), acentua a visão, o tacto e a memória na obra de ABA; regista que, nos anos ’60, a pintura de ABA ‘oscilava entre as tendências informalistas (gestual e matérica) e outras mais construídas’; e analisa:

‘A cor, liberta, dos contornos, tem uma tradição moderna no paisagismo de tipo impressionístico. É puramente visual. A textura táctil tem outra tradição moderna: a da natureza-morta cubista. Será esta que será mais aprofundada por Betâmio. (...) As pinturas de Betâmio são produto de quem é professor, empenhado em aprender por conta própria, as lições dos mestres (...) mantendo a elementaridade expressiva que convém ao didactismo. (...) Como na pintura dos cubistas, uma garrafa representada por Betâmio nunca apresenta a sua simetria. Porquê? Porque a forma simétrica impõe-se vigorosamente ao acto perceptivo, sobrepondo-se à percepção das cores do objecto e do fundo. (...) Mas há sempre (nas obras de Betâmio) uma sensibilidade pictural, com seus jogos de cores abafadas e de valores luminosos intimistas. (...) O pintor impôs as suas regras, as mais simples, para montar e desmontar à vontade os mecanismos do acto da visão e do seu registo, num processo que se abre ao poder evocativo. (...) Repare-se na imaginação de Betâmio de Almeida. Ela manifesta sempre o sentido do essencial.

A nosso ver, se é marcante o Didactismo de ABA — que assinalámos na sua auto-reflexão, para si e aplicação ao Ensino, ao longo da sua obra plástica e escrita -, importa clarificar a ‘qualia’, caracter único que possa existir na arte visual de Betâmio. Consideramos a sua pintura abstracta como campo experimental da sua visão, ensaio de técnicas e explorações correspondentes às energias e tensões emergentes relevantes para ele; terá sido operacional e servido de contraponto para as naturezas mortas, onde atingirá a sua mais distinta expressão:

esta caracterizar-se-á pela busca da essencialidade a partir do instante e do comum, num realismo vivencial radical — realismo sensuo-poético. Formalmente, esta pintura terá maior afinidade com o ‘cubismo’ mas também se abre ao ‘metafísico’ (como em Morandi) pela transcendência existencial e simbolismo reconhecidos no objecto comum usado. (Só na Pintura da Figura 04 notaremos uma aproximação, de passagem, ao paisagismo impressionista que Rui Mário Gonçalves apontou como uma das tradições modernas da cor liberta de contornos). O cerebral cederá à vivência do saboreado/desejado; e romper-se-á a fronteira ‘concreto-abstracto’, quando conseguida a desejada atmosfera de cor, fresta para “um jogo de contrastes quase sem fim”. A arte ABA está investida de uma hologramaticidade precursora da visão contemporânea.

Referências

- Berger, R. (2006). Encontro ‘Descoberta do Futuro’. C. M. Trancoso-Confer^a. por satélite.
- Betâmio, A. & AA. (1968b). Curso Básico de Arte — Um Novo Desenho dos Liceus. *Palestra* N° 31. Jan. (AA-Equipa de ABA: Abelha, M L; Dantas, S; Viola, M E; Oliveira, E; Sobral, P; Dantas, F; e o Colega do L N Pedro Nunes, Ferreira, L.) — Base do Programa ‘70.
- Betâmio, A. & AA. (1977). *Educação Visual*. Lisboa: Didáctica Editora. Vols. 1 e 2 (7° e 8° Anos de Escolaridade). Compêndio para alunos; não obrigatório.
- Betâmio, A. (1948). *Compêndio de Desenho para o 1° Ciclo dos Liceus*. Lisboa: Sá da Costa. Edições seguintes como Livro Único; actualização em 1967.
- Betâmio, A. (1967). *Ensaio para uma Didáctica do Desenho*. Lisboa: Escolar Editora.
- Betâmio, A. (1968). Uma Visão Táctil: Eduardo Viana. *Diário de Lisboa*, anos ‘60-’70.
- Betâmio, A. (1968a). A Educação Estética. *Palestra* N° 31. Jan.
- Betâmio, A. (1969). Amadeo de Souza-Cardoso, Pintor Simultaneísta? *Palestra*. N° 35/36. Jul.
- Betâmio, A. (1976). *A Educação Estético-Visual no Ensino Escolar*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Betâmio, A. (1982). Catálogo da Exposição de Naturezas-Mortas. Museu de Benavente.
- Betâmio, A. (1990). *O Convento de Jenicó*. Benavente: Câmara Municipal. Montagem Editorial: Oliveira, E. (DL: 36106/90). 2° Ed°, 2000, 800 anos do Foral de Benavente.
- Betâmio, A. (2004). *Pintura*. Benavente: Câmara Municipal/Museu Municipal. Coord.: Oliveira. ISBN: 972-99201-0-9.
- Betâmio, A. (2007). *Textos Inevitáveis*. Benavente: Câmara Municipal; Educa; e Apoio da Reitoria da Universidade de Lisboa. Coord.: Oliveira, E. Prefácio: Carvalho, R. (ISBN: 978-972-8036-95-9; ISBN-978-972-99201-2-7).
- Damásio, A (2000). *O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Mem-Martins: Publicações Europa-América. 2001.
- Eco, U. (1964). *L’oeuvre ouverte*. Paris: Ed. Du Seuil.
- Ehrenzweig, A. (1969). *A ordem oculta da Arte. Um estudo sobre a psicologia da Imaginação Artística*. R Janeiro: Zahar Editores.
- Gonçalves, R. M. (2002). A visão, o tacto e a memória. In Betâmio, (2004) *Pintura*. Benavente: Câmara Municipal/Museu Municipal. Coord.: Oliveira, E. ISBN: 972-99201-0-910-2.
- Morin, E. (1990). *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: I°. Piaget. 1991.
- Oliveira, E. (2005). *Educação estética visual eco-necessária na Adolescência*. Coimbra: MinervaCoimbra.

Corpo, performance e colonização na fotografia de José Juliani

Body, performance and colonization in the photographic work of José Juliani

FERNANDO A. STRATICO* & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA**

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Performer/Docente/Pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina. Rod. Celso Garcia Cid, s/n — Campus Universitário, Londrina — PR, 86057-970, Brasil. E-mail: fernando.str@hotmail.com

**Brasil, Arte Educador/Docente/Pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina. Rod. Celso Garcia Cid, s/n — Campus Universitário, Londrina — PR, 86057-970, Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

Resumo: Esse artigo apresenta análises de imagens históricas dos processos da colonização da cidade de Londrina/Paraná/Brasil, delineadas pela importante obra fotográfica de José Juliani. Buscou-se identificar a dinâmica dos fenômenos performativos presentes nas imagens fotográficas deste fotógrafo e como essas imagens revelam aspectos pouco observados da história da formação dessa que é hoje uma grande metrópole. Trata-se da performance corporal articulada e construída com fins ideológicos específicos. A pesquisa revela intenções e corpos performativos regidos pela dinâmica do capital e extrativismo.

Palavras-chave: Performance fotográfica / corpo colonizado / José Juliani.

Abstract: This article presents analyses of historical images of the processes of colonization of the city of Londrina/Paraná/Brazil, designed by the important work of the photographer José Juliani. The purpose was to identify the dynamics of performative phenomena which are present in Juliani's works, and how such images reveal aspects that are little observed by the history of the formation of this city, nowadays a densely populated town. The centre of such photographic construction is the bodily performance which is articulated for specific ideological means. Thus, this research reveals intentions and performative bodies that are guided by the dynamics of capital and extractivism.

Keywords: Photographic performance / colonized body / José Juliani.

1. Introdução

Esse artigo objetiva apresentar ações desencadeadas pelo projeto de pesquisa *Objeto, Memória e Performance*, que vem sendo desenvolvido no Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina, contando com professores e estudantes dos Departamentos de Arte Visual e Design de Moda da mesma Universidade. Valendo-se de imagens históricas, o projeto busca identificar a dinâmica dos fenômenos performativos presentes nas imagens fotográficas da colonização de Londrina, realizadas por fotógrafos que documentaram distintos momentos da colonização do norte do Paraná. Nosso foco de pesquisa tem sido a performance fotográfica gerada nas primeiras décadas da colonização de Londrina. Notadamente, as obras fotográficas de Haruo Ohara, Armínio Kaiser e José Juliani são expoentes do exercício da fotografia do período, seja como registro — muitas vezes oficial — ou como criação pessoal.

A partir de estudos anteriores (Stratico e Oliveira, 2017) sabemos que a cidade de Londrina, no Estado do Paraná, surgiu da iniciativa privada, especificamente dos investimentos do capital britânico. Primeiramente, tal iniciativa se dá como posto avançado de um projeto britânico em 1929, e, posteriormente, como a criação do município de Londrina que ocorreu em 1934. Seguindo as políticas econômicas colonialistas britânicas típicas da virada do século XIX para o XX, os investimentos no Brasil seguiram a cartilha expansionista do alto capital estrangeiro. Representado pela *Paraná Plantations*, a iniciativa do capital estrangeiro não tinha outro propósito senão empreender atividades lucrativas para os seus investidores, assim como acontecia em outros continentes e colônias britânicas. A contrapartida desta negociação não ia muito além da construção da via férrea por entre a mata densa e a fundação de povoados.

Desse modo, o propósito desse artigo é apresentar e refletir sobre os modos como o fotógrafo José Juliani, a serviço e encomenda da Companhia de Terras Norte do Paraná que, empenhada em comercializar essas terras, constrói, além de imagens de uma natureza e terras exuberantes, imagens de corpos, que na saga do “progresso”, performam e constroem imagens de abundância e trabalho na saga da colonização.

2. Desenvolvimento: o fotógrafo e suas imagens

José Juliani, de origem italiana, nascido no interior do Estado de São Paulo, mudou-se para Londrina (Paraná) em 1933. Na cidade de Londrina, estabeleceu-se como fotógrafo profissional. Ainda em 1933, foi chamado pela Companhia de Terras Norte do Paraná a cobrir a ausência momentânea do fotógrafo oficial da companhia, que fora impedido de assumir um compromisso (Boni, 2011). A

partir dessa experiência, Juliani assume o posto oficial de fotógrafo, o que durará por uma década (1933 a 1944).

José Juliani foi partícipe de uma grandiosa elaboração fotográfica que serviu aos interesses econômicos da Companhia de Terras Norte do Paraná, esse poderoso empreendimento de capital britânico responsável pelo processo de ocupação e colonização de Londrina, nas décadas de 1930 e 1940.

Ao mesmo tempo, sua obra é inestimável registro histórico do período. Inegavelmente, suas imagens dão vazão às intenções da Companhia que se esmerava no marketing de seus negócios, não poupando recursos até mesmo na contratação de fotógrafos como Juliani, para a permanente produção de imagens da saga norte-paranaense. Sua missão como fotógrafo era a de construir imagens fotográficas que pudessem dimensionar aquilo que a companhia queria vender, isso é, a grandiosidade e o progresso do lugar. Essas imagens serviram a fins propagandístico e publicitários. De acordo com a historiadora Angelita Marques Visalli:

Como fotógrafo contratado, apresentou a imagem positiva da cidade em crescimento, de um progresso sem contra-argumentação. Juliani apresentou visualmente o ideal do empreendimento colonizador. Tratam-se de imagens posadas, registros intencionais que compunham o processo de transformação dessa região — a evolução da paisagem local, o avanço das construções, as modificações do espaço, refletindo claramente a idéia de progresso econômico, de desenvolvimento. Essa preocupação se revela especialmente na realização de imagens panorâmicas. (Visalli, 2011:8)

Deste modo, suas imagens articulam aspectos variados da imagem da colonização, tais como, a tecnologia do trem de ferro, a robustez das recentes construções, a grandiosidade da natureza e a fertilidade do solo, como podemos ver na (figura 1) em que grandeza e imponência estão construídas na imagem de Maria, sua filha, que, colocada ao lado de uma couve-flor, demonstra a força da terra, o grau de sua fertilidade, que bastando a derrubada da mata, estava pronta para o plantio. Aliada à grandeza somava-se a chegada das tecnologias como o trem de ferro (Figura 2), os automóveis e aviões.

Grande parte da produção de Juliani esteve voltada para esta urbanização crescente que tornava o lugar viável e habitável — um paraíso que se expandia. Nesta imagem da estação ferroviária de Ibiporã (Figura 2) a mata ainda permanece ao fundo, provando indubitavelmente que este é um lugar desbravado recentemente. A linha do trem penetra este espaço primitivo e virgem, que também apresenta a urbanização crescente e necessária representada pela construção da estação e pela presença humana. A imagem parece dizer: “aqui há transporte, riqueza e civilização”.



Figura 1 · José Juliani, Maria, filha de José Juliani, 1936.

Fonte: Museu Histórico de Londrina.

Figura 2 · Estação ferroviária de Ibiporã (rumo a Londrina), 1936. Fonte: Museu Histórico de Londrina.



Figura 3 · José Juliani, Funcionários da Companhia, 1935.
fonte: Museu Histórico de Londrina.

Além da esfera da grandiosidade e exuberância da natureza e do progresso eminente, Juliani articula o registro e visão sobre o *homem — corpo colonizado* e do mesmo modo o *corpo e indivíduo colonizador*, que de maneira evidente (óbvia até), protagoniza as ações de direto contato com a natureza.

Embora óbvia, essa presença não apresenta o mínimo de questionamento, ou consciência crítica. Nos bastidores da derrubada da mata, o trabalho semies-cravo dava sustentação aos empreendimentos grandiosos de extração da madeira, sob a égide oficial da Companhia de Terras Norte do Paraná.

A investigação sobre a performance fotográfica como aqui proposta nos encaminhou inevitavelmente ao reconhecimento de construções ideológicas diversas que articulam visões de mundo específicas. Há nos retratos, no objeto-imagem produzido no período, noções diversas cujas implicações vão além do mero registro histórico: corpos humanos colonizados, como os de peões gaúchos, mineiros e paulistas estão presentes nesta saga do que foi considerado um Eldorado. Corpos colonizadores como os das figuras imponentes dos funcionários da Companhia de Terras Norte do Paraná (Figura 3).

A Figura 3 mostra quatro homens sentados no topo de uma pequena escada de madeira que, ao que indica, leva a um alpendre, típica construção das casas de péroba e pinho construídas durante a colonização de Londrina. As legendas atribuídas a essa foto indicam: “funcionários da Companhia de Terras Norte do Paraná”, e também “Quatro pioneiros da gema (Schneider, Larionoff, George Varig Smith e Luiz Estrela”.

O porte físico, cor da pele e vestimentas atestam a origem e função no contexto social específico da colonização. São estrangeiros que se aventuraram a trabalhar no coração da mata. Como agentes do capital, e, embora não sejam propriamente os senhores do empreendimento, homens como esses representam o poder financeiro que se instalou nessas regiões. E como tais, representam a organização financeira a partir do seu escritório. São homens saudáveis, cuja tez demonstra o trabalho protegido do sol e intempéries. Roupas limpas e alvas caracterizam o trabalho acéptico e o desempenho com a venda, escrituração e documentação com o empreendimento.

A pausa para a foto articula uma suposta e provável tranquilidade e até mesmo uma inocência infantil indicada pelo despojamento de homens que se sentam ao chão como crianças. Serenamente, posam para a foto de Juliani à entrada do escritório, lugar seguro, longe de cobras e mosquitos. Protegidos estão seus corpos que se enquadram no universo urbano recém criado. Nesse pequeno mundo, não há toras de madeira caindo pesadamente, não há animais selvagens, nem silvícolas, tampouco há suor das lidas árduas com o machado

e a serra. Símbolo supremo desse poder de proteção são as botas de montaria, impecavelmente lustrosas que todos exibem em primeiro plano. Protegidos estão para qualquer caminhada ou deslocamento, seja para cavalgar, entrar no mato ou pisar na terra vermelha. Como pouco disso deveria acontecer, as botas funcionavam na imagem como símbolos de proteção e capacidade de ir, de avançar, sem contudo, se ferir. Símbolo de um poder masculino, as botas impunham noções de origem, poder financeiro e autoridade.

Diferentemente daqueles corpos dos funcionários da Companhia como vimos na Figura 3, vemos na Figura 4 peões com seus machados em punho prontos para trocar um dia de trabalho por um prato de comida e algum pagamento. Desprovidos de terras, ou de qualquer outra propriedade, os peões podiam ser considerados como errantes sonhadores que buscavam a fortuna no Eldorado Paranaense. Serviam apenas sua força física para a entrada na mata, a derrubada e transporte dos imensos mognos, perobas e pinheiros.

Corpos esqueléticos, porém fortes, sustentavam-se de caças de macacos, cotias, nambus, preás e da benevolência do palmito (abundante palmeira da região). Sem paradeiro, podiam estar um dia num sítio, e outro em lugar distante, sempre a serviço do capital exploratório e extrativo. Sua força bruta física era extraída por esse capital do mesmo modo que o máximo era extraído da mata ou das próprias árvores.

A pausa do trabalho era muito pequena, pois sempre havia muito a se explorar. Mas Juliani consegue a proeza de interromper os machados ao pé da grande peroba para que se captasse e registrasse o início do corte da árvore. Sem nenhum amparo social, sem qualquer proteção do Estado, que de algum modo zelasse pela segurança, saúde e bem estar, esses homens servem apenas ao comando e interesse do capital (nacional e estrangeiro). O corpo humano, nesta perspectiva é apenas uma fonte mecânica de energia que devia ser explorada em sua máxima potência.

O tímido corte no tronco da árvore não revela a verdadeira força e capacidade de derrubar, serrar, arrastar, etc. para que divisas fossem geradas na progressiva comercialização da madeira. Juliani conseguiu a performance desses corpos no contexto da narrativa da grandiosidade e pujança. Os enunciados embutidos na imagem enfatizam as afirmações que enaltecem a riqueza potencial da mata, que homens cortam como se fossem frágeis troncos de papel.

Os corpos, nesse início de corte, não apresentam cansaço, também não apresentam qualquer argumento sobre o que estão fazendo. Simplesmente exercitam a tarefa que lhes foi imposta, que ao final do dia, certamente deverá estar completa. Juliane interrompe o ritmo frenético dos machados coordenados em sons sur-



Figura 4 - José Juliani, “Derrubada de uma peroba no antigo sítio de Antônio Vendrame, atual Jardim San Remo, 1934.
Fonte: Museu Histórico de Londrina.

dos e densos não exatamente para mostrar corpos colonizados, mas para mostrar a possível e viável extração de riqueza fácil e disponível nesse extenso Eldorado. Bastando o clique da câmera as ações retornariam e o corte iria se avolumando, até que a árvore tombasse. Anônimos peões (força bruta e motriz) ocupa um espaço à margem da narrativa preponderante de “progresso e pujança”, embora saibamos que estes braços geraram as tais riquezas tão procuradas.

Considerações Finais

O estudo em análise de imagens como estas, tem nos apresentado corpos humanos em contraste com o domínio absoluto sobre a natureza, que subjugada e destruída, deu lugar a um suposto progresso. Corpos ufanistas e propagandistas em contato com os grandes frutos da terra estiveram a serviço da propaganda das riquezas do novo Eldorado que alcançou vários continentes, tendo como resultado a vinda de grandes levas de imigrantes alemães, italianos e japoneses, além de outras etnias. Essas performances foram articuladas no calor das lidas diárias e na correria do vai-e-vem da extração da madeira, da agricultura, da construção civil e também das celebrações.

Sobretudo, e em sua maior parte, tal articulação performativa se situa entre a realidade do confronto com a natureza e os percalços da colonização. A construção ideológica e ilusória do Eldorado fazia tudo passar por “natural” e “bom”. Era considerada “natural” a exploração desenfreada da madeira e a extirpação da floresta. Era “natural” a dizimação dos “selvagens” ou seu afastamento e redução em exíguos territórios. Era “natural” que o capital estrangeiro britânico se avolumasse com a compra de terras a preços de banana no balcão do Estado, e a venda de milhares de lotes. Era ainda “natural” o confronto com posseiros que eram expulsos a bala. Assim como era “natural” que a mata Atlântica desse lugar à agricultura e às grandes cidades como Londrina. Conforme nos mostram investigações históricas mais recentes, como as de Nelson D. Tomazi, existe uma história falseada que foi elaborada para justificar todos esses atos terríveis que caracterizaram essa ocupação (Tomazi, 2000).

O corpo colonizado a tudo isso achava “natural” e obedecia, mesmo que em sua essência ainda se preservasse manifestando sua própria identidade. Gaúchos com seus lenços no pescoço e faca na algibeira, afirmavam na vestimenta suada o seu porte de origem, e ali mesmo, na imagem, testemunhavam que eram atores de um sonho — a quimera do enriquecimento em terras paranaenses. E apesar desse enunciado contido no corpo e nos trajés, esses homens subjugados pelo trabalho semi-escravo colocavam-se como marionetes a serviço da imagem pujante em permanente construção.

Análises de imagens do corpo colonizado ou do corpo imponente colonizador são oportunas nesse processo de releitura da nossa história recente, pois oferecem elementos que estão ocultos na imagem e também na escrita historiográfica. Primorosa, a obra fotográfica de José Juliani testemunha e aponta para outros pontos de vistas e performances que a história oficial insiste em não revelar.

Referências

- Boni, Paulo César. (2011) "José Juliani, o "documentador" das transformações urbanas do início de Londrina." In: Yamake, Aurea Keiko; Oliveira, Celia Rodrigues (Org) (2011) *Coleção Fotográfica José Juliani: Universidade Estadual de Londrina e Museu Histórico de Londrina*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina,. 119 p.(Londrina Documenta 2) ISBN:978857846088 — 4. Disponível em: http://museu.mediasystems.com.br/uploads/pagina/arquivos/Documenta_2. Acessado em 2017-12-17.
- Stratico, Fernando; Oliveira, Ronaldo Alexandre de. (2017). "Transcrição e formação em arte a partir da obra fotográfica de José Juliani." Revista Digital do LAV. Santa Maria, ISSN 1983 — 7348. Vol. 10, n. 3, set./dez. <http://dx.doi.org/10.5902/1983734830529>
- Tomazi, Nelson Dacio. (2000) Norte do Paraná: Histórias e Fantasmagorias. Curitiba: Aos Quatro Ventos,. ISBN 8586534358
- Visalli, Angelita Marques. Coleção José Juliani. (2011) In: Yamake, Aurea Keiko; Oliveira, Celia Rodrigues (Org) (2011) *Coleção Fotográfica José Juliani: Universidade Estadual de Londrina e Museu Histórico de Londrina*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina,. 119 p.(Londrina Documenta 2) ISBN:978857846088 — 4. Disponível em: http://museu.mediasystems.com.br/uploads/pagina/arquivos/Documenta_2. Acessado em 2017-12-18.

La guerrilla visual: construcción y temática en la obra de María Cañas

*The visual guerrilla: construction and thematic in
the work of María Cañas*

FERNANDO SÁEZ PRADAS*

Artigo completo submetido a 4 de enero de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España Artista visual, docente, investigador.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Avd. Andalucía s/n, CP 18014, Granada, España. E-mail: fsaez@ugr.es

Resumen: Abordamos en este texto parte de la trayectoria de la artista sevillana María Cañas (1972) enfatizando en su concepto sobre el apropiacionismo. Algunas de sus preocupaciones más significativas como el fervor nacionalista, los fanatismos, la religión, la identidad etc. aparecerán a lo largo del recorrido que iremos trazando, con mención especial a dos de sus obras más conocidas: *The Toro's Revenge* y *Holly Thriller*, dos vídeos de corta duración en los que explora y pone de manifiesto dichas inquietudes a través de un hilarante sentido del humor y una visión ácida de la sociedad.

Palabras clave: Video-collage / reciclaje / humor / identidad.

Abstract: *We approach in this text part of the work of the Sevillian artist María Cañas (1972), emphasizing her concept of appropriationism. Some of her most significant concerns such as nationalist fervor, fanaticism, religion, identity etc. will appear along the route that we will be tracing, with special mention to two of his best known works: *The Toro's Revenge* and *Holly Thriller*, two short videos in which she explores and reveals these concerns through a hilarious sense of humor and an acid vision of society.*

Keywords: *Video-collage / recycling / humor / identity.*

Introducción

No hay duda de que Internet ha supuesto un antes y un después en la era de las comunicaciones. Los artistas han sido testigo de ello y han sabido aprovechar las posibilidades que la nueva herramienta ofrecía. Nunca hasta entonces habían tenido tanta facilidad para acceder a cantidad infinita de imágenes, videos y sonidos. Los bancos digitales con los que se podía compartir e intercambiar información audiovisual sirvieron para disparar la creatividad de muchos artistas, que nutriéndose de conceptos como el apropiacionismo, indagaron en un mundo desconocido.

Una de las artistas españolas más destacadas en esta práctica será María Cañas (Sevilla, 1972). Sirviéndose de material gráfico y sonoro ya existentes, se distancia de los originales reconstruyendo nuevos mensajes. Arroja así -rodeada de controversia-, a través de un particular sentido del humor, su visión más crítica sobre la sociedad. El sexo, la religión, el lugar que ocupa la mujer (Figura 1), la relación del ser humano con el mundo animal, el fervor nacionalista (Figura 2), los fanatismos, etc. serán temas recurrentes de la artista, señalando su lado más frívolo y superficial, eliminando tabúes y rompiendo las barreras de lo considerado decoroso y de buen gusto...

Cabe señalar su capacidad para transmutar lenguajes y la velocidad con la que los emplea, un *totum revolutum* donde lo convulso, lo confuso, lo disperso, lo expansivo, lo absurdo y lo crítico se conectan y se abrazan, de tal modo que acaba mostrando de un modo fresco y veloz, la transformación por parte de la sociedad de grandes temas universales en abstracciones grotescas.

La primera transgresión vendrá de la mano de la propia lengua, Cañas crea sus propias palabras, inventa un universo lingüístico haciendo collages con ellas, resignificándolas y “expandiendo” el lenguaje para poder explicar su trabajo con un diccionario propio, un tanto peculiar. Ejemplo de ellos son palabras y expresiones como: “videoguerrilla”, “videoterrorismo”, “agitación y hackeo de imaginarios”, “moscojonerismo”, “canibalismo audiovisual”, “cine sin cámaras”, “cine sin fin”, “cine *low cost*”, “cine periférico”, “cinefagia apocalíptica militante”, “risastencia”, “tecnopatías”, “tecno-paranoia”... con las que ella suele describirse a sí misma y/o su obra.

Nunca exenta de polémica, ejerce como “videoguerrillera” una labor de reciclaje digital que la ha posicionado como una de las artistas de referencia en el mundo multimedia. Rescata y concede una segunda vida y resignifica -y dignifica- un material audiovisual olvidado, a veces “*freak*” o de serie B... de ahí su curiosa labor “ecológica” -por llamarla de algún modo-, una “ciber-ecología *low cost*” que devuelve a la memoria un material abandonado.

“Pienso que es el momento de filmar lo que nadie filma y donde nadie filma y de hacer cine sin cámaras” (Cañas, 2015). El cine sin cámaras, otra de sus habilidades. ¿Para qué filmar algo nuevo cuando ya existe un material que puede utilizarse?, genera así la artista un profundo debate sobre el papel del artista, la propiedad intelectual, el apropiacionismo, el reaprovechamiento y basura digital... que la acompaña desde sus inicios. Posee por ello un gigantesco archivo en el que acumula imágenes y vídeos de todo tipo rescatados en su mayoría de la red. Un enorme archivo-Frankenstein en el que cabe todo.

A la creación popular, a la fuerza de los débiles, perros verdes, poetas, exiliados, locos, prostitutas... Al pueblo no sólo como cantera de materiales folclóricos sino como auténtico protagonista de la historia y que tiene el poder de detener el tren de la historia. (Cañas, 2015)

Su trabajo ha sido premiado y exhibido en multitud de festivales, ferias, centros de arte, museos, galerías nacionales e internacionales. Destacan el Festival de Cine Independiente de Lima, Festival de Cine de Mar de Plata, Argentina. Cineteca Matadero, Madrid. Film Society of Lincoln Center, Nueva York...

1. El acto “delictivo” como forma/cuerpo creativo

A partir de que los grandes relatos artísticos se diluyeran y la búsqueda de las utopías como la “Arcadia feliz” hayan fracasado, la única vía para hacer la revolución es la “delincuencia”. Cuando hablamos aquí de delincuencia nos referimos al espacio creativo entendido como lugar externo a los discursos más oficialistas e institucionalizados. Un territorio en el que transgredir las líneas marcadas como tabúes. María Cañas trata todos aquellos temas que pueden ser perceptivos de herir sensibilidades si no son vistos a través del humor y la crítica.

Un acto delictivo visual, transgresor, que rompa con líneas infranqueables y maniqueas. Lleno de contradicciones y de sátiras visuales que incluso se acercan conceptualmente en algún punto a las obras de los Monty Python por su contenido hilarante. En la obra de María Cañas hay sombras y hay luz. Aprovechando el poema de Cernuda *Quisiera estar solo en el sur*, “*Su oscuridad, su luz son bellezas iguales*” (Cernuda, 2005, pág. 50). En relación a esto, resulta especialmente significativo el título de su última exposición individual *Risas en la oscuridad* (2017) en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, toda una declaración de intenciones de lo que allí iba a mostrar (Figura 3).

Una desobediencia cívica que parte de una revolución individual, desde lo personal y no desde lo colectivo como en épocas anteriores. Utilizando palabras que el filósofo Samaniego utiliza para hablar sobre Becket, María Cañas ejerce

su labor artística como si una francotiradora fuera, “*infectando, mezclando sensaciones, ideas, temporalidades entre imágenes distantes*” y normalmente rozando tal esperpento que hace inevitable la sonrisa. (Ruiz de Samaniego, 2013:52)

Creo que defender la carcajada organiza la rabia y que el humor de todos los colores es una forma de resistencia popular. Mis videodelirios se encuentran en el frente de la heterodoxia, del espíritu burlesco-carnavalesco, del esperpento (...) y en muchas ocasiones se transforman en una provocación a los rituales oficiales (Cañas, 2015)

2. La lidia de la imagen. Las “videomaquias” y otras cruzadas

Uno de los temas que María Cañas abordará constantemente será el del fervor nacionalista y como la gente se adentra en él en busca de una identidad personal a través de imaginarios colectivos. Por pasión, automatismo mental, inercia social, sublimación... cualquier motivo puede ser bueno para la súper-identificación con los símbolos nacionales. En su trabajo, Cañas parodia –como no podía ser de otro modo- estos excesos, a través de los símbolos que construyen la identidad nacional –superficiales para unos, profundos para otros-. La tauro-maquia, popularmente llamada la “fiesta nacional” será uno de los temas en los que ahonde. Lo cuestiona dislocando imágenes, usando la carcajada, la acidez como principales armas de destrucción, y así, parafraseando a Nietzsche recordamos aquello de que “*El hombre sufre tan terriblemente en el mundo que se ha visto obligado a inventar la risa*” (Percy, 2010:51).

Y a través de la risa como acto de resistencia –su “risastencia”-, cuestiona lo ibérico, a su “macho alfa”, poniéndolo en tela de juicio y haciéndole dudar. Ejemplo de ello es la pieza *The Toro's Revenge* (2005) un video de 1'49'' de duración que pertenece al proyecto La Cosa Nuestra, donde aparecen representadas las dos Españas, por un lado la profunda y bruta y por otro la moderna, con la música de los Beatles de fondo durante toda la proyección. La modernidad hippy con todos los valores que ello encarnaba frente a la brutalidad y la violencia. La caverna frente a lo renovado. Como William Golding en *El señor de las moscas*: la razón frente a barbarie. Pero además vemos como la tragedia y la comedia se abrazan, caminan juntas y se reconocen (Figura 4).

Todo en mí es una contradicción, al igual que en cualquier otra persona. Estamos hechos de oposiciones, vivimos entre dos polos. Hay un filisteo y un esteta en cada uno de nosotros, un asesino y un santo. Los polos no se reconcilian. Simplemente se reconocen (Welles, 2015)

La tragicomedia como elemento característico de la sociedad sevillana en la que la artista se cría, llena de contradicciones y de excesos emocionales. Una ciudad capaz de llorar por el fervor y devoción que siente hacia sus imágenes religiosas durante la semana de pasión y bailar y reír días después durante su feria de abril. De esta amalgama emocional y cierta bipolaridad cómica surge otra de sus famosas obras, *Holly Thriller* (2011) un video de 2' de duración donde al ritmo de cornetas suena el tema *Thriller* (1982) de Michael Jackson mientras aparecen imágenes de costaleros, vírgenes, devotos e incluso unos segundos de metraje con la aparición estelar de algunos miembros del *Ku Klux Klan*. (Figura 5)

Me interesa experimentar la vida desde la contradicción, no desde la convicción. Me parece sospechoso, todo lo que aspira a superioridad moral, todo lo que propone una línea de perfección a seguir, sea una religión, un movimiento artístico o un partido. Prefiero pensar sencillamente en la existencia de la deriva... (Cañas, 2015)

3. Figuras



Figura 1 · Serie "Las monstruas de Hollywood".
Fotomontaje. 30 x 40 cm. 2011.



Figura 2 · María Cañas. *La sustancia herencia*. (detalle)
Fotomontajes digitales 50 x 70cm y moqueta ferial 1999.

Figura 3 · María Cañas. *La mano que trina*.
Video-collage. 11', año 2015.



Figura 4 · María Cañas. *The Toro's Revenge*.
Video-collage. 1'49'', año 2005.

Figura 5 · María Cañas. *Holly Thriller*. Video-collage.
2', año 2011.

Conclusión

Cañas atrofia identidades vacías, aquellas que al despojarlas de la bandera o de los símbolos más primarios, se quedan huérfanas. Para ello atenta directa y constantemente contra la seriedad, dejándola desnuda y sin armas. En sus vídeos, realidad y ficción se dan la mano, caminan juntas, poniendo de manifiesto la dicotomía e idiosincrasia de su ciudad natal, de la sociedad que la habita... de ella misma.

Referencias

- Cañas, M. (2015, 19 de Junio). *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. Recuperado el 23 de Diciembre de 2017, de CAAC página web: http://www.caac.es/descargas/cartelas_mcrelo15.pdf
- Cernuda, L. (2005). *Un río, un Amor. Los Placeres Prohibidos*. (Primera ed.). (D. Harris, Ed.) España: Ediciones Cátedra. Letras Hispánicas.
- Percy, A. (2010). *Nietzsche para estresados*. *Genios para la vida cotidiana: 99 píldoras de filosofía radical contra las preocupaciones*. España: Penguin Random House.
- Ruiz de Samaniego, A. (2013). *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*. (Primera ed.). Murcia, España: Micromegas.
- Welles, O. (2015, 5 de Mayo). *El Mundo*. Recuperado el 22 de Diciembre de 2017, <http://www.elmundo.es/>

A Pós-Vida em Roberto Bellini: Entre sonhos, demônios e criações

Nachleben in Roberto Bellini: Between Dreams, Demons and Creations

FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora; Faculdade de Educação, Departamento de Educação. Rua Oswaldo Cruz, 166 CEP 36015-430 Juiz de Fora MG — Brasil. E-mail: francioneoliveiracarvalho@gmail.com

Resumo: O artigo reflete sobre a série Orações do artista visual brasileiro, nascido em Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, Roberto Bellini (1979). Articula um diálogo entre a produção do artista e o conceito de *Nachleben*, ou pós-vida das imagens, cunhado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg. Identifica-se em Bellini a permanência de formas e o caráter performático e ritualístico da arte. Ao dialogar com imagens ancestrais o artista as reconhece na história, identifica sua força e estabelece conexões formais que ressoam uma subjetividade profunda.

Palavras chave: Roberto Bellini / pós-vida das imagens / Aby Warburg.

Abstract: The article reflects on the series 'Prayers' by Brazilian visual artist Roberto Bellini (1979), born in the city of Juiz de Fora, Brazil. It articulates a dialogue between the artist's production and the concept of *Nachleben*, or post-life of the images from German art historian Aby Warburg. In his work Bellini identifies the permanence of forms and the performatic and ritualistic character of art. In dialogue with ancestral images, the artist recognizes them in history, identifies their strength and establishes formal connections that resonate with a deep subjectivity.

Keywords: Roberto Bellini / *nachleben* / Aby Warburg.

Introdução

Tudo nos leva a crer que existe paisagem diante de nós, antes de nós, uma “bela natureza”. Apenas depois chega o poeta, o artista, para expressar essa beleza na tela ou no papel. [...] Para se impor ao olho, como qualquer objeto de cultura, a paisagem pressupõe muitas mediações (Debray, 2003:22).

Este artigo propõe refletir sobre a série *Orações* (Figura 1) do artista visual brasileiro Roberto Bellini (1979). As imagens, criadas a partir de 2012, são compostas por desenhos em papel, meticulosamente queimados para formarem frágeis rendas que sugerem uma relação estreita entre o olhar e a superfície, remetendo-nos tanto a obras contemporâneas, como as gravuras do paulistano Arthur Luiz Piza (1928-2017) (Figura 2), como as imagens rupestres encontradas na Serra da Capivara ou no Cânion do Pity, ambas localizadas no estado do Piauí, no Brasil, às inscrições nas rochas do Deserto do Arizona, nos Estados Unidos. Dessa forma, pretende-se articular aqui um diálogo com as ideias de sobrevivência das formas propostas por Aby Warburg (1866-1929), pois para ele interessava identificar elementos que permaneceram ou se modificaram ao longo dos tempos, assim como as semelhanças entre ritos distantes em diferentes espaços.

Roberto Bellini (1979) formou-se em desenho pela Escola de Belas Artes na UFMG e concluiu mestrado em Transmedia na University of Texas at Austin, nos EUA. Mesmo sendo jovem e reconhecido no circuito de arte, podemos dizer que é um outsider. À ele pouco interessa o mercado, a crítica e o reconhecimento público de suas criações, o que faz com que sua extensa produção seja pouco exibida publicamente, muitas vezes tratada quase como um ritual espiritual ou de purificação. Nascido em Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, Brasil, aos sete anos Bellini foi morar nos Estados Unidos, onde seus pais faziam um doutorado e, entre várias memórias, recorda-se do encantamento pela paisagem natural tanto estadunidense quanto brasileira; os registros em livros de inscrições rupestres e as HQs encontradas na biblioteca da escola.

A trajetória de Roberto Bellini parte do desenho, depois pelo vídeo, com produções exibidas em festivais nacionais e internacionais, chegando à fotografia e à performance, tendo participado de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior. Nesse percurso, que envolve o trabalho com vários suportes e mídias, o vocabulário gráfico do desenho apoiado na linha, no ponto, no plano, na forma e na luz permanecem como um denominador em comum de sua produção, e dialogarão com a linguagem que o artista estará explorando no momento.



Figura 1 · Roberto Bellini, *Obra 1*, série *Orações* (2012).
Papel, pirógrafo. Portfolio: *Orações*.

Figura 2 · Arthur Luiz Piza, *La Grande Bleue* (1967). Gravura
em metal, goiva, 77.50 cm x 57.50 cm. Acervo Itaú Cultural.
Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34385/la-grande-bleue>>. Acesso em: 02 de Jan. 2018.

Com o desenho me acostumei a comunicar pela visualidade. No vídeo às vezes temos a tendência de ignorar a imagem, que pode ser apenas uma consequência de uma ação ou situação, e que está presente apenas para nos levar ao final de um discurso. Eu tento não fazer isso, eu acredito que as imagens comunicam e que não precisam de tradução. Acho que essa confiança na imagem e no olhar são frutos diretos do meu envolvimento com o desenho (Bellini apud Cardoso, 2012:2).

Mesmo tendo o desenho como linguagem visual primeira, sua criação bi-dimensional ainda é pouco explorada, sendo este um dos motivos deste artigo propor um recorte a partir da série *Orações*. Entretanto, há uma grande fortuna crítica que reflete sobre a produção audiovisual de Bellini.

Sobre a série Orações

O ser humano ora e pede. Deus ou energias similares o ouve e atende a prece. Antes mesmo de existirem sistemas de crença constituídos, o homem proferia palavras de apelo ao Criador, sempre com o sentido mágico de obter paz interior e alívio para o sofrimento. A oração é a comunicação e o fruto consciente do relacionamento com essa força superior durante os quais a pessoa louva, agradece, intercede pela vida de outro, pede bênçãos a ele ou a outrem, e através dela pode desfrutar da presença dos Deuses. Há algo de mágico e transcendental na oração, como também na criação artística. O que faz com que ao longo da história, das inscrições rupestres, passando pelas produções das diversas culturas e períodos até chegar à contemporaneidade, a arte esteve, e no caso de Bellini está, ligada a um caráter ritualístico e religioso, a uma necessidade humana de conter medos, controlar demônios e compreender a experiência.

Ao batizar sua série de *Orações* (Figura 3), Roberto Bellini invoca tanto a dimensão do sagrado como a do humano, pois a oração é a expressão máxima da devoção, do exercício da paciência e da prática concentrada seja para o fomento da espiritualidade ou do controle sobre si mesmo. A oração também é o canal para mediar uma ligação, um pedido, um diálogo, uma manifestação de reconhecimento diante de um ser transcendente. Ela pode ser realizada num templo, numa igreja, no interior de uma casa, entretanto, a oração de Bellini dialoga com a paisagem primeira do ser humano, a natureza.

A paisagem e o território são os cenários e, por que não, as personagens centrais de sua produção, seja nos vídeos *Teoria da paisagem* (Landscape Theory, 2005), *Jardim Invisível* (Invisible Garden, 2008), “*Cordis*” (Cordis, 2009), na instalação *Contornos* (Outlines, 2005) ou na série *Orações*. O território é a intervenção política do homem sobre o espaço, uma maneira de intervir e marcar a presença humana. São justamente estes vestígios que interessam a Bellini:

por mais que a paisagem seja recorrente em sua obra, é a presença humana no espaço que atrai o seu olhar e lhe afeta. Por isso, seu interesse recorrente aos registros rupestres e aos rituais de povos pagãos como atestam sua produção bidimensional, suas entrevistas publicadas e suas postagens em redes sociais, como a imagem de capa de seu Facebook (Figura 4).

A imagem é um registro rupestre encontradas no Parque Nacional Sagua-ro, no estado do Arizona. Ele faz parte do deserto de Sonora, localizado no sudoeste dos Estados Unidos e no noroeste do México. O arqueólogo Harold S. Gladwin (1947) atesta que estas inscrições nas rochas foram realizadas pelo povo Hohokan, antiga cultura nativa americana que viveu neste território entre 200 a.C até 1450. Desde o período que viveu nos Estados Unidos essa região interessa a Bellini, seja pela paisagem rochosa e desértica seja pelos registros geométricos à céu aberto. As linhas e formas que marcam a produção visual do artista dialogam com grande parte dos registros rupestres e com elementos geométricos encontrados em diversos povos americanos. Inclusive, o padrão geométrico circular, com espirais e pontilhados são importantes características da arte rupestre brasileira, principalmente a encontrada no nordeste brasileiro (Figura 5 e Figura 6).

As linhas, os pontos e as formas segundo os pesquisadores da arte rupestre americana (Gladwin:1947; Guidon:1984) são resultados da observação e estilização da paisagem, período onde o mundo natural e, o mundo sobrenatural, território do sagrado, se confundem. Ritualizada, as inscrições nas rochas não são meros registros do cotidiano, do que se vê, mas são representações da tentativa de compreender o que está além das imagens, estratégia de meditar sobre a existência e a experiência humana.

Aby Warburg estudou os processos de simbolização envolvidos nas práticas rituais de povos pagãos, com destaque para os índios Pueblos e Navajo do Novo México, Estados Unidos. Os rituais eram vistos por ele como mecanismos universais, voltados para o controle dos medos primitivos do homem, diante das forças incontrolláveis da natureza, um processo que estaria na base da formação das imagens significativas de todas as culturas. Argumentou que o indígena, ao colocar uma máscara, disfarçar-se de animal e mimetizar seus movimentos não realiza tal transformação por diversão, mas porque pretende interferir magicamente na natureza — “tarefa que a personalidade humana não ampliada e inalterada não é capaz de realizar” (Warburg, 2015:221).

O caráter performático e ritualístico da arte apontado por Warburg a partir de seus estudos sobre os índios do Novo México também nos ajuda a refletir sobre a produção de Roberto Bellini. Nela o elemento catártico torna-se central e



Figura 3 · Roberto Bellini, *Obra 11 e III, série Orações* (2012). Papel, pirógrafo. Portfolio: Orações.

Figura 4 · Registros rupestres do povo Hohokan, Parque Nacional Saguaro, Arizona, Estados Unidos. Disponível em facebook.



Figura 5 · Complexo Arqueológico de Gravuras Rupestres da Bebidinha, situado no Cânion do Poty no município de Buriti dos Montes, no Piauí. Foto: Moisés Saba. Disponível em: <http://www.portalodia.com/noticias/piaui/canion-do-rio-poty-abriga-paraiso-arqueologico-ha-mais-de-5-mil-anos-262106.html>

Figura 6 · Complexo Arqueológico de Gravuras Rupestres da Bebidinha, situado no Cânion do Poty no município de Buriti dos Montes, no Piauí (Detalhe). Foto: Benedito Rubens. Disponível <https://cidadeverde.com/noticias/95809/canion-do-poty-pode-ter-maior-sitio-mundial-com-arte-rupestre>

propulsor de ideias e explorações estéticas, mecanismo de retorno e expansão de si mesmo. A pirografia, técnica utilizada pelo artista na série *Orações* (Figura 7 e Figura 8), foi uma das primeiras tecnologias artísticas exploradas pelos homens e surgiu a partir da descoberta e do domínio do fogo, que desde a sua origem torna-se símbolo da transformação, do controle da natureza e da sobrevivência humana.

Warburg concebeu as imagens como símbolos condensadores de uma memória coletiva, que circulariam através do tempo, reativando-se e modificando-se ao inserir-se em momentos históricos específicos. Para explicar essa sobrevivência da imagem passada em outras culturas, Warburg desenvolveu o conceito de *Nachleben*, ou pós-vida, das imagens. Fritz Saxl, colaborador de Warburg, aproximou tal conceito da ideia de arquétipos de Jung. No entanto, Didi-Huberman, um dos mais entusiasmados estudiosos de Warburg, rejeitou tal aproximação, com argumentos semelhantes aos levantados pelo filósofo Giorgio Agamben no artigo *Aby Warburg e a ciência sem nome*, de que as imagens para Warburg à diferença dos arquétipos de Jung são realidades históricas, inseridas num processo de transformação das culturas, e não entidades a-históricas.

Ao dialogar com imagens ancestrais, Roberto Bellini as reconhece na história, identifica sua força e estabelece conexões que a partir das formas ressoam emoções e uma subjetividade profunda. “*Eu acredito que as imagens comunicam e que não precisam de tradução*” (Bellini apud Cardoso, 2012:2). A lógica baseia-se na argumentação verbal, ao passo que a estética se fundamenta nos sentidos — no caso específico da história da arte, na visão. Isso nos leva novamente a uma das inquietações de Warburg em relação a escrita da experiência visual pois experimentamos a arte por meio da visão, mas a explicamos com palavras. A busca por um método de análise das imagens que não fosse totalmente dependente da escrita foi uma das obsessões de Warburg e origem de seu projeto mais ambicioso, o Atlas Mnemosyne (1929).

Ele seria uma história da arte sem palavras, ou ainda, uma história de fantasmas para pessoas adultas. O Atlas Mnemosyne foi composta por 79 painéis, com fundo preto, reunindo cerca de 900 imagens fotográficas de diferentes culturas que tinha o objetivo de comprovar como elementos artísticos diversos eram recriados ou sobreviviam nas imagens históricas. Como observou Didi-Huberman (2013), ele desenvolveu nesse projeto uma teoria da história calçada em temporalidade não linear, em que as imagens, portadoras de memória coletiva, romperiam com o continuum da história, traçando pontes entre o passado e o presente. Funcionando como “sintomas”, no sentido freudiano, as imagens sobreviveriam e se deslocariam temporal e geograficamente, criando fenômenos diacrônicos complexos.



Figura 7 · Roberto Bellini, *Obra 1V, série Orações* (2012).
Papel, pirógrafo. Portfolio: Orações.

Figura 8 · Roberto Bellini, *Obra V, série Orações* (2012).
Papel, pirógrafo. Portfolio: Orações.

O conceito de *Nachleben* nos permite aproximar a série *Orações*, de Roberto Bellini às antigas inscrições nas rochas do Deserto do Arizona, no Cânion do Poty ou as gravuras e relevos contemporâneos de Arthur Luiz Piza, onde também as formas geométricas arredondas e marcadas pela gestualidade do artista exploram profundidades, espaço e jogos de luz.

Referências

- Agamben, Giorgio (2009). "Aby Warburg e a ciência sem nome". In: Bartholomeu, Cesar (org.). Dossiê Warburg. *Revista Arte & Ensaios*. ISSN: 2448-3338. N. 19: 118-143.
- Cardoso, Glaura (2012). "Apresentação de Roberto Bellini". *Portfolio: Orações*. S/ ISBN.
- Debray, Régis (2003). *Acreditar, ver, fazer*. São Paulo: Edusc. ISBN: 978-8574601946.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 9788578660796.
- Gladwin, Harold S (1947). *Men out of Asia*. NY, EUA: McGraw-Hill Book Company.
- Guidon, Niède. (1984). "L'art rupestre du Piauí dans le contexte sud américain. Une première proposition concernant méthodes et terminologie" [Thèse de Doctorat d'Etat-es-Lettres], 5 vol., 1132 p. Paris: Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne.
- Warburg, Aby (2015). *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 8535925325.

O Desenho como palimpsesto cinemático: o caso paradigmático de William Kentridge

Drawing as a kinematic palimpsest: the paradigmatic case of William Kentridge

FRANCISCO TIAGO ANTUNES PAIVA*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Artista multimédia, arquitecto, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, LabCom.IFP. Rua Marquês D'Ávila e Bolama, 6200-001, Covilhã, Portugal. E-mail: ftapaiva@gmail.com

Resumo: Partindo da análise da obra de William Kentridge, em particular da video-instalação de homenagem a Méliès, esta comunicação propõe discutir a pertinência do parâmetro espaço-temporal na arte contemporânea. Além da estrita análise da obra deste autor, pretende-se colocar em evidência distintos modos de utilização do desenho, em contexto estático ou animado, criticando as suas intersecções com outras artes. Serão ainda apresentados argumentos passíveis de comprovar por que razão podemos considerar esta obra seminal, atendendo à análise crítica de outras criações mais recentes deste e de outros autores.

Palavras chave: Desenho / video / instalação.

Abstract: Based on the analysis of William Kentridge's work, in particular the Méliès tribute video presentation, presented in different places, with different dispositions, scales and durations, this paper proposes to discuss the pertinence of the space-time parameter in contemporary art. In addition to the strict analysis of the work of this author, it is intended to highlight different ways of using the drawing, in static or animated context, criticizing its intersections with other arts. Arguments will also be presented to prove why we can consider this seminal work, given the critical analysis of other more recent creations of this and other authors.

Keywords: Drawing / video / installation.

1. Porquê Kentridge?

William Kentridge (Joanesburgo, 1955) emprega frequentemente dispositivos ópticos como estereoscópios e projecções multicanal especializadas para revelar a contingência e instabilidade fenomenológica da observação. Estes dispositivos funcionam como agentes agregadores do processo criativo não linear. O desenho é continuamente feito e refeito, apagado, alterado, transformado e fotografado nos seus sucessivos estados, quais *film-still* constituintes de um objecto integral em que os vestígios dos elementos apagados conferem profundidade à superfície e quedam como palimpsestos temporais. Tal potencial cinemático, em que cada instante combate e transforma o anterior, é simétrico do potencial holístico da patente na sequência inicial de , em que Tarkovski dá a ver o desenho de Leonardo.

O inegável húmus crítico da obras de Kentridge associa-se precisamente ao próprio processo de construção, desconstrução, apagamento e reescrita do desenho como metáfora da história. Na morte de , em *Felix in Exile* (1994), por exemplo, surge um rasto fantasmagórico em torno da metamorfose e do desvanecimento da personagem na paisagem mineral do carvão que faz da obra de Kentridge um paradigma da arte contemporânea, pelas seguintes razões:

1. Centralidade dos dispositivos ópticos, normalmente pouco problematizada na história do cinema (desde a *tavoletta* de Brunneleschi aos perspectógrafos de Leonardo e Durer, às *camera obscuras* de Caravaggio e Vermeer, à *camera lucida* de Canaletto, em particular o estereoscópio e os recursos anamórficos usados na (2003), em homenagem ao filme de Méliès;
2. Dependência do observador na construção do sentido;
3. Intertextualidade, decorrente das permanentes citações e remissões a obras e arte e a géneros (*Black Box/Chambre Noir* 2005), particularmente entre as narrativas, a História e os aparatos cénicos;
4. Heterocronia, ou seja, a conjugação de temporalidades distintas, em particular nas diversas instâncias de modelação da memória e exploração do absurdo;
5. Indistinação disciplinar, em que se utiliza no mesmo projecto, para propósitos idênticos, mas por meios muito diversos, desde o carvão à câmara de filmar;
6. Matéria potenciada como material plástico, muito evidente na utilização do carvão nos documentários *Mine* (1991), sobre a realidade social e humana de Joanesburgo;
7. Desenhos para projectar, desenhos como imagens em que a materialidade e a clássica *gravitas* cedem campo à intermedialidade.

2. Homenagem a Méliès

O filme, o penúltimo que Georges Méliès (Paris, 1861) produziu e projectou no seu teatro (ant. Théâtre Robert Houdin), suscitou em Kentridge alguma perplexidade. Paralelamente, a série *O Dia pela Noite* teve origem no exercício de filmar formigas no seu atelier enquanto trabalhava sobre estas referências de Méliès, quando lhe ocorreu “que podia fazer o negativo da imagem, e usar as formigas para algumas das sequências nocturnas da viagem.” A série condensa nos palimpsestos gráficos o fluxo metamórfico dos elementos que emergem das manchas de carvão ou de papéis recortados, que sendo uma matéria instável ao qual o meio videográfico e a montagem conferem coerência, remetem para a sua colaboração com a . São obras fenomenologicamente híbridas, tal qual a série, com a mesma inspiração (Figura 1).

3. Usos do Desenho

Kentridge começa por citar e usar como matéria plástica os registos cinematográficos originais de Méliès, produzindo uma obra que se emancipa das convenções gráficas e faz uso de meios heteróclitos, na linha de intersecção com outras artes, da tradição e da vanguarda. A par da inquietude teórica, temática e narrativa, esta obra de Kentridge exemplifica um sentido poético próximo das artes performativas (Figura 2)

Rosalind Krauss (2000:16) havia enfatizado precisamente a importância do processo nas séries de desenhos para projectar, que tanto preservam a memória como promovem a ruína. Codificação que aproveita também da associação dos dispositivos ópticos usados como aparatos ópticos de entretenimento, de observação, de registo ou mesmo de vigilância, que reportam às dinâmicas de sujeição e de distração.

A câmara dispara numa única direcção, como uma arma (Sontag 1973:15). É também a câmara que permite construir uma narrativa a partir da documentação processual, à maneira do Kino-Pravda de Vertov (o cine-olho torna visível o invisível), mas com outras variáveis, já que Kentridge actua sobre a própria forma do objecto filmado, manipulando duplamente o ponto de partida e de chegada, a composição e a ordem temporal da montagem. Vertov acreditava que através de estruturas narrativas, da animação e da montagem do filme se atingia a verdade. Verdade apreendida através do dinamismo da câmara, do ritmo e dos processos que reconfiguram o olho. Ao contrário, as estruturas narrativas de Kentridge decorrem da vida do desenho.

Trabalhando sem narrativa predefinida, Kentridge não dispensa o acidental. Advoga um método quase aleatório, evidente na já referida . É o processo de



Figura 1 · Georges Méliès, , 1902, still (fot. autor).

Figura 2 · William Kentridge, Journey to the Moon (2003) 16mm and 35mm, film video and DVD transfer (7:10), still (fot. autor).

desenho que confere precisão e aduz rigor. Também os dispositivos usados, caso do sextante de Nandi, usado para explorar as rotas na altura das estrelas do céu nocturno, parecem reportar-se metaforicamente à navegação marítima e à tradição cartográfica, aos mapas e ao reconhecimento do território. (Barrow 2003:66)

Os objectos fílmicos criados por Kentridge fazem da dicotomia entre a ideologia e a paisagem uma experiência cultural para o observador (Mitchell, 2001:13). O processo de elaboração dos aproveita os vestígios fantasmagóricos daquilo que se apaga e se traça, gerando uma tensão entre o que foi e o que o desenho pode ser. A narrativa de Felix constrói-se também a partir da metamorfose da paisagem física ao longo do tempo da obra.

4. Processo

A conciliação de meios estáticos e dinâmicos, projecções e obra gráfica, matéria e ilusão, visa contrariar o curso da percepção, seja através da reconstituição processual, pela anacronia da montagem, pela coexistência e transferência entre suportes ou pelo mero aproveitamento do incidental enquanto fenómeno performativo. Kentridge desenha a paisagem a uma distância fixa, mas não sugere a fauna exuberante dos subúrbios de Joanesburgo, antes aproveita a erosão e a esterilidade dos ambientes carbonizados.

Também na compreensão do desempenho cultural dos dispositivos, esta obra é bastante didáctica, tirando partido da metamorfose, de uma coisa a tornar-se outra, da narrativa que transita por distintos suportes um rinoceronte torna-se chaleira que por sua vez se torna crânio aumentando as associações possíveis ou mesmo a falta de sentido. Como absurda é a história do seu país, uma quase patologia entre o passado colonial europeu e a contextualização do presente. Frequentemente, Kentridge reverte as sequências por ordem inversa: parte do passado para refazer o presente, qual utopia perfeita. Ele encena a história, no sentido albertiano (1435) de uma *mise en scène* que assume o ponto-de-vista frontal da *vedutta* como princípio formal e estético, que põe no seu devido lugar as personagens e elementos da composição, estratégia muito usada na fabricação dos quadros, na linguagem de Deleuze, agora sujeita à variabilidade da montagem, que lhe confere novas funções narrativas. Deleuze considerava o quadro um sistema fechado, geometrica e formalmente dependente de um ângulo de enquadramento que hierarquiza e exclui o fora-de-campo, as pré e as pós-figurações.

O retorno à figuração dá-se pela necessidade da narrativa, mas também pelo fascínio pelas ilusões visuais: o prazer do auto-engano, mais que da verdadeira imagem figurada é, pois, fundamental. (Bakargiev 2003:159). A questão



Figura 3 · William Kentridge, Journey to the Moon (2003) Sala Rekalde, Bilbao (fot. autor).

Figura 4 · William Kentridge, 2003, Still (fot. autor).



Figura 5 · William Kentridge, , 2003, Still (fot. Autor).

da figuração também se coloca nas figuras burlescas como palhaços e silhuetas sem rosto que acentuam a carga teatral e mito-poética das personagens. Em *Journey to the Moon* o próprio Kentridge autorepresenta-se como o homem do futuro. A mulher nua cumpre a tradicional função de musa artística (Figura 3).

Cedo o cinema deixou de ser visto como um mero dispositivo técnico capaz de gerar a impressão de movimento ao projectar. Com Méliès a tónica foi posta na fantasia, oferecendo ao espectador a viagem imóvel. Bazin exprime com clareza a contradição do realismo: a ilusão do real é uma construção que implica escolhas e resulta dessa indexicalidade ou indicialidade das suas imagens (Mendes 2012:9). As imagens animadas significam não *per se* mas pelo contexto, pelo uso, pela figuração geral e dinâmica em que se inserem, pela impressão que deixam.

Assumidamente deformada, anamórfica e fantasmática, fazendo amplo uso do corte e do enquadramento e do plano fixo, sem , os dispositivos ópticos de Kentridge funcionam mais como desmontagens do acto de ver. Contêm o poder performativo de desmontar a realidade, de explicar como as coisas são, guiando-nos nessa epifania. Nada disto tem a ver com as teorias estruturalistas de uma ontologia da recepção do texto (Barthes, 2002). Trata-se antes de uma experiência interior (Bataille (1981) que se centra mais na plástica do fenómeno cinematográfico. A percepção depende dessa capacidade de “esculpir o tempo” (Tarkovski), condicionante da dinâmica da percepção e da decifração do significado. Duração responsável pela sobrevivência da imagem.

O realismo cinematográfico vive de artifícios, emula a indexicalidade, como reconhece Lev Manovich (1999) na dialéctica entre o realismo e a simulação pelos novos media. O efeito de realidade no cinema de animação é assim menos indexado ao reconhecimento, pois a origem fotográfica deixa de ser plausível em certo tipo de edições e montagens. Opera-se na transformação do original uma espécie de deslocamento da materialidade, que demanda a cumplicidade lúdica dos espectadores, que passam a confiar nas simulações. Mas Kentridge trabalha nos dois planos da animação: stop-motion e foto-cinematográfico, conjugando-os com instalações espaciais complexas, que exploram ritmos, assincronias e diferimentos a diversas escalas, como vimos na instalação da Sala Rekalde, em Bilbao, (Figura 4)

5. Desenho Cinemático

A tecnologia digital e o video têm tido grande impacto na concepção e na prática do desenho. Além de Kentridge, podemos tomar muitos outros exemplos, como Tacita Dean (Krčma 2010), em que múltiplas tecnologias de representação coexistem, desde os mais arcaicas às mais sofisticadas. O impacto dos

media digitais sobre os analógicos tem produzido uma nova visualidade, que procede a uma reconfiguração recíproca. Henri Michaux reconhece mesmo a existência de um desenho cinematográfico.

A especificidade do meio gera questões fenomenológicas novas, cruciais no pensamento sobre a produção, processamento e recepção dos desenhos e que também deveriam ser equacionadas no seu ensino. Também a relação entre desenho e filme, que à primeira vista parece um tanto anacrónica alterou a plástica, os modos de sentir e pensar a arte, ligando o cinema à sua própria história, à memória dos brinquedos ópticos, tais como o fenaquiscópio (1832) ou o praxinoscópio (1892) e à suas tecnologias.

Com os meios digitais dá-se uma ampliação do espectro metafórico e conceptual. Enquanto processo de codificação, a digitalização gera canais e sistemas de informação que tendem a anular as especificidades e a sujeitar a interfaces padronizados, através de operações de modulação, transformação, sincronização, atraso, armazenamento, transferência, mapeamento, loop, etc., uma multiplicidade de obras (Figura 5).

Também por isto esta obra é seminal, pois nela os meios digitais servem a lógica da representação, que reiteradamente usa materiais pobres: desenhos a carvão sobre papel, recortes de cartolina negra, pastel e fotografia a preto e branco, operando uma redução consciente da tradição, que encarna um explícito carácter documental e um certo desprezo pela estética de Hollywood e seus efeitos especiais. Os traços deste processo permanecem visíveis e a narrativa persiste na própria noção de fabrico artesanal, como que sobrepondo ou revelando através da plástica cinematográfica diversas camadas de significado e de mediação. É uma obra que se situa nessa prega entre o desenho, a pintura, o cinema e a instalação, sendo mais intermediática que multimédia. Repousa precisamente nesse entre, campo movediço que vai preenchendo os vazios deixados pelas circunscrições disciplinares e demonstra o potencial heurístico da hibridez.

Referências

- Bakargiev, Christov (2003). *William Kentridge*, exh. cat., Turin, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milan, 2003.
- Barrow, Ian (2003). *Making History, Drawing Territory: British Mapping in India, c. 1756-1905*. Oxford: Oxford University Press.
- Bataille, Georges (1981), "L'expérience intérieure," in *Oeuvres Complètes*, tomo V, Paris, Gallimard, 1981.
- Caelenberge, Elisabeth Van (2008). "Visual storytelling: a Progressive Strategy? The Animated Drawings of William Kentridge". *Image [&] Narrative*, 23
- Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gehman, Chris; Reink, Steve (eds.). *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*. Toronto: YYZ Books / Ottawa International Animation Festival.
- Hennlich, Andrew Joseph (2010). *(Un) Fixing the Eye: William Kentridge and the optics of witness* (Thesis), University of Manchester. URL: <http://moma.org/interactives/exhibitions/2010/williamkentridge/>
- Kentridge, W. (2009) *Learning From the Absurd*. [Podcast video]. Lecture, University of California at Berkeley, California
- Kentridge, William (2010). *Learning from the Nose, Learning from the Absurd: A Conversation with William Kentridge*, The New York Public Library.
- Krauss, Rosalind. . "The Rock': William Kentridge's Drawings for Projection." *October* 92.
- Krcma, Ed (2010). "Cinematic Drawing in a Digital Age". *Tate Papers*. Issue 14. London.
- Lapa, Pedro (2005). *Viagem à Lua / Sete Fragmentos para Georges Méliés / O Dia pela Noite*. Lisboa: Museu do Chiado.
- Mendes, João Maria (2012). *Que coisa é o filme*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Rosenthal, M. (ed.) (2009) *William Kentridge: Five Themes*. New Haven: Yale Un. Press.

A limpeza do vácuo nos desenhos de António Olaio

*The cleaning of the vacuum
in the António Olaio's drawings*

HALISSON JÚNIOR DA SILVA/HALISSON SILVA*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Colégio das Artes. Bolseiro CAPES Proc. N° 1171/15-1. E-mail: halissonjuniorasilva@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é discorrer sobre a natureza do desenho no contexto da exposição *Cleaning up the vacuum*, de António Olaio. Para isso articulamos textos e ideias de artistas e pesquisadores com os elementos plásticos da exposição. Como resultado obtemos uma análise sobre o referido trabalho artístico que conecta aspetos históricos, plásticos e conceituais. Conclui-se que a singularidade do desenho se encontra na própria ação de desenhar, na potência da criação.

Palavras chave: Desenho / ação / potência.

Abstract: *The purpose of this article is to discuss the nature of drawing in the context of the exhibition *Cleaning up the vacuum*, by António Olaio. For this we articulate texts and ideas of artists and researchers with the exhibition's plastic elements. As a result, we obtain an analysis of the art work that connects historical, plastic and conceptual aspects. We conclude that the singularity of the drawing lies in the very action of drawing, in the potency of creation.*

Keywords: *Drawing / action / potency.*

Introdução

António Olaio, nascido em 1963, Sá da Bandeira, Angola, é professor da Universidade de Coimbra no curso de Arquitetura, onde leciona desenho, e no Colégio das Artes, onde exerce também a função de diretor desde 2013. No âmbito artístico, trabalha com linguagens variadas que vão da vídeo-performance à pintura, passando pela música e pelo desenho. Todas estas áreas são contempladas em sua exposição *Cleaning up the vacuum* (2017), da qual aqui iremos tratar.

Composta por cerca de uma centena e meia de desenhos, seis pinturas e um vídeo, este trabalho multimédia ficou exposto na Galeria Fernando Santos, na cidade do Porto, durante o verão de 2017. Apesar da variedade de médias, todas falam sobre desenho. E o desenho, ao falar sobre desenho, fala sempre sobre outra coisa também. Ou melhor, o desenho é sempre outra coisa para além do desenho. Todavia, além da carga de significado possibilitada pelos desenhos individualmente ou pela relação dos mesmos entre si, o sentido pleno do trabalho encontra-se principalmente na relação destes com os demais médias que o compõem.

Antes de prosseguir, necessário é dizer que não foi possível visitar a exposição tema deste artigo em razão de seu encerramento antecipado. Assim sendo, o que se segue é baseado nas imagens e registos disponíveis no *site* do artista, referenciado nas legendas das figuras.

1. A pensar diferente por poder pintar

No contexto da História Ocidental, o desenho esteve submetido a outras artes como a pintura, por exemplo. Longe de ser um fim em si mesmo, o desenho era então compreendido como uma etapa necessária para a criação de outras obras, constituindo-se em um fazer mais mecânico que artístico. Segundo Paixão (2008:24), até o início do Renascimento a função do desenho se resumia aos “esquissos preparatórios” a partir dos quais se podia avaliar as obras encomendadas na intenção de aprová-los ou sugerir alterações de modo a garantir que o resultado final corresponderia ao pedido inicial.

Naquela altura, a pintura por si só também carecia de certa legitimidade enquanto arte liberal. A qualidade das obras era considerada principalmente pelo tema representado, os materiais usados e o esplendor da composição, sendo o artista um artesão anónimo e subalterno (Paixão, 2008:24). Lichtenstein (2007:17-8) rememora este *status* da pintura desde a Antiguidade, quando o pintor possuía relevância social inferior à de outros artistas, como músicos e poetas. Por executar uma atividade manual, o trabalho do pintor era considerado alheio ao mundo das ideias, a qualquer teoria. É no Renascimento que surgem textos fundadores — dos quais Lichtenstein destaca os de Alberti e Leonardo

— a postularem que a pintura, mais que uma atividade prática, também se constituía como atividade teórica (Lichtenstein, 2007:20-1).

Neste processo, o desenho também adquire *status* de atividade intelectual e, mais que uma etapa na produção de uma pintura, passa a ser compreendido como uma qualidade desta, tal qual a cor, por exemplo. Desde então, o desenho é entendido mais frequentemente entre estas duas aceções no contexto da criação artística: esboço preparatório e atividade ideativa que guia o artista na execução da obra (Paixão, 2008:32-3). Entretanto, diferente da pintura que obteve seu reconhecimento artístico pleno a partir do Renascimento, o desenho só passou a ensaiar sua autonomia enquanto obra de arte no contexto da Arte Contemporânea, no qual se insere *Cleaning up the vacuum*.

Ao produzir pinturas em uma exposição “sobre desenho”, Olaio inverte a posição tradicional deste como antepasso da pintura, e pinta para “dar a ver” o desenho. São seis pinturas divididas em duas séries de três que intervalam os desenhos nas paredes da galeria (Figura 1). Em cada pintura da primeira série, um par de mãos em preto e branco veste luvas de limpeza sobre um plano onde há um círculo colorido com linhas pretas a compor um desenho geométrico bidimensional em seu interior. A acompanhar este círculo há outra figura geométrica representada como forma tridimensional.

Na segunda série de pinturas, as mesmas mãos estão a retirar as luvas, conotando a ideia de “trabalho feito” — no caso, o trabalho de limpeza do vácuo. Entretanto, o vácuo que já não era vazio na primeira série, também não o é nesta segunda. Os desenhos pintados são agora a preto e branco, tal qual as mãos em primeiro plano que, após o processo de limpeza encontram-se impregnadas por linhas semelhantes as dos desenhos em segundo plano (Figura 2).

Na tentativa de limpeza do vácuo representado pela abstração do desenho, a pintura — mimese mais bem-sucedida da realidade visível se comparada ao desenho — se mistura e dá vida àquilo que pretendia apagar, assim como deixa no vácuo qualidades de sua passagem, como a monocromia. Como sugere Petherbridge (2010: 18) embora o desenho seja algo distinto da pintura, é legítimo falarmos sobre o desenho *na* pintura, fato explicitado por Olaio ao trazer esta constatação para primeiro plano.

2. Um indivíduo tal qual um desenho

Como mencionado anteriormente, é no contexto da Arte Contemporânea que o desenho encontra seu lugar como obra de arte autônoma, tendo suas potencialidades exploradas para além da ideia de esboço ou de arte finalizada — esta última encontrada em produtos de comunicação em massa, como bandas



Figura 1 - Visão parcial da exposição *Cleaning up the vacuum*, de António Olaio, na Galeria Fernando Santos, Porto, 2017. Fonte: <http://antonioolaio.com/#/cleaning-up-the-vacuum-2>

Figura 2 - António Olaio. Pintura presente na exposição *Cleaning up the vacuum*, 2017, óleo sobre tela. Fonte: <http://antonioolaio.com/#/cleaning-up-the-vacuum-2>

desenhadas e imagens publicitárias. É devido à versatilidade plástica do desenho como processo que regista sua própria marca, que Rose (1976:12) percebe sua emergência a partir de meados do século XX, período em que os artistas perscrutavam os limites do que poderia ser considerado arte, incorporando no trabalho final marcas da ação durante o processo criativo.

O próprio ato de desenhar é identificado como uma das características do desenho, manifestação do ser enquanto revelação autográfica (Rose, 1976:8). A linha, signo elementar do desenho, é abstração simbólica que só existe quando gerada por um indivíduo. Nesse sentido, um único desenho é capaz de revelar a personalidade artística de quem o fez (Rose, 1976:10). De fato, quando apreciamos a variedade de temas presente nos desenhos de *Cleaning up the vacuum*, a relação imediatamente identificável entre eles é a autoria. Em um primeiro olhar parece ser difícil estabelecer alguma relação entre as pessoas, plantas, paisagens, animais, objetos e formas abstratas além da percepção de que os traços que compõem estes desenhos foram feitos pela mesma pessoa.

Se a maioria dos desenhos apresenta figuras facilmente identificáveis, outros não são tão objetivos (Figura 3). Todavia, os sujeitos dos desenhos figurativos possuem oscilações significativas em sua carga imagética (Figura 4) e, neste contexto, os desenhos não-figurativos parecem sempre tencionar ser mais do que pura abstração. Tal consideração, entretanto, não altera a apreciação de que não importa o que esteja ali desenhado, desde que esteja desenhado. Nesse sentido, a potência de ser algo além daquilo que se é, percebida na relação entre os desenhos figurativos e não-figurativos, ecoa no conjunto de desenhos como um todo.

Nessa perspectiva, o próprio desenho se constitui como vácuo, como algo potencialmente preenchível a partir da atribuição de significados. Logo, seguindo este raciocínio, para limpar o vácuo de seu vazio, basta indicá-lo. Não por coincidência, o termo português *desenho* deriva do latino *designare* que, segundo Paixão (2008:37) significa tanto a ação de indicar algo de algo — o que institui uma relação — quanto a ação de incidir, riscar — o que institui uma separação. Deste modo, o desenho se estabelece paradoxalmente como o lugar de separação que vive daquilo que coloca em relação (Paixão, 2008:40). A partir de Paixão, Rayck (2015:281) percebe a condição do desenho como limbo, de onde pode advir tanto a felicidade quanto a danação.

De todo modo, Olaio não se preocupa com o que pode surgir do desenho, mas sim com a constatação de sua existência enquanto ação e potência. É desses aspetos em simultâneo que se ocupa o vídeo a ser tratado a seguir.



Figura 3 - Antônio Olaio. Desenho presente na exposição *Cleaning up the vacuum*, 2017, grafite sobre papel A4. Fonte: <http://antonioolaio.com/#/cleaning-up-the-vacuum-2>

Figura 4 - Antônio Olaio. Pintura presente na exposição *Cleaning up the vacuum*, 2017, óleo sobre tela. Fonte: <http://antonioolaio.com/#/cleaning-up-the-vacuum-2>



Figura 5 · Captura de vídeo presente na exposição *Cleaning up the vacuum* de António Olaio, 2017. Fonte: <http://antonioolaio.com/#/cleaning-up-the-vacuum-2>

3. *Pictures are not movies*

A completar a exposição há um vídeo que mostra as mãos de Olaio a desenhar com um bastão de grafite ao som do atrito deste no papel e de uma gravação de *I'm through with love*, cantada por Marilyn Monroe, com a voz sobreposta de Olaio a cantar junto. A ação, que reafirma o aspeto performativo do desenho, repete-se cinco vezes. Na sequência, o volume da voz de Olaio vai diminuindo e os gestos que desenhavam parecem mais indecisos, inconstantes, resultando em desenhos aparentemente cada vez mais descoordenados.

Na quinta vez, já não há desenho, apenas as mãos vacilantes a manusear o bastão de grafite enquanto se ouve a música referida (Figura 5). Tal ação que não resulta em grafismo isola a ideia de desenho como potência, no sentido de que potência não se refere somente a *poder*, mas também a *poder não* (Rayck, 2015:40). Olaio pode desenhar, mas não o faz, e esta aparente recusa de agir constitui-se por si só como ação no sentido de pontuar a possibilidade de não agir.

Com esta proposição, Olaio aproxima o desenho de um aspeto da conceção lacaniana de linguagem. Para Lacan, a linguagem humana — seja ela gesto, imagem, texto, etc. — possui uma ambiguidade, uma função dupla inerente: significa a mensagem que quer transmitir, assim como, autorreflexivamente, o próprio ato de transmissão da mensagem; afirmando também, para além daquilo que se comunica, o pacto simbólico entre as partes comunicantes (Žižek, 2010:21). Com agudeza progressiva, Olaio procura se livrar desta ambiguidade do ato comunicacional de modo a afirmá-lo, paradoxalmente, sem nada comunicar, através do acontecimento de um não-acontecimento.

Conclusão

A partir da abordagem plástica e conceitual da ideia paradoxal de limpeza do vácuo feita por Olaio na exposição *Cleaning up the vacuum*, procuramos compreender a natureza do desenho na articulação dos aspetos do referido trabalho com as considerações de artistas e pesquisadores sobre tal linguagem.

Neste sentido, mais idiossincrático que aquilo que o desenho representa (ou apresenta) parece-nos ser sua potência enquanto gesto criador. Gesto este que, em um movimento de significação e ressignificação (o gesto indica aquilo que indica o gesto) invariavelmente preenche o vazio da existência com o signo humano.

Agradecimentos

Bolseiro CAPES, Brasil, Proc. Nº 1171/15-1.

Referências

- Lichtenstein, Jacqueline (2007) "O mito da pintura". In: Lichtenstein, Jacqueline (org.) *A Pintura — Vol. 1: O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34.
- Paixão, Pedro Abreu Henriques (2008) *Desenho — A transparência dos signos: estudos de teoria do desenho e de práticas disciplinares sem nome*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1297-1
- Petherbridge, Deanna (2010) *The primacy of drawing — histories and theories of practice*. London, New Haven: Yale University Press. ISBN: 978-0-300-12646-4
- Rayck, Diego (2015) *Desenho — pretensão, erro e ruína*. 316 f. Tese (Doutoramento em Arte Contemporânea) Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Rose, Bernice (1976) *Drawing Now*. Nova York: Museum of Contemporary Art. ISBN: 0870702882
- Žižek, Slavoj. (2010) *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN: 978-85-378-0243-4

Wilton Azevedo: do gesto gráfico ao pixel

Wilton Azevedo: from graphic gesture to pixel

HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (SEE). Prefeitura Municipal de Sumaré; Centro de Formação de Educadores Municipais de Sumaré (CEFEMS); Endereço postal: Rua Ipiranga 316 — Centro Sumaré — SP. CEP 13170-026 Brasil. E-mail: rizollihugo@gmail.com

Resumo: Wilton Azevedo, artista e designer brasileiro, um dos pioneiros a incorporar a tecnologia e seus signos em sua produção artística, materializando o percurso onde os códigos gráficos e as linguagens visuais e sonoras, vão sendo subvertidas para o software, ou seja, o dispositivo digital vai incorporando as linguagens e códigos humanos, transformando-os em um único código, o digital, no entrelaçamento entre o gesto gráfico, a escrita, a fusão de linguagens artísticas e seus desdobramentos nos meios digitais.

Palavras chave: Arte digital / linguagens da arte / escritura digital expandida.

Abstract: *Wilton Azevedo, Brazilian artist and designer, one of the pioneers to incorporate technology and its signs in its artistic production, materializing the way where the graphic codes and the visual and sound languages, are being subverted to the software, in other words, the digital gadget it incorporating the languages and human codes, transforming them into a single code, the digital, in the interlacement between graphic gesture, the writing, the fusion of artistic languages and their unfolding in digital media.*

Keywords: *Digital art / languages of art / expanded digital writing.*

Introdução

Wilton Luiz de Azevedo nasceu em São Paulo em 1958. Designer gráfico, ilustrador, desenhista, programador visual e professor. Quando criança sonhava em ser desenhista, e não imaginava se tornar professor, nem atuar na fronteira entre o desenho e o digital.

Porém, a vida o fez trilhar o caminho docente, artista e pesquisador, ao longo de sua carreira artística nunca abandonou a potencial importância que o gesto gráfico, que o desenho espontâneo e humano traz para o desenvolvimento e evolução das linguagens artísticas.

Graduou-se em Comunicação na Escola Superior de Propaganda e Marketing — ESPM em 1980. No início de sua carreira, atua como ilustrador e artista gráfico, se debruça ao estudo de pigmentos e resinas naturais com Marlene Almeida (1942) para aplicar em seus trabalhos como ilustrador, além da dedicação ao estudo de papéis artesanais com Diva Elena Bus (1943).

Em 1984 conclui o mestrado em linguagem, comunicação e semiótica na PUC/SP, com a dissertação *O Ruído como Linguagem*, com orientação de Décio Pignatari (1927-2012). Em 1995, concluiu o doutorado na mesma instituição com a orientação de Arlindo Machado (1949). Começa a expor em 1977, participando do Salão de Humor de Piracicaba. Em 1987 realiza a primeira exposição de pintura por computador em São Paulo, no Clube de Criação, o que lhe valeu uma exposição no Museu de Imagem e Som em 1988. Publica os livros *O Que É Design*, pela Editora Brasiliense, e *Os Signos do Design*, pela Global Editora.

Artista plástico atuante desde a década de 1980, ao longo de seu percurso, foi incorporando o uso da tecnologia e seus signos através de meios eletrônicos, que se desdobram numa significativa produção artística colocando Azevedo como um vanguardista no cenário contemporâneo da arte brasileira.

Em 1998 organiza, edita e é responsável pela produção gráfica do CD-ROM *Interpoesia: poesia hipermídia interativa*, com poesias de sua autoria e de Philadelpho Menezes (1960-2000). Foi professor do programa de pós-graduação na Universidade Presbiteriana Mackenzie até 2016, quando veio a falecer.

1. A cultura digital e as linguagens da arte

O surgimento da cultura digital no Brasil, na década de 90, influenciou de maneira significativa a obra de Azevedo, que a partir de então, passa a explorar essas possibilidades em suas criações.

Tecnologias contemporâneas criam novas possibilidades tanto de representação como expressão. Alguns conceitos surgem por decorrência do surgimento de softwares, equipamentos, computadores, e estes associados a meios de reprodução mais antigos devem ser contemplados como elementos expressivos de linguagem, muitas vezes, bastante peculiares. Estas ferramentas visam orientar quanto aos traços de tecnologia na criação do objeto visível, assim como apresenta a competência expressiva desses meios (Gonçalves, 2005).

Pela obra e experimentações de teóricos e conceitos que se dedicaram a estudar e resignificar a evolução das linguagens artísticas ao longo dos anos, do surgimento da cultura digital e de conceitos que foram incorporados ao universo da arte através do surgimento dos meios digitais, o percurso artístico e procedimental do designer e artista Wilton Azevedo, vai experimentando e descobrindo novas possibilidades, pois “pesquisa é a vontade e a consciência de se encontrar soluções, para qualquer área do conhecimento humano” (Zamboni, 2012:51), assim Wilton penetra no universo digital e na utilização de hiperâmias.

Já que podemos ter acesso em qualquer lugar e hora a esses armazéns de signos, arquivos que contêm de maneira parcial e asséptica o conhecimento humano contido em um apertar de um mouse, passou a ser oportuno desvendar esta nova escritura que há muito estamos tendo contato através de videocliques, vinhetas de televisão, internet, CD-ROM, blog, fotolog e as câmeras de bolso usadas como canetas. Ou seja, o que entendemos hoje por livro, texto e literatura, e suas consequências narrativas, não poderá ser analisado pelos novos suportes digitais — hiperâmia — se não voltarmos a nossa atenção para a necessidade maior que o ser humano tem em produzir escrituras com ou sem “o sangue de seu próprio corpo”, na intenção de lançar o exercício do efêmero em forma de eterno (Azevedo, 2007:3).

O conceito de hiperâmia começa a surgir na década de 60, juntamente com conceitos da tecnologia da informação, sendo potencializado à medida que os computadores passam a fazer parte do cotidiano das pessoas.

O computador pessoal também estendeu a capacidade e viabilizou o desejo humano de interagir, de intercambiar documentação, de comunicar conhecimentos e, pela vida da mídia em que se transformou, comunicar sensações e sentimentos. Os meios de comunicação social — sejam eles a pintura rupestre ou um audiovisual editado eletronicamente — contêm, em si, a natureza simultânea da técnica e da arte, da informação e da sensibilização de sentidos e emoções.

Os meios tecnológicos então penetram e começam a dialogar com outras áreas do conhecimento, como a teoria literária e as produções artísticas, antevendo os impactos que a digitalização do conhecimento traria para o ser humano. Essa relação da arte com os meios tecnológicos foi grande objeto de estudo de Wilton Azevedo.

O artista parte da linguagem poética do desenho, que utilizamos para nos expressar desde a pré-história. Se utiliza de elementos visuais gráficos, como

a linha, o ponto e de elementos pictóricos como a cor e a luz e sombra, além do som, que num processo de aglutinação de valores estéticos e sensoriais, desdobram-se em códigos digitais, que somente o código binário do computador pode incorporar. Ainda, transforma o símbolo alfabético, a letra e a palavra em representações simbólicas que o meio tecnológico absorve e os transforma em um conjunto de imagens que se sobrepõem na tela do computador dando um novo significado aos elementos da arte.

Nesse sentido, Lev Manovich alerta para a mudança operada pela tecnologia ser tão decisiva para a produção de obras, como o foi a mudança/passagem da utilização do afresco e da têmpera para o óleo, operada no Renascimento, permitindo novas narrativas.

A programação de computadores, a interface gráfica homem-máquina, o hipertexto, a multimídia computadorizada, a formação de redes (com e sem fio) — concretizaram as ideias por trás dos projetos dos artistas, mas ampliaram-nas muito mais do que o imaginado pelos artistas (Manovich, 2005:49).

Se o artista contemporâneo convive hoje em dia com realidades e naturezas cristalizadas na tela de um computador, sons e imagens, qualquer crítica a esse respeito deve levar em conta a mistura dessas diferentes naturezas. A palavra e a forma devem ser repensadas nas relações técnicas que convivem com elas e que dão visibilidade ao processo de fusão de linguagens na tela do computador, na obra digital.

Timm ainda aponta características fundamentais que norteiam os caminhos dessas relações com os ambientes virtuais.

É verdade inclusive que muitos ambientes virtuais facilitaram o processo de integração de arquivos de múltiplas mídias através de templates, muitas vezes engessadas na concepção de simples menus, o que de certa forma elimina a magia da criação da relação entre sentidos, as vezes ocultos no conteúdo de textos e imagens de várias naturezas, o que talvez tenha regrado um possível fascínio do link que acompanhou muitas produções experimentais, no início da implementação dos hipertextos. (Timm, Schnaid & Zaro, 2004:13).

Nessa transição para o digital, o artista possui projetos emblemáticos, como a edição do CD ROOM interativo em parceria com o poeta Philadelpho Menezes, intitulado *POESIA HIPERMÍDIA INTERATIVA*, uma coletânea de poemas digitais, entre eles o poema digital *Lábios*, onde texto, imagens em movimento e sons se fundem no suporte digital criando um novo signo artístico (Figura 1).

Essa nova linguagem híbrida, que surge a partir da coexistência do verbo,



Figura 1 · Imagem do vídeo-poema digital *Lábios*, Wilton Azevedo, 1998. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=lymC1qwykw&t=347s>

Figura 2 · Imagem do vídeo *Volta ao fim*, Wilton Azevedo, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=gUHLuxDukqA&t=2679s>

do som e da imagem, criada por escritores, artistas, poetas e designers, abre amplas e novas possibilidades de entendimento e sensibilidade em torno das próprias linguagens da arte.

Também o que viabiliza esse convívio entre diferentes matrizes sógnicas é o aparato tecnológico digital. Cabe-nos refletir em que medida essa tecnologia intervém na lógica de funcionamento das linguagens e até que ponto as linguagens nos revelam outro modo de conviver com a tecnologia. O que notamos na ambiência digital é que o significado das palavras e formas não cabe mais somente nelas mesmas. É nesse universo, que Wilton Azevedo busca inspiração e conceituação para sua produção artística.

Há um significado que não mais está ligado a um signo comum ou poético, mas sim a um signo que se mostra em expansão, dilatando-se. O significado está lá, mas só é detectado por seus componentes binários, que estão entrelaçados aos componentes binários do som, da imagem e demais acontecimentos manifestados na tela do computador. Estamos falando de criações que tomam como linguagem a ser articulada aquela do meio de comunicação mais dinâmico do tempo presente, o digital. Sendo assim, o que cabe ao artista é selecionar e articular essas linguagens para expressar a sua forma poética (Azevedo & Sales, 2012:53).

1. Escritura digital expandida

Wilton defende a partir dessas mutações sensoriais, a ideia de escritura digital expandida, onde não temos mais o verbo, a imagem e o som, sendo que essas linguagens se fundem em um único código através de recursos tecnológicos, a própria escritura digital expandida.

E o ambiente digital é, seguramente, um espaço-tempo em que os diferentes campos do conhecimento podem conviver; e não apenas em forma de hipertextos (ligados uns aos outros) sobretudo, criando novos modos de significar e compreender as relações mundanas.

No caso de *Volta ao fim* (Figura 2), uma possível sofisticação do leitor é desejável na criação literária digital. Se anteriormente precisávamos sair da nossa zona de conforto para adentrarmos os signos da criação artístico-digital, que nos faz contemplar e entender outras formas de nos relacionarmos com o mundo, agora estamos diante uma mídia que nos faz habitar as obras e nos relacionar com várias linguagens simultaneamente.

Estamos frente a frente com essas escrituras expandidas, diante dessas faixas sonoras, de versos táteis e das imagens em movimentos analógicos-digitais (programadas em *softwares*) e assim podemos redescobrir uma beleza que não nos remeta apenas às explicações acerca de quanto a arte e a literatura nos transformam, mas também que nos proporcione encantamento pelas formas,



Figura 3 · Imagem do vídeo *Palimpgesto*, Wilton Azevedo, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=tz1rSzaP3Go>

Figura 4 · Imagem do vídeo *Encéfalo*, Wilton Azevedo, 2013, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=84ZS3t1pDSw>

pelos sons, pelas cores e pelas percepções corporais. Tudo isso sob uma nova ótica de fruição, como na obra *Volta ao fim*, onde observamos todos esses valores como expectadores por meio de um monitor de computador.

No vídeo *Palimpsesto* (Figura 3), o artista materializa o percurso onde os códigos gráficos e as linguagens visuais e sonoras, vão sendo subvertidas para o software, ou seja, o dispositivo digital vai incorporando as linguagens e códigos humanos, transformando-os em um único código, o digital. Durante o vídeo, o código da palavra aparece distorcido, fora do seu contexto original, num processo de ressignificação para a plataforma digital, que ocorre a partir do processamento do software, incorporado na linguagem do pixel. O vídeo produzido por Azevedo, registra esse percurso de fusão entre as linguagens e signos materializados no suporte digital.

Outro vídeo do artista, *Encéfalo* (Figura 4), mostra a fusão de elementos visuais e linguagens no suporte computacional.

Conclusão

A partir dessas abordagens, podemos concluir que o artista se apropria de diversos elementos visuais: linha, forma, textura, cor, e de diversas linguagens: escrita, sonora, visual, e as subverte para o suporte digital ao longo de sua carreira.

Esse percurso nos permite percorrer, vivenciar e reconhecer por meio de sua produção artística as possibilidades que as novas tecnologias digitais vêm proporcionando no terreno da potencialidade dos signos da arte e no surgimento cada vez mais claro de um código híbrido, interligando linguagens como som, imagem e texto, que Azevedo explorou no decorrer de seus trabalhos. Ou ainda, dimensionar e explorar como as linguagens expressivas humanas são fundidas e absorvidas pelo suporte digital.

Com o falecimento de Wilton Azevedo em 2016, suas experimentações e sua obra se consolidam, deixando um legado artístico no entrelaçamento entre o gesto gráfico, a escrita, a fusão de linguagens artísticas e seus desdobramentos nos meios digitais.

Referências

- Azevedo, Wilton (2007). "Poética das hipermídias, uma escritura expandida". *Revista Boitatá*. ISSN 1980-4504. N° 4 (jul-dez): 1-17. [Consult. 2017-12-27]. Disponível em URL: <http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.inf.br/revista/edicao/numero-4-semester-jul-dez-2007/4>
- Azevedo, Wilton; Sales, Cristiano (2012). "A literatura digital e sua escritura expandida: uma reflexão sobre a obra *Volta ao fim*". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. ISSN 0103-6963, vol. 14, n. 20: 49-62.
- Gonçalves, Claudio C. Babenko (2005). *Para uma análise do fenômeno visual*. São Paulo: Acadcom Gráfica e Editora. ISBN 85-98437-02-6.
- Manovich, Lev (2005). "Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições"
- In: Lúcia Leão (org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Editora SENAC. ISBN 8573594209:25-49.
- Timm, Maria Isabel, Schnaid, Fernando, Zaro, Milton Antônio (2004). "Contexto histórico e reflexões sobre hipertextos, hipermídia e sua influência na cultura e no ensino do Século XXI." *Revista Renote Novas Tecnologias na Educação*. ISSN 1679-1916. V.2 N.1:1-16. [Consult. 2017-12-27]. Disponível em URL: <http://seer.ufrgs.br/index.php/renote/issue/view/930/showToc>
- Zamboni, Silvio (2012). *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 4ª edição. Campinas: Autores Associados. ISBN 978-85-85701-64-2.

Los Carpinteros: diálogos entre arte e design contemporâneos

*Los Carpinteros: dialogues between
contemporary art and contemporary design*

HUGO FERNANDO DURAN MORENO*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Colombia, Designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Anhembi Morumbi. Rua Jacerú, 247 — São Paulo — SP CEP: 04705-000. Brasil E-mail: thaugro@gmail.com

Resumo: O artigo tem como objetivo identificar questões da arte contemporânea que podem também atingir o design contemporâneo. Para tanto, é apresentada a obra do coletivo de artistas cubanos Los Carpinteros, proporcionando material para descrever procedimentos e interesses da arte familiares ao design, como o trabalho em equipe, a funcionalidade e o cotidiano. Destaca-se o uso dos objetos como fonte principal para essa aproximação, usando como exemplo as obras, “clavos torcidos” e “cama”. Finalmente, se espera que a discussão e reflexão da obra de Los Carpinteros possa contribuir para aproximações e questionamentos entre a arte e o design contemporâneos.

Palavras chave: Los Carpinteros / arte contemporânea latino-americana / design contemporâneo.

Abstract: The article aims to identify issues of contemporary art that can also reach contemporary design. For that, the work of the collective of Cuban artists Los Carpinteros is presented, providing material than describe procedures and art interests familiar to design, like teamwork, functionality and everydayness. We highlight the use of objects as the main source for this approach, using as an example the works, “clavos torcidos” and “cama”. Expected, it is hoped that the discussion and reflection raised by of the work of Los Carpinteros can contribute to bring closer approximations and questions between contemporary art and contemporary design.

Keywords: Los Carpinteros / contemporary Latin American art / contemporary design.

Introdução

Mudanças técnicas e tecnológicas no transcurso da história têm influenciado a configuração do entorno que habitamos. Nas últimas décadas os meios de produção e comunicação apresentam desenvolvimentos que possibilitam novas práticas ou o aperfeiçoamento de outras, áreas como as artes e o design são constantemente inspiradas por essas mudanças derivando na convergência de pontos que outrora pareciam distantes, o trabalho coletivo, a funcionalidade, a serialização, etc. E ilustrando o sutil limiar presente nestas práticas.

Pretende-se, por meio deste artigo identificar algumas questões da arte contemporânea que também podem ser reconhecidas no design contemporâneo, a partir da problematização de algumas das suas práticas. Nesse contexto apresenta-se parcialmente a obra do coletivo de artistas cubano Los Carpinteros. O enfoque se dá na descrição de linguagens, procedimentos e interesses que revelam diálogos entre arte e design.

1. Objetos que saem do papel

Los Carpinteros é um coletivo cubano integrado por Dagoberto Rodríguez e Marco Castillo que desde o início da década dos anos 1990 desenvolve obras que subvertem elementos do cotidiano, trabalhando com diferentes técnicas e materiais para a realização de projetos que exploram temas políticos e culturais. Valendo-se de uma rigorosa e aprimorada técnica transitam entre aquarelas, performances ou arquiteturas. Nos últimos anos têm alcançado reconhecimento internacional, sendo representados por diferentes galerias ao redor do mundo, conquistando diversos espaços expositivos e começando sua inserção no contexto da arte latino-americana com reverberação internacional.

O nome Los Carpinteros, (marceneiros, em português), surge do apelido adquirido na época da escola de artes na Havana na que Dagoberto Rodríguez, Marco Castillo e Alexandre Arrechea realizavam trabalhos nos quais predominavam o uso da madeira, motivo pelo qual seus colegas de aulas começaram a denominá-los dessa forma. Além disso era “um nome-síntese que expressava as tensões entre a ideia do artesão-trabalhador (o carpinteiro) em oposição à figura do artista criador de uma obra única”. (Duarte, 2017).

Naquela época a madeira era um dos poucos materiais disponíveis para o trabalho artístico na ilha de Cuba. Deterioradas pelo passar do tempo e do clima, muitas construções abandonadas forneciam matérias para que os jovens artistas explorassem sua vontade artística. Usar os materiais encontrados nos velhos casarões ou nas ruas, determinou inicialmente um dos procedimentos predominantes na criação das obras. Marco Castillo afirma:

Entrávamos nessas casas não apenas como ladrões, mas sobretudo como arqueólogos sociais. O projeto de conclusão da faculdade tinha um sabor quase neocolonial, antropológico. Para resolver nossos problemas do presente e do futuro, o que fizemos foi avançar para trás (Objeto Vital, 2016:7).

Esses materiais carregavam consigo a memória de seu uso, das suas funções o que de certa forma influenciava aquilo no qual seria transformado, conservando uma estreita relação com as coisas do dia a dia, com as coisas que nos são familiares, característica que se conserva vigente na sua obra.

Outro aspecto está relacionado com a denominação de coletivo, nesse sentido a identidade de seus membros é diluída, as obras fazem parte do grupo sendo a autoria dispensada, as obras são o resultado de um contínuo acordo em que cada um desde sua posição participa na construção, em entrevista ao curador Gonzalo Ortega, Marco Castillo afirma que:

O trabalho do coletivo é um ato de negociação constante e, pelo tanto, a maior parte do tempo transcorre conversando, dialogando e debatendo o que faremos; essa é a parte mais importante de nosso trabalho (MUAC, 2015:35. Tradução livre do autor).

Assumir essa condição reflete o compromisso com uma proposta conceitual que transcende a obra, na que as atribuições do trabalho em equipe são reconhecidas como elementares no processo de criação.

A obra de Los Carpinteros aborda entre suas questões principais o cotidiano expressado por médio de linguagens que variam entre trabalhos feitos com madeira, desenho, aquarelas, esculturas, instalações, áudio, vídeo, *site specific*, arquitetura e objetos industriais. Com os que se expressa uma crítica política e social, apresentada com humor, ironia e uma sutil agressividade que desperta no espectador empatia e surpresa. A experiência oferecida pelas obras é completada por um atento cuidado com os detalhes e acabamentos, demonstrando a atenção e o domínio dos artistas nas diferentes técnicas usadas na fabricação e na montagem.

Grande parte das suas obras conservam os atributos físicos das coisas as quais se relacionam. As proporções, as cores os materiais estão inteiramente relacionados com o que está sendo colocado contribuindo para aproximar o espectador. A familiaridade apesar da sua configuração muitas vezes irruptiva com relação ao convencional, torna-se evidente deixando espaço para que a poética atue livremente.

Alguns dos procedimentos frequentemente usados têm relação com a elaboração de projeto; com a repetição, a reprodução, a exageração, a oscilação entre construção e destruição, a subversão das escalas, o desvio da função e subversão do espaço público. Esses possibilitam indicar relações com práticas do design contemporâneo.

Nesse universo material os objetos do cotidiano são frequentemente o suporte para as obras. Dagoberto Rodríguez afirma:

Os objetos que mais nos apaixonam, que mais nos fascinam, são os objetos comuns. A nós não nos encantam as coisas extraordinárias. A verdade é que a magia do objeto simples é para nós o melhor discurso sempre. (MUAC, 2015:25. Tradução livre do autor).

Na obra *Clavos torcidos* de 2013, várias figuras de pregos de grande tamanho, tortos, oxidados ou deformados são espalhados pelo chão (Figura 1), colocando em questão vários aspectos como a funcionalidade. Marco Castillo ao respeito menciona:

Interessa-nos muito a funcionalidade a capacidade do homem de adaptar a visualidade seus objetos em dependência das circunstâncias. Não pretendemos ser designers, porém nossa proposta requer uma alta dose de conhecimento técnico e observação. (Miller, 2003).

A função do objeto não se dá por terminada quando aparentemente não satisfaz aquilo para o qual foi programado, ela se transforma na medida que é adaptada para outras condições de uso, muitas vezes distantes das iniciais. Essa crítica manifesta na obra pode ser dirigida diretamente para o design que tem como características predominantes a produção constante de novos objetos. Ainda as tentativas de reutilizar, remanufaturar e reciclar, apesar de estarem presentes em muitos discursos contemporâneos, não alcançam um interesse que se equilibre à produção e comercialização em grande escala. Ao respeito da função do objeto Rafael Cardoso (2016) considera que pensar só nela restringe as possibilidades e tempo de uso. Ao transformar a pergunta de qual a função do objeto? Para quais seriam os sentidos possíveis do objeto? Amplia-se a abrangência das situações nas quais esse objeto pode ser usado e previamente projetado. Acrescentar sentidos diversos aos objetos é um passo para a extensão da vida dos mesmos. “Quanto mais um artefato é capaz de agregar a simbolizar valores reconhecidos, mais resistente ele se torna ao esvaziamento e ao descarte” (Cardoso, 2016:167). Os pregos torcidos, oxidados e velhos se recusam a deixarem de servir.

Na obra *a Cama* (2012) é reproduzida uma cama, que se contorna passando continuamente passa por cima e por baixo dela mesma (Figura 2).

A reflexão sobre este objeto pode aproximar-nos ao recorrido histórico que Sevcenko (2001) propõe sobre as fases pelas quais passa a humanidade. Ele usa



Figura 1 · Los Carpinteros, Clavos torcidos. 2013, metal, dimensões variáveis. Cortesia de Sean Kelly Gallery, New York. Fonte: Catálogo da exposição Los Carpinteros (21 de agosto de 2015 al 3 de enero de 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. (2015).

Figura 2 · Los Carpinteros. Cama, 2012. Exposição Silence your Eyes. Kunstmuseum Thun, Suíça. Abril, 2012. Fonte: <http://www.kunstmuseumthun.ch/en/exhibitions/archive/los-carpinteros-silence-your-eyes-2318/> acesso: 02.12.2017

a metáfora da montanha russa, na qual são diferenciados três grandes estágios: no primeiro é citada a subida, a conquista tecnológica que permite ao homem tornar-se dominador de seu entorno, transformando e adaptando a natureza para aproveitar seus recursos com maior facilidade, seguida, nas palavras do autor por uma “revolução científico-tecnológica” que expande e aplica o conhecimento para levar o homem a um futuro prospero e promissor. No entanto, as novas invenções e recursos derivaram no aumento exponencial das piores características humanas, ocasionando grandes momentos de destruição, como as grandes guerras e o aumento dos círculos de pobreza e desigualdade, desvendando aspectos desfavoráveis que colocaram em xeque o denominado “progresso”. A terceira fase, já no final século XX é descrita como o *loop*:

A síncope final e definitiva, o clímax da aceleração precipitada, sob cuja intensidade extrema relaxamos nosso impulso de reagir, entregando os corpos entorpecidos, aceitando resignadamente ser conduzidos até o fim pelo maquinismo titânico (Sevcenko, 2001: 16).

A montanha russa com sua subida prolongada, sua rápida descida, com suas curvas fechadas, seu ciclo repetitivo e o esvaziamento do poder de reação, resume adequadamente o processo histórico que nos situa no contemporâneo.

Articulações finais

A abundante produção artística do coletivo Los Carpinteros, expõe com assertividade muitos aspectos pelos quais se descreve a arte contemporânea. As preocupações políticas e sociais, temas fartos e pertinentes na história da arte, são revistos e expressados de uma forma fluida, vestida de uma vagagem cultural e idiossincrática que constitui a sua singularidade.

A proximidade com algumas das práticas do design é evidente, mas em nenhum momento deve ser esquecido que o design se enquadra sob outras intenções, priorizando a comunicação e a intencionalidade de forma concreta para os usuários, fatores determinantes como a funcionalidade, praticidade, usabilidade e visualidade formatam as propostas que regem sua atuação. Os caminhos percorridos na construção poética das obras de Los Carpinteros podem servir como referência do diálogo enriquecedor entre arte e design.

Referências

Athayde, Rodolfo de (2016) Los Carpinteros: Objeto Vital. Rio de Janeiro, RJ: Centro, Cultural Banco do Brasil, 2016. 200 p. — (Catálogo)

Cardoso, Rafael (2016) Design para um mundo complexo. UBU Editora LTDA-ME.

Duarte, Luisa. (2017) Tempo de ativismo poético. Jornal O Globo, segundo caderno.

Los Carpinteros (2016) Material educativo

exposição Los Carpinteros (2016) Objeto vital. Curadoria: Rodolfo de Athayde.

Programa CCBB educativo ações mediadas. Ministério da Cultura, Banco do Brasil.

Los Carpinteros, MUAC (2016) Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Sevcenko, Nicolau (2001) A Corrida para o Século XXI — No Loop da Montanha Russa. São Paulo: Cia das Letras.

Antonio García López: Colagem e Política como processo de Pintura

*Antonio García López: Collage
and Politics as a Painting Process*

ILÍDIO SALTEIRO*

Artigo completo submetido a 07 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Pintor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: i.salteiro@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Antonio García López (1970) estudou Pintura na Faculdade de bela Artes de Universidade de Valencia e atualmente é pintor, investigador e professor de Pintura na Universidade de Múrcia, sustenta o seu projeto artístico recente na colagem. Com forte ironia, sarcasmo, humor como estratégia conceptual, tem realizado um número bastante alargado de obras nas quais a visualidade, a delimitação de espaços e a colagem são os elementos conceptuais que definem a composição.

Palavras chave: Colagem / pintura / arte e política.

Abstract: Antonio García López (1970) studied painting at the Faculty of Fine Arts of the University of Valencia and is currently a painter, researcher and professor of painting at the University of Murcia, sustaining his recent artistic project in collage. With strong irony, sarcasm, humor as a conceptual strategy, he has performed a large number of works in which visuality, space delimitation and collage are the conceptual elements that define composition.

Keywords: Collage / painting / art and politics.

Introdução

Antonio García López, pintor e investigador nascido e formado na Universidade Politécnica de Valencia, é professor de pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Múrcia. Artista com uma atividade regular, mas naturalmente afastada dos circuitos do mercado de arte atual, é um profundo conhecedor da arte contemporânea, ao mesmo tempo que se deixa envolver pela atmosfera artística valenciana, povoada de grandes artistas históricos como José de Ribera (1591-1652), Joaquim Sorolla Batisda (1863-1923) e sobretudo Josep Renau Berenguer (1907-1982). Neste universo, onde uma cultura pictórica está bem representada, desenvolve o seu trabalho artístico, tocado pelas influências dos enquadramentos do cinema e experimentando a realização de manifestos agitadores de consciências e transformados em pintura.

Enquanto investigador o seu trabalho está acessível em diversas publicações e sites da universidade onde leciona. Publicações orientadas em função de linhas de investigação bem definidas: a pintura numa relação estreita com os novos materiais pictóricos ou as novas matérias, as questões de género e as influências do cinema na Pintura. Sendo estas as três questões que estruturam a sua investigação teórica, são também estas questões que vão estruturando e construindo a sua obra pictórica através de visualidades, espaços e colagens. Quando nos referimos a visualidades, referimo-nos à pintura em si mesma, como um todo. Quando nos referimos a espaço, referimo-nos à delimitação retangular e perfeita, quadrada, muito acentuada particularmente na série de trabalhos intitulados “Personagens da Crise”. Quando nos referimos a colagem, referimo-nos ao paradigma da pintura onde a cola é sempre o médium; um médium rotineiramente usado no nosso quotidiano através de constantes *cut and paste*.

O processo cut and paste composto pela apropriação de identidades pictóricas diferentes resgata-as pela sua reutilização/recriação, criando novos contextos, através de sobreposições, transparências, camadas criando planos, criando perspetivas. A conjugação destes elementos pode gerar uma multiplicidade de soluções, renovando o seu significado e mensagem (Cordeiro, 2014)

A sua pintura é feita com a consciência, do *cut and paste*, do que se corta, recorta e do que se cola noutro enquadramento, compondo discursos visuais, políticos muitas vezes, extremamente retóricos e discursivos, exorcizando emoções, agitando consciências, sem medos de ser acusada, pejorativamente, de panfletária. Panfletária apenas porque se atreve a questionar-nos, a incomodar-nos, ao invés de se subjugar às normas e regras da composição *bauhausiana* ou do plasticismo.

Em 1937 Josep Renau Berenguer (1907), artista e professor de Belas Artes na Universidade de Valencia foi o responsável pela encomenda a Pablo Picasso de uma pintura para o Pavilhão de Espanha na Exposição Internacional de Paris. Esta simples encomenda, dando origem à *Guernica*, pintura da qual todos sabemos a história, também deu origem ao exílio do seu encomendador, porque questionou, sublinhou e manifestou opinião. Hoje podemos verificar que o questionamento e a opinião em paralelo com o equilíbrio e harmonia também são uma via da arte. E a via de Antonio García López é essa. E é apenas a ‘autoridade pessoal’ e a ‘personalidade’ própria dos artistas (Negreiros, 1971) que lhe confere o direito de manifestar opinião.

1. Personagens da Crise

A série *Personagens da Crise*, de 2013, corresponde a um conjunto de trabalhos, claramente incómodos pelas opções que nos obriga a tomar, criando complicitades, questionando-nos sobre o nosso posicionamento social e obrigando-nos, num processo de pura reconstrução mental, a identificarmo-nos ou recusarmos o que nos é apresentado. Esta série serve-se de alegorias ao dinheiro, à economia, à geopolítica ou à corrupção, para articular imagens num universo compositivo irónico, maledicente, tanto à maneira das cantigas de escárnio e mal dizer, à maneira trovadoresca, como à maneira de Josep Renau Berenguer na serie *The American Way of Life* (Figura 1). Este modo de estruturar e construir a sua obra, possibilita que esta série de trabalhos possa ser enquadrável numa atualizada pintura de género e de costumes.

O trabalho de Antonio García López, pela dimensão conceptual que carrega dentro de si, tendo em conta todos os plasticismos do século XX, ultrapassa-os para cumprir o desígnio maior de assinalar os personagens do seu tempo, utilizando a Pintura como médium. Nesta série, as coisas maiores não serão os abundantes e grandes temas da atualidade sobre arte, estética e filosofia, mas serão sobretudo a análise das realidades envolventes e das rotinas do quotidiano. Realidade em mudança, em crise estrutural, aberta a todas as propostas e soluções e onde o paradigma de vanguarda ditadora de verdades efémeras, já não faz algum sentido porque há espaço para muitos outros paradigmas (Khun, 1975), desta vez enquadrados pela consciência dos valores da sustentabilidade e não da novidade pela novidade ou da “arte pela arte”.

É nesta relação entre a questão de género ou de costumes profanos da sociedade atual e a rejeição dos valores meramente compositivos, que se situa a pintura de Antonio García López. A arte e a política estão presentes neste trabalho, quase nos colocando dentro da acção como numa obra literária, dramática ou



Figura 1 · Josep Renau, *Just married*. Serie *The American Way of Life*, 13, 1957. Instituto Valenciano de Arte Moderna. Depósito Fundación Renau, Valencia.

Figura 2 · Antonio García López, *El Recortado*, La mitología griega nos lleva a la historia de Icaro y sus alas, cuyas plumas estaban unidas con cera, tan alto quiso volar, que el sol las derretió. Algunos tienen más suerte, como el austriaco volador patrocinado por Red Bull y que puede lanzarse desde casi 40 kilómetros de altura con total seguridad. Sin embargo en España Icaro, se lanzan desde el balcón de su casa, porque un día firmó una hipoteca tan alta que ha ahora no puede pagar, 2013. Cartão, papel, tintas industriais, tesouras, caixa, 50 x 50 cm. Fonte: própria.

Figura 3 · Antonio García López, *El Recortado*, 2013. Cartão, papel, tintas industriais, tesouras, caixa, 50 x 50 cm. Fonte: própria.

mesmo cinematográfica. Mas sempre com o ver, a plasticidade e com a ausência de tempo que caracterizam a pintura.

O pensamento estruturante da série intitulada *Personagens da Crise* teve como objetivo dar visibilidade, de uma maneira pessoal, às vítimas e perpetuadores das mudanças traumática que estamos vivenciando, porque esta situação social, política, económica e instável afeta diretamente a vida e a saúde física e mental das pessoas (López, 2013). Por isto esta série de trabalhos acaba por nos colocar a questão da função da arte e neste caso, da pintura.

2. Função

A questão da funcionalidade da arte na pintura de AGL é uma evidência, lúcida e consciente. Tanto a visualidade criada como o texto que a acompanha são duas formas paralelas que constituem um todo. O texto acaba por ser um título longo que disponibiliza assuntos, que nos dá pistas, que nos sinaliza momentos, universalizando-os. Como *Ícaro* (Figura 2), também *El Recortado* (Figura 3) está acompanhado por um texto:

La técnica del recorte, requiere de cierta pericia y grado de madurez, se hace necesaria una gran coordinación. Todo recorte no aplicado con la precisión del bisturí viene asociado a una víctima potencial, si las medidas de ajuste son aplicadas a tajo grueso, se corre el riesgo de que la víctima pase definitivamente a cadáver esquelético (López, 2013).

El recortado é uma metáfora onde a palavra e a imagem convivem com a mesma importância, lado a lado, em formatos separados. Um processo de trabalho que releva uma prática artística como intervenção social. Esta também é uma função da pintura como qualquer outra, explicitamente tratada nesta exposição, encomendada apenas pelo livre arbítrio do seu autor, e pela ‘autoridade pessoal’ do artista (Negreiros, 1971)

A encomenda de arte é um assunto bastante comum no panorama artístico mundial, ao nível das bienais, feiras e mercado de arte em geral, liderado por leiloeiras, galerias, museus e políticas para quem a função da arte é um elemento de prestígio social e de investimento. Universos onde geralmente o artista, investigador e professor não se situa. A encomenda feita pelo artista a si próprio deixa de ser encomenda e passa a ser projeto artístico, com estudo, investigação e exposição. É deste modo que enquadrámos o processo de produção artística de Antonio García López

A função da Pintura tão explicitamente tratada por Fernand Léger (Léger, 1965), numa publicação que marcou e refletiu o espírito de uma geração modernista, encontra na “arte pela arte” o modelo enaltecido e sobrevalorizado no

século XX (Witcombe, 1995), cujas funções se poderão resumir a tornar mais belos os diversos quotidianos modernistas. Neste caso a arte olha apenas para si própria, sem cumprir outras funções, subjugando-se a continuados princípios de encomenda, nos quais o trabalho de investigação e prospeção característico da atividade artística se dissipa no cumprimento imediato das tarefas e deveres que a sociedade de consumismo cultural lhe solicita, através dos argumentos sucessivos do anúncio das mortes de todas as artes.

Mas de um modo pertinente, justificando a sua existência, a pintura permanece, apesar dessas mortes e mortes sucessivamente anunciadas, por causa dos novos instrumentos, das novas matérias, dos novos ecrãs e dos novos media que, inevitavelmente, possibilitam ao homem outros modos de a fazer.

Essa capacidade da pintura para continuar a crescer e a absorver essas novas realidades permite-nos estar em condições de desmentir os rumores que durante décadas ouvimos em relação à morte e ao desaparecimento desta singular disciplina artística. Por sorte, tal como o fim do mundo, esse momento ainda não chegou (López, 2012).

3. Conclusão

Verificamos uma grande proximidade entre a série *Personagens da Crise* de Antonio García López e a série *American Way of Life* de Josep Resnau, dos anos 50. Uma proximidade explícita na forma, através do corte, do recorte e da colagem e explícita no conteúdo, através da ironia, do sarcasmo e do humor. Em ambas a agitação das consciências é o seu ponto de chegada.

O processo artístico que Antonio García López utiliza na sua obra, para além de estar ao serviço da composição e consequentemente dos elementos estruturais da pintura, também se estrutura em função das opções e das ideias acerca do mundo que envolve a pintura, a arte, e cada um de nós como coabitantes desta sociedade. Quando a obra artística tem este discurso, muito localizado no tempo e no espaço social e político perderá leitura? Ficará refém deste assunto mundano em detrimento do assunto estético? Se assim for, que importa isso? E a quem?

Arte e política estão hoje mais ligadas do que nunca. Alguns artistas explicitam-na, outros servem-se dela. A arte é um instrumento do poder, que a usa, que a abusa e que a maltrata. Dizemos maltrata pelo cerceamento à investigação, à prospecção, à experimentação e à exposição, como é verificável pelos privilégios dados ao museu como imóvel em desfavor do museu como coleção.

A questão da arte e política, da função da pintura, da colagem como processo conceptual são questões equacionáveis nesta série de trabalhos, resultantes de investigação, de experimentações sucessivas sem constrangimentos alguns.

Apenas com os argumentos e os fundamentos do seu próprio pensamento, dos seus conceitos e da sua sensibilidade.

Referências

- Cordeiro, Maria da Conceição (2017) *O Processo Criativo da Pintura num Contexto Cultural Híbrido* (tese doutoramento) Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Khun, Thomas (1975), *A estrutura das revoluções científicas*, São Paulo: Perspectiva,
- Léger, Fernand (1965), *Funções da Pintura*, Lisboa: Difusão Europeia do Livro.
- López, Antonio García (2012), "El problema es la solución. La eterna muerte y resurrección de la pintura como disciplina artística", en Revista *DEFORMA Arte, Diseño + Comunicación*, nº3, 2012, pp. 116-125. ISSN 2253-8054, antes Rev. Grafema ISSN 1647-1024.
- López, Antonio García, (2013), *Personajes de la Crisis*. <http://webs.um.es/antoniog> consultado em 22 de dezembro de 2017, ISBN -10: 84-695-7447-7, ISBN -13: 978-84-695-7447-8.
- Negreiros, Almada (1971), *Ensaio I*, Lisboa: Editorial Estampa.
- Witcombe, Christopher (1995), *Art for Art's Sake*, Art History Resources, consultado em 22 de dezembro de 2017 em <http://arthistoryresources.net/modernism/artsake.html>

Carlos Calvet, uma incursão na cidade moderna: da pintura ao mosaico integrado na arquitetura

*Carlos Calvet, a foray into the modern city:
from painting to mosaic, integrated
in architecture*

INÊS ANDRADE MARQUES*

*Portugal Artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, CICCANT, ECAATL. Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa. E-mail: inesravi@gmail.com

Resumo: Esta comunicação dá a conhecer uma série de painéis de mosaico realizados por Carlos Calvet (1928-2014) em finais da década de 1950 e integrados numa área da cidade de Lisboa então em construção. Experiência pontual do autor na técnica do mosaico, este conjunto de painéis decorre diretamente da sua prática pictórica, pelo que se demarca fortemente das obras de arte pública suas contemporâneas. Após uma contextualização da obra no percurso do pintor, conclui-se, refletindo sobre a sua originalidade e improbabilidade no espaço público lisboeta.

Palavras chave: Arte integrada / arte pública / mosaico / surrealismo.

Abstract: This paper reveals a series of mosaic panels made by Carlos Calvet (1928-2014) towards the end of the 1950s, for an area of the city of Lisbon then under construction. Being a single experiment of the author in mosaic technique, these panels derive directly from his painting practice, which is why they are easily distinguishable from the public works of art of his contemporaries. After a contextualisation of these panels in the painter's career, this paper comes to a conclusion, reflecting on their originality and unlikelihood in Lisbon's public space.

Keywords: Integrated art / public art / mosaic / surrealism.

Introdução

Em meados da década de 1950, edificavam-se em Lisboa vastas áreas novas, pondo em prática paradigmas urbanos e arquitetónicos próximos do racionalismo e do funcionalismo. Neste contexto, vários artistas intervieram no espaço da cidade, procurando aproximar-se dos ideais de integração das artes defendidos no pós Segunda Guerra Mundial.

Em Lisboa, técnicas tradicionais de revestimento parietal como o azulejo, os relevos cerâmicos ou os painéis de mosaico são alvo de um renovado interesse por parte de artistas e arquitetos, conhecendo paralelamente uma atualização de linguagens plásticas.

Estas intervenções integradas na arquitetura — em particular na arquitetura de habitação ou comercial — eram consideradas pelos poderes públicos como obras meramente decorativas, não se verificando os mecanismos de controlo habituais na encomenda de arte pública.

Em alguns casos pontuais, configurava-se um campo de experimentação plástica muito singular, em que os artistas transpunham para estes suportes e contextos mais prosaicos os seus imaginários e universos próprios, o que se traduzia em obras de arte pública que se demarcavam formal e tematicamente da estética oficial.

Uma experiência particularmente representativa foi a série de seis painéis de mosaico que Carlos Calvet realizou no final da década de 1950 para um conjunto de edifícios de uma das maiores artérias então em construção (avenida dos Estados Unidos da América). Incursão pontual do artista na técnica do mosaico, paralelamente à sua prática pictórica, aqui se desenvolve um abstracionismo surrealizante com sugestões vegetalistas e antropomórficas (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6).

A presente comunicação dá a conhecer e contextualiza, no seu tempo e na obra do pintor, este conjunto de painéis que saem do seu atelier para dialogar diretamente com o cidadão comum.

1. Carlos Calvet, a obra

Carlos Calvet (1928-2014) formou-se inicialmente como arquiteto (Escola Superior de Belas Artes do Porto). Influenciado por colegas e amigos como Sena da Silva, Lima de Freitas, Jorge Vieira e Nuno Sampayo, Carlos Calvet começa a pintar desde muito cedo a pastel e depois a guache ou óleo sobre cartão prensado, técnica e material de eleição durante toda a vida (Calvet, apud Santos, 2008:16).

O próprio artista situa no ano de 1944 os seus primeiros trabalhos em que se manifesta uma “intencionalidade pictural” (Calvet, 2003:3). Nas suas obras

iniciais, apontam-se geralmente influências do Cubismo de Braque para logo depois se aproximar da pintura “metafísica” de Chirico (Gonçalves, 1998:76).

Na sua pintura evidencia uma predileção pela natureza morta e pela paisagem, géneros clássicos da pintura que sempre tratou de forma muito peculiar. Alterações cromáticas, vazios, perspetivas distorcidas, relações insólitas, elementos metafóricos são os elementos de um onirismo que mais tarde se converterá numa profunda demanda esotérica traduzida em pintura.

Expõe pela primeira vez na 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas, em 1947, o que lhe deu “um certo alento” (Calvet, apud Fernandes, 2003:65). Aproxima-se posteriormente do grupo Surrealista de Lisboa — Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa, Pedro Oom e Mário Henrique Leiria — constituindo também este círculo artístico e intelectual “um forte estímulo” (Calvet, apud Fernandes, 2003:65).

Em 1949 integra a primeira exposição dos surrealistas e com eles pratica algumas exercícios criativos como o *cadavre-exquis*. No entanto, a sua obra, se será recorrentemente associada a um surrealismo de carácter metafísico, não deixará de incorporar e experimentar várias possibilidades dentro do abstracionismo (gestualismo ao *hard-edge*) ou mais tarde de se influenciar pela Pop Art. O próprio pintor descreve o seu percurso do seguinte modo:

Até 1963 continuei pintando, sempre dentro da mesma linha plástica. Mas por essa altura senti necessidade de renovar a minha expressão e embrenhei-me numa experiência informalista próxima de um abstracionismo gestual, seduzido pelas ideias e obras de um Mathieu, de um Soulages, de um Kline. Foi a libertação de uma certa rigidez formal que começava a constranger-me. (...)

O informalismo também não me chegava! Em 1965 fui transformando essa experiência num abstracionismo mais construído, ligado ao “hard-edge”, com formas bem definidas, planos de cor lisos. Era a tendência geometrizarante que regressava com outra face, mais liberta. E então, por finais dos anos sessenta, voltei a um figurativismo influenciado pela “Pop-arte”, mas desviando-o para sentidos próximos da visão metafísica, afinal a expressão que correspondia à minha necessidade interior de sempre. (Calvet, apud Fernandes, 1998)

Durante todo o seu percurso Carlos Calvet elegeu sempre a pintura como meio de expressão primordial — a pintura no sentido tradicional, sem experimentalismos técnicos ou de suportes: “o meu interesse concentrava-se mais no valor da imagem e da imaginação que cria com as cores e as formas, procurava outros mundos. Optei sempre pelos materiais e técnicas mais tradicionais, serviam a minha arte” (Calvet apud Santos, 2008:39).

Na sua prática artística, destaca-se ainda a fotografia, que inicia em 1956 (Amado, 2004) e o cinema experimental, meios em que desenvolve outros

aspetos da sua sensibilidade. “A pintura e o cinema eram então expressões diferentes da mesma personalidade”, como o próprio refere. O cinema é “uma outra forma de expressão, com uma outra vida. As imagens em movimento permitiam integrar a componente tempo, uma história” (Calvet, apud Fernandes, 1998).

Quanto à fotografia: “interessou-me muito, como uma outra maneira de surpreender a realidade, de captar a relação das pessoas com o espaço urbano, com a cidade e as suas formas, luzes e sombras” (Calvet, apud Fernandes, 1998). Este uso da fotografia está presente, por exemplo, num artigo da revista *Arquitetura* que assina com o arquiteto Carlos Duarte, em 1957 (Calvet & Duarte, 1957). Nele, os autores discutem e criticam o desenho urbano dos miradouros de Lisboa e apontam as insuficiências, do ponto de vista ergonómico, dos vários modelos de bancos de jardim da cidade.

A fotografia serve como forma de sustentar essa análise, documentando os usos e os comportamentos das pessoas com espaço da cidade, interesse que orienta grande parte da sua produção enquanto fotógrafo (Amado, 2004).

Como vários artistas da sua geração, e sendo arquiteto por formação, realiza pontuais experiências de arte integrada no suporte arquitetural, geralmente omissas nas abordagens historiográficas gerais. Além das obras que são objeto deste texto, podem referir-se, sensivelmente na mesma altura, o revestimento em azulejo para um muro exterior do bloco da Mãe d’Água, nas Amoreiras (arq. Faria da Costa e arq. Joaquim Ferreira, 1958) e, mais tarde, um políptico para o hospital do Barreiro, 1982 (Calvet, 2003:143).

2. Os mosaicos da avenida dos Estados Unidos da América

Em finais da década de 1950, Carlos Calvet é diretamente convidado pelo seu sogro, o arquiteto Joaquim Areal e Silva, para executar uma série de painéis de mosaico de vidro para um conjunto de seis bandas de edifícios na avenida dos Estados Unidos da América, de cujo projeto era autor (Calvet, 2008).

Este convite deve entender-se num contexto de excecional incentivo à encomenda de obras de arte para edifícios públicos por parte da CML — Câmara Municipal de Lisboa. Desde 1954 — e por despacho do presidente da CML — que se tornara obrigatória a inclusão dos chamados “motivos decorativos” em todos os edifícios de promoção municipal, fossem estes destinados a equipamentos, ou a habitação, como os que aqui se estudam (Marques, 2012; Marques & Elias, 2015; Agarez, 2009).

Aquela obrigatoriedade traduzia-se na forma de uma percentagem do custo total dos edifícios a dedicar a obras de arte, que seria paga pelos construtores. No caso dos equipamentos — escolas, mercados, piscinas, etc. — o controle

estético destas intervenções seria feito pela CML: os arquitetos poderiam sugerir os artistas, embora coubesse à CML a sua efetiva escolha e celebração dos contratos. Havia, por outro lado, uma entidade, a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, que controlava rigidamente a realização das obras, assegurando o cumprimento de determinados requisitos formais e temáticos de acordo com a estética oficial (Marques, 2012; Elias, 2006).

Nos edifícios de habitação, no entanto, não apenas a presença de “motivos decorativos” foi muito menos frequente, como escapou geralmente a esse controlo que se fazia nas obras encomendadas para equipamentos (Marques, 2017).

Os projetos de arquitetura dos edifícios de que este texto se ocupa datam, na sua quase totalidade, dos anos 1955 e 1956, tendo-se concluído a sua edificação no fim da década de 1950. Muito provavelmente em resposta ao estipulado no despacho de março de 1954, Joaquim Areal e Silva, salvaguardou por escrito nos projetos a participação de “um artista a indicar pelo Arquitecto”, cujos honorários ficariam “a cargo do proprietário” (Silva, 1956a).

Além dos painéis de mosaico, descritos no projeto de arquitetura como “um motivo decorativo a várias cores” com mosaico de vidro de 2 x 2 cm “tipo “La Valle” (Silva, 1956b), o artista deveria ainda realizar outras intervenções, tais como a conceção de revestimentos azulejares padronados para as fachadas dos edifícios e, para os átrios interiores, “motivos decorativos em cimento branco ou cerâmico” (Silva, 1956a), estes últimos nunca executados.

Carlos Calvet desenhou efetivamente os revestimentos de azulejo de padrão de cinco das seis bandas de edifícios que integram o conjunto, sendo o sexto concebido por Manuel Gargaleiro. Todos terão sido executados na Fábrica Viúva Lamego em 1960 (Saporiti, 1998:17, 113).

Os painéis de mosaico destinavam-se a ocupar um elemento arquitetónico sobranceiro, mas, simultaneamente, de grande visibilidade para o transeunte: as caixas de ocultação das condutas do esgoto, ao nível do rés-do-chão. Situados nos topos das bandas dos edifícios de onze pisos, três dos painéis orientam-se para a avenida dos Estados Unidos da América e três para a rua Silva e Albuquerque, uma rua secundária de circulação local.

Estes painéis são sempre diferentes: nenhum se repete em nenhuma das empenas de topo dos edifícios em causa. Os seis painéis reenviam para um imaginário onírico, com alusões quase figurativas vegetalistas e antropomórficas em azuis escuros e claros, vermelho, castanho, amarelo ácido, verde pálido, cor de vinho, preto e branco. Neles se reconhece, não apenas a gama cromática da pintura que realiza paralelamente, mas também todo o imaginário e expressão formal da fase que antecede a sua incursão no informalismo gestual.

Entre a abstração e a paisagem, povoada por estranhos elementos vegetais e bizarros personagens, parece evidente ter Carlos Calvet optado por uma transposição direta do seu imaginário pessoal para estas obras que se situariam num espaço público, sem concessões aos constrangimentos inerentes ao contexto residencial em que se implantam.

Conclusão

Comparados com o universo temático e formal dos motivos decorativos habituais na arquitetura residencial, estes painéis não deixam de ser vagamente inquietantes e perturbadores. A aparente inexistência do controlo geralmente feito nas obras de arte destinadas aos equipamentos possibilitou a aparição deste *sui generis* conjunto de painéis de mosaico, que constitui talvez, nesta época, a única manifestação de arte pública onírica ou mesmo surrealizante no espaço público da cidade.

Traçando ao longo do tempo um percurso muito singular, em resposta a inquietações místicas profundas, foi recorrente em Carlos Calvet este onirismo próximo do surrealismo. Demarcando-se de outras correntes estéticas mais vocacionadas para a intervenção em espaços públicos — o neorrealismo, e mesmo o abstracionismo –, o surrealismo confinou-se mais ao espaço íntimo do atelier ou da galeria especializada. As intervenções aqui referidas, são por isso particularmente surpreendentes. Embora realizadas num contexto de incentivo à encomenda artística pública, só a referida suspensão das instâncias de controlo e o facto de se tratar de um convite pessoal, terão possibilitado esta inédita transposição do imaginário de um artista para o espaço da cidade.



Figura 1 · Painel de mosaico de Carlos Calvet, avenida Estados Unidos da América. Fonte: própria.

Figura 2 · Painel de mosaico de Carlos Calvet, avenida Estados Unidos da América. Fonte: própria.



Figura 3 · Painel de mosaico de Carlos Calvet, avenida Estados Unidos da América. Fonte: própria.

Figura 4 · Painel de mosaico de Carlos Calvet, rua Silva e Albuquerque. Fonte: própria.



Figura 5 · Painel de mosaico de Carlos Calvet, rua Silva e Albuquerque. Fonte: própria.

Figura 6 · Painel de mosaico de Carlos Calvet, rua Silva e Albuquerque. Fonte: própria.

Referências

- Agarez, Ricardo (2009) *O moderno revisitado: Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Lisboa: CML
- Amado, Miguel (ed.) (2004) *Em Foco. Fotografias Portuguesas do pós-guerra*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Calvet, Carlos (2003) *Carlos Calvet: 60 Anos de Pintura*. Lisboa: ACD Editores
- Calvet, Carlos (2008) *Carta à autora*. Documento manuscrito, 17 de agosto de 2008
- Calvet, Carlos; Duarte, Carlos (1957), “Arte urbana- banco de jardim”, *Revista Arquitectura*, n.º 57-58, janeiro-fevereiro, 1957.
- Elias, Helena (2006). *Arte pública e instituições do Estado Novo: Arte pública das Administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona, Espanha, acedida em URL: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35438>
- Fernandes, Maria João (1998) “Entrevista a Carlos Calvet”. *Galeria de Arte* n.º8, Lisboa: Centro Português de Serigrafia
- Gonçalves, Rui Mário (1998) *A arte portuguesa do Século XX*. Lisboa: Temas e Debates
- Marques, Inês (2012). *Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitetura e Arte Pública*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona, Espanha, disponível em <http://www.tesisenred.net/handle/10803/145901>
- Marques, Inês (2017) “‘Entalados’ nas fachadas de Lisboa. Práticas escultóricas na construção de rendimento na década de 1950. O bairro de Alvalade”. *Cadernos do Arquivo Municipal*. 2.ª Série N.º 7 (janeiro — junho 2017), ISSN 2183-3176, 291 — 306, disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/investigacao/cadernos-do-arquivo-municipal/2-serie/numero-7/>
- Marques, Inês & Elias, Helena (2015) “Arte e arquitetura modernas em Lisboa. Os espaços escolares primários da década de 1950” *Revista Rossio Estudos de Lisboa*, n.º 4 ISSN 2183-1327, Lisboa: CML
- Santos, Ana Fryxell dos (2008) *Carlos Calvet — Técnicas, materiais e intenção artística. A obra Sem Título, 1959*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa
- Saporiti, Teresa (1998) *Azulejos de Lisboa do século XX*, Edições Afrontamento
- Silva, Joaquim Areal (1956a), Memória descritiva do projeto de arquitetura, datada de 15 de Maio de 1956. *Processo de obra n.º 31529, avenida dos Estados Unidos da América, n.º 52, 52A*
- Silva, Joaquim Areal (1956b), Memória descritiva do projeto de arquitetura. *Processo de obra n.º 33049, avenida dos Estados Unidos da América, n.º 60, 60A*

El Espacio Poético en las Epifanías Urbanas de Garaicoa

The Poetic Space in the Urban Epiphanies of Garaicoa

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*País Vasco, artista visual y performer.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes. Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, País Vasco.
E-mail: iratxe.hernandez@ehu.eus

Resumen: La ciudad constituye tanto el espacio simbólico como el campo de juego desde el que Carlos Garaicoa desarrolla su práctica artística multidisciplinar. A continuación, analizaremos las piezas incluidas en la exposición “Epifanías urbanas” (Bilbao, 2017) para desentrañar las claves de la construcción de un espacio poético donde los modos de hacer incorporan planteamientos performativos y colaborativos así como aspectos plásticos que revelan una ciudad efímera de tintes ficcionales que emerge a partir de la compilación y re-elaboración de objetos y acciones desarrolladas en su seno.

Palabras clave: Carlos Garaicoa / ciudad / deriva urbana / mise-en-scene.

Abstract: *The city constitutes both the symbolic space and the playing field from which Carlos Garaicoa develops his multidisciplinary artistic practice. Next, we will analyze the pieces included in the exhibition “Urban Epiphanies” (Bilbao, 2017) to unravel the keys to the construction of a poetic space where the ways of doing incorporate performative and collaborative approaches as well as plastic aspects that reveal an ephemeral city of dyes fictional that emerges from the compilation and re-elaboration of objects and performative actions developed in its midst.*

Keywords: Carlos Garaicoa / city / urban drifting / mise-en-scene.

Introdução

Hace unas tres décadas que el joven Carlos Garaicoa (1967), carente de estudios formales en arte hasta ingresar tardíamente en el Instituto Superior de Arte de La Habana en 1989, comenzó a recorrer cámara en mano su Habana Vieja natal. Estos paseos por la ciudad aún en la actualidad forman parte de su práctica, si bien han evolucionado desde un enfoque de mero reportaje hasta planteamientos de cariz más objetual y conceptual, trazando una trayectoria artística que toma la ciudad contemporánea como objeto de investigación-creación bajo una mirada crítica.

Hoy día Garaicoa alterna actividad entre sus estudios cubano y madrileño, realizando una obra que rechaza un carácter disciplinar único para abordar un amplio espectro de formas y medios -instalaciones, dibujos, cine, fotografía, planos, libros pop-up, esculturas, maquetas...- mientras goza del prestigio que le otorga engrosar insignes colecciones privadas, galerías y museos así como participar en los principales eventos de arte contemporáneo como las bienales de Venecia, Sao Paulo y La Habana o la Documenta en Alemania.

En la primavera de 2017, el Azkuna Zentroa presentó en el antiguo edificio de la Alhóndiga su primera exposición individual en Bilbao titulada “Hiriko Epifaniak / Epifanías Urbanas” conformada por tres grandes instalaciones -*Sin Título (Alcantarillas)*, *Fin de Silencio* y *Partitura*- que muestran con especial énfasis la idea del recorrido urbano y que analizaremos a continuación. La muestra se completaba con un taller en que se proponía a l@s participantes la creación de una pieza colectiva a partir de la deriva como método de exploración. El mismo título de dicha actividad orientada a dar a conocer parte de la metodología creativa del artista cubano -*En busca del tesoro. De Garaicoa a Bilbao, deriva para encontrar sentires urbanos no oficiales*-, avanza el sentido de su poética ficcional surgida a partir de la documentación re-elaborada de la realidad.

1. Sin Título / Alcantarillas (2014)

La primera estancia de la exposición acoge una proyección de fotografías en bucle donde el suelo urbano -concretamente las alcantarillas- y el transitar a su través se erige en protagonista. Un ir y venir que apunta a la ciudad como ente vivo y en permanente movimiento, en constante generación frente a su concepción estática como mero entramado arquitectónico. De hecho, la renuncia a la pared como soporte artístico convencional es una opción consciente que transforma el suelo en auténtico vertebrador de la exposición, no sólo en su dimensión de soporte, sino en un sentido inmersivo, pues el/la receptor/a se introduce y circula en el mismo espacio de las piezas a diferencia de la gran parte de sus obras previas.



Figura 1 · Detalle de *Sin título (Alcantarillas)*, Azkuna Zentroa, Bilbao, País Vasco. Fonte: https://elpais.com/cultura/2017/03/12/actualidad/1489318356_877349.html.

Figura 2 · *Partitura*, Azkuna Zentroa, Bilbao, País Vasco. Fonte: própria.

Sin título (Alcantarillas) se completa con la instalación física de varias alcantarillas manipuladas que salpican un suelo embaldosado a imagen y semejanza de las aceras de la localidad en que se exhiben, realizando un guiño cómplice a su emplazamiento que no alcanza, sin embargo, un pleno sentido site specific. Dichas alcantarillas han sido configuradas a partir de imágenes y textos que tergiversan su sentido original para convertirse en manifestación del malestar popular ante la realidad socio-política actual con un punto de ironía. Hablamos de soportes oficiales que recogen los sentires no oficiales. Ejemplos de ello son la leyenda “alumbrado público” junto a la imagen de un no-nato o su conversión en una curiosa diana (Figura 1).

De esta forma, Garaicoa desplaza su discurso crítico desde el plano vertical propio de las arquitecturas en ruinas que caracterizan sus conocidas fotografías intervenidas hasta la horizontal de la acera. Una fragilidad la de las ruinas que también se explicita en las maquetas de ciudades realizadas en materiales como las lámparas de papel de arroz -*Nuevas arquitecturas, o una rara insistencia para entender la noche* (2000)-, cartón recortado -*Bend City* (2008)- o de vidrio e imanes *Proyecto frágil* (2014). La ruina es presentada como metáfora no ya de un pasado histórico superado sino como el fracaso de los sistemas ideológicos y grandes relatos que estructuraron el pensamiento durante la última modernidad, el desencanto en relación a utopías alusivas tanto a regímenes socialistas revolucionarios como a las sociedades tardo-capitalistas -a este respecto resulta elocuente el título de su exposición de 2006, *Postcapital*-. La ruina nos recuerda la fragilidad de exponentes durables de sistemas ideológicos como son los edificios y monumentos, si bien en este sentido, las alcantarillas presentan también detentan un estatus ambiguo, al poder ser entendidas por un lado como expresión urbana directa de la ciudadanía y por otro como el monumento funerario a los lemas y soflamas de una época reivindicativa que, como ya ocurriera con Mayo del 68, son cosificadas y asimiladas por parte del propio sistema artístico y por el poder que lo sustenta.

2. Partitura (2016)

En la misma estancia se despliega la pieza central, gestada durante más de una década. La baldosa que cubre el total de la sala funciona como elemento aglutinante, no ya sólo entre piezas de una misma exposición sino entre el exterior y el interior del recinto, en la medida en que ha sido descontextualizada desde las aceras para ser re-introducida en la galería portando todas sus connotaciones.

La puesta en escena de la variedad de elementos constitutivos de esta instalación multidisciplinar -video, música, grafía y objetos- también resulta des-

tacable: una serie de atriles dispuestos en semicírculo en torno al estrado sobre el que descansan tres pantallas frente a una reducida zona de asiento. Tal ordenación remite a la formación convencional de una orquesta sinfónica, donde el conjunto de músic@s divide su atención entre su partitura individual sobre el atril y el foco común del/la potencial directo@ de orquesta, situada en posición central y en cota superior (Figura 2).

Así, se distinguen dos zonas disponibles para el público, que es libre de deambular a lo largo del conjunto de la instalación. Por una parte, cada atril porta unos cascos, una especie de partitura con dibujos que recuerdan a Klee o Kandinsky en lugar de notas y una tablet que reproduce el registro audiovisual de la interpretación individual de cada músic@ callejer@. La audición mediante los cascos y la visualización en la tablet nos da acceso al registro de la interpretación particular de cada músic@. Por otra parte, el lugar privilegiado del estrado presenta a través de sus tres pantallas una composición musical realizada expresamente para la pieza por el compositor Esteban Puebla. La dimensión auditiva del tríptico deriva, en consecuencia, de una re-elaboración del archivo sonoro. Mientras las pantallas laterales muestran a l@s intérpretes de la composición musical –cada uno en un rincón diferente de la urbe–, la central presenta una animación con los mismos grafismos que remiten a notas y pentagramas de las partituras individuales. En un principio, dichos dibujos sugieren evidentes relaciones formales con el lenguaje musical pero, a medida que la animación avanza, las grafías se liberan de los pentagramas estáticos transformándose constantemente sin perder la relación rítmica con la composición sonora. El cariz más abstracto de estos dibujos recuerda, en cierta medida, a la musicalidad visual inscrita en los filmes experimentales de Eggeling y Richter.

La novedad metodológica principal de esta pieza en el conjunto de la obra de Garaicoa estriba en su carácter colaborativo puesto que el retrato de la ciudad contemporánea que evoca ha sido realizado gracias a la contribución de unas setenta personas entre músic@s y técnic@s audiovisuales, construyéndose la pieza a partir de un vasto trabajo de documentación recabado a lo largo de sendos paseos por las ciudades de Madrid y Bilbao. De esta forma, *Partitura* encuentra su fundamento en dos prácticas performativas: de un lado un amplio abanico de interpretaciones musicales que, durante un lapso temporal variable, levantan un espacio urbano inmaterial y efímero –una ciudad poética donde hallamos el eco de “Las ciudades Invisibles” de Italo Calvino–, y de otro la deriva urbana –incorporada al arte gracias a los situacionistas y ampliamente analizada por Careri en su concepción de un urbanismo itinerante–.

Centrándonos en esta segunda, cabe recordar que desde sus mismos inicios, Garaicoa ancla las bases de su creación en una realidad urbana que rezuma memoria y olvido. Recorrer el barrio más añejo de la localidad cubana supuso toparse con los vestigios de un pasado histórico cuya diversidad queda evidenciada en su mezcla de estilos arquitectónicos, testimonio de diferentes épocas y habitantes: españoles, británicos, franceses y estadounidenses. La degradación de estos edificios y monumentos, carentes de mantenimiento alguno a lo largo de cuatro décadas, comienza a atajarse durante los 90 emprendiéndose unas labores de investigación y restauración que derivan en la declaración de la Habana Vieja como Patrimonio de la Humanidad en 1982. Podríamos confrontar tales labores de recuperación con la propuesta de Garaicoa donde la realidad se ve reconstruida bajo parámetros en los que rige una poética no exenta ni de crítica ni de imaginación, aplicadas tanto a posibles pasados –la memoria como construcción– como a futuros ficcionales. Un “arte del rodeo” que mana de un tejer realidad y ficción en un sentido casi borgiano.

Así, podemos reconocer en este artista cubano la figura del flâneur parisino de finales del siglo XIX, aquel paseante que vaga sin objetivo específico por las calles de la ciudad con los sentidos y el espíritu abierto a todo tipo de encuentros e impresiones fortuitas. En este sentido, tal y como apunta Careri, los flâneurs inventan una regla pertinente al caso de esta pieza, toda vez que incorpora el factor temporal a la hora de reflexionar sobre el espacio urbano:

Sabemos que quien anda fijando una meta y un tiempo definido pierde todas las posibilidades que ofrece la deriva. Saber perderse conlleva una gran disipación de energías y, sobre todo, de tiempo. Pero solo perdiendo el tiempo se ganan Espacios Otros (Careri, 2015: 127)

3. Fin de Silencio (2010)

Este flânerie constituye una etapa inicial en el proceso creativo que será posteriormente superado en orden a fundamentar un cuestionamiento crítico de los elementos y códigos cotidianos y de los sistemas de poder subyacentes. De hecho, el caminar tiene un especial reflejo en *Fin de silencio* una pieza que, tras ser exhibida en solitario en el Matadero de Madrid, se ubicó en Bilbao separada por una pared exigiendo a sus visitantes descalzarse para poder recorrerla (Figura 3).

Se trata de una serie de tapices de gran formato realizados a partir de fotografías en alta resolución tomadas en las calles de la Habana y tejidos en un telar Jacquard operado por ordenador. Dichas fotografías recogen tanto los nombres de tiendas y comercios que en los 40 y 50 cubrían sus pétreos suelos



Figura 3 - Detalle de *Fin de silencio*, Azkuna Zentroa, Bilbao, País Vasco. Fonte: <http://artishockrevista.com/2017/03/23/carlos-garaicoa-epifanias-urbanas/>.

y han sido reproducidas de tal modo que representan no ya los rótulos intactos sino transformados por las propias vicisitudes tras ser recorridos: minúsculas roturas en la piedra, manchas de chicle o las sombras que las transeúntes de aquellos tiempos proyectaron. Un espacio que detenta las huellas del tiempo y la actividad de sus habitantes. De algún modo, al caminar de aquellos se superpone el de las personas que recorren la muestra.

También los textos han sido alterados. Los nombres comerciales originales — *La Lucha, Reina,...* —, altamente inspiradores en sí mismos, han sido rematados — *La lucha es de todos, Reina destruye o redime,...* — añadiendo contenidos al mensaje que evocan una suerte de historias latentes en la ciudad casi a la espera de ser narradas y reinventadas en una operativa similar de modificación de mensajes con ecos de poesía concreta implementada en el plano vertical de las vallas comerciales de la serie *La palabra transformada*.

Conclusão

La deriva constituye una clave metodológica en la creación de Carlos Garaicoa que da pie a un ejercicio de observación y documentación -ya sea de músicas, rótulos comerciales o alcantarillas — sometidos posteriormente a re-elaboración. El planteamiento de “Epifanías Urbanas”, orientado al suelo, trasciende la idea de permanencia asociada tradicionalmente a la ciudad para definirla en razón de acciones performativas como la interpretación musical o el tránsito. Así, la urbe contemporánea se nos muestra impregnada de una poética que remite al sentimiento de decepción derivado del descreimiento con respecto a los grandes proyectos emancipatorios pero también de aspectos ficcionales relacionados ciudades concebidas por grandes literatos.

Referências

- Careri, Francesco (2016): *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2932-9
- Careri, Francesco (2013): *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2758-5
- Garaicoa, Carlos (2012): *Carlos Garaicoa. La fotografía como intervención = photography as intervention*. Madrid: La

- Fábrica. ISBN: 978-84-153-0373-2.
- Garaicoa, Carlos (2014): *Carlos Garaicoa. Orden Aparente*. Santander: Fundación Botín. ISBN: 978-84-15469-39-1
- Lapeña, Gloria (2014): “El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, ISSN: 1989-4015, vol. 6 (1): 21-34.

Escultura para o corpo: Maria José Oliveira

Sculpture for the body: Maria José Oliveira

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista visual, pintora e joalheira.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de investigação e Estudos em Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa E-mail: isadribeiro@yahoo.com.br

Resumo: Neste artigo pretende analisar-se um conjunto de trabalhos de Maria José Oliveira que estão na fronteira da Escultura e da Joalheria. Dado que algumas destas peças pressupõem um corpo para as usarem, podendo, embora, as mesmas ser autónomas, será mais apropriado chamar a este corpo de trabalho Escultura para o corpo. São peças mistas, que jogam com o interior/exterior e a presença/ausência do corpo. É uma obra em transição constituída por objetos versáteis que se moldam ao corpo, vestindo-o e reconfigurando-o.

Palavras chave: Escultura / joalheria / corpo / interior / exterior / presença / ausência / transição.

Abstract: In this article we intend to analyze a set of works by Maria José Oliveira that are on the border of Sculpture and Jewelry. Since some of these pieces presuppose a body to use them, although they may be autonomous, it will be more appropriate to call this group of works Sculpture for the body. They are mixed pieces, which play with the interior / exterior and the presence / absence of the body. It's a work in transition constituted by versatile objects that mold to the body, dressing and reconfiguring it.

Keywords: Sculpture / jewelry / body / interior / exterior / presence / absence / transition.

Introdução

Maria José Oliveira tem uma vasta criação que abarca a cerâmica, pintura, escultura, objetos, formando um corpo de trabalho que será o objeto deste artigo — as peças próximas da joalheria mas que estão para além do conceito de joalheria. Este conjunto de objetos já foi denominado como “(não) joias” por Cristina Filipe. Receberam também a designação de “anti-joalheria” por Sílvia Chicó, e ainda o nome de Ourivesaria Têxtil título dado à exposição feita na *Artefacto 3*, em 1988.

Neste artigo não se pretende catalogar este trabalho, pois essa pretensão foi resolvida teoricamente pelo Pós-Modernismo com a hibridização de géneros. Pretende-se, portanto, dilucidar sobre as fronteiras que poderão fornecer uma identidade a partir das características tipológicas destes artefactos.

A obra de Maria José é difícil de espalhar conceptualmente porque o desenho pode ser pintura sobre papel ou colagem e a pintura é muitas vezes tridimensional.

Dado que algumas destas peças pressupõem um corpo para as usarem, podendo, embora, as mesmas ser autónomas, será mais apropriado chamar a este corpo de trabalho Escultura para o corpo, uma classificação que resulta da reflexão sobre as vanguardas do século XX e da anunciada morte das disciplinas artísticas (Sardo, 2017).

Escultura para o corpo

As peças que constituem a sua obra de criação partem da tela crua, de materiais naturais como os fios de linho e de algodão com pintura de argila e óxidos. São peças que se prendem com a poética do mole em contraponto ao duro do metal, o qual apenas se vislumbra nas aplicações de folha de ouro e nos parafusos.

A obra *Escultura Habitada* (Figura 1) remete para um corpo simultaneamente interior/exterior, como um corpo esvaziado ou como se o esqueleto tivesse sido despido e pendurado, ideia que René Magritte já tinha apresentado em *A Filosofia no Quarto de Dormir* (1966), pintando um vestido pendurado como se tivesse levado com ele a forma do corpo que o vestia. Esta ideia de uma pele ou de um esqueleto que se despe também se encontra em *Skeleton Dress*, (Figura 2) de Elsa Schiaparelli, artista influenciada pelo cubismo e o surrealismo que achava que a moda não podia estar desvinculada das artes plásticas contemporâneas, sobretudo da pintura. Fundindo a moda com a arte de alguns artistas, que contratou, ofereceu às mulheres uma nova opção de vestir.

Escultura Habitada ou *Corpo Costelas* (Figura 3) que Maria José apresenta penduradas do teto, pode remeter-nos para a obra de Eva Hesse, *Right After* (Figura 4) onde questiona o lugar da obra de arte porque o seu trabalho está focado na fronteira que existe entre a pintura e a escultura (Kraus, 2000: 100).



Figura 1 · M. J. Oliveira, *Escultura Habitada*, tela crua folheada a ouro e parafusos de ferro, c. 160 cm de altura, 1988. Col. Marie Huber. Fonte: Própria.

Figura 2 · Elsa Schiaparelli, *Skelaton Dress*, para a Circus Collection em colaboração com o pintor Surrealista Salvador Dali, vestido de noite em veludo negro, 1930. Fonte: <http://www.whokilledbambi.co.uk/2012/04/elsa-schiaparellis-skeleton-dress/>



Figura 3 · *Corpo Costelas*, 1996, tela crua pintada a óxido de ferro, c. 70 cm de altura. Fonte: Própria.

Figura 4 · *Right After*, 1969, fibra de vidro, polyester, resina, arame, aproximadamente: 5 x 18 x 4 ft (152.39 x 548.61 x 121.91 cm). Fonte: <http://forums.thefashionspot.com/f81/eva-hesse-sculptor-painter-76102.html>

Desde os anos 60 que o campo da escultura se foi alargando, quer em relação às técnicas utilizadas quer aos suportes. Em 1966, Lucy Lippard organiza uma exposição com o nome de *Abstração Excêntrica* na qual incluiu a obra de Eva Hessa, admitindo que o carácter pictórico da sua obra deveria ser avaliado como escultura. O mesmo se passa em relação a grande parte da obra de Maria José Oliveira que abraça a joalharia contemporânea como forma de criar uma identidade porque, no dizer da época, queria fazer “coisas” que não sabia o que eram ou que não tinham ainda denominação. Enquanto Eva Hesse (1936-1970) se move entre o minimalismo ou a abstração geométrica e trabalha na transição entre a pintura e a escultura entrando no campo do absurdo como categoria estética ligada ao abstracionismo excêntrico, Maria José cria peças de transição com um carácter fora do comum que poderíamos catalogar como “formalismo” excêntrico, dado que se pode dizer que neste corpo de trabalho nunca abandonou a forma, mesmo que esvaziada do seu interior.

Nesta época produziram-se muitas mudanças sociais e culturais que se refletiram na arte e muito em particular na joalharia de cuja produção deixou de ser um símbolo de riqueza material para se tornar um campo aberto à expressão de novas ideias e de experimentação de novos materiais e técnicas. Na Holanda e não só, “o *design* de joalharia passou aos poucos de artesanato tradicional para uma linguagem visual, mais ao menos relacionada com o corpo humano” (Unger, 1990: 9) como por exemplo Lam (Louise Antonia Maria) de Wolf (Figura 5) ou Caroline Broadhead (Figura 6) que nos anos 80 criaram peças de joalharia têxtil para vestir.

A joalharia contemporânea vai adquirindo significado porque os seus criadores valorizam mais o ato criativo em detrimento da sua feitura e dos materiais convencionais, criando uma relação complexa entre a peça e o seu portador. Contemplando este tipo de obras podem colocar-se perguntas, tais como: Como foi criada? Como é que alguém a vai usar interpretando o seu significado? Qual o seu valor? Quem a vai usar? Como é que as intenções do seu criador se cruzam com os valores de quem a irá usar? (Cheung, 2006: 12).

Estas questões são pertinentes em relação às peças de Maria José que exploram o limite entre a joalharia e a escultura e também, a fronteira entre a moda e a joalharia. Dado que os materiais usados são primevos, o seu valor prende-se com o ato criativo, como qualquer objeto de arte e não com o valor intrínseco dos seus materiais.

Contudo há peças que são pensadas para não serem usadas por alguém como é o caso da túnica que M.J. Oliveira criou para a exposição À procura de Maria, relativa aos 300 anos do Patriarcado de Lisboa e os 100 de Fátima (Figura 7). Concebida para a uma parede da sacristia da Igreja de Nossa Senhora



Figura 5 · Lam de Wolf, 1982, Wearable object, tecido e madeira, 129 x 64 x 29 cm. Foto: TextielMuseum, fotografia com modelo: Hogers and Versluys. Fonte: <https://artjewelryforum.org/exhibition-reviews/body-jewels>
Figura 6 · Caroline Broadhead, Colar Veil, 1983, nylon, 60 x 30 x 30 cm. Fonte: <https://www.winterson.co.uk/blog/2013/06/five-minutes-with-caroline-broadhead-csm/>

da Conceição Velha, na rua da Alfândega de Lisboa, esta túnica pendurada num cabide, feita em tripa e envolta por outra túnica de tarlatana, evoca o mistério da Ascensão pela ausência do corpo no vestido despido e porque evoca a existência de um corpo no plano divino.

Esta peça identifica-se com outras dum mesmo universo como o vestido de tripa de vaca, o colete de Frida Kahlo ou *Mais perto de ti* (2004), uma blusa apenas com uma manga muito comprida para poder alcançar o outro. São objetos de funcionalidade absurda no plano da lógica formal, que jogam com o interior/exterior ou com a presença/ausência do corpo.

Outras peças trazem para a superfície o interior do corpo e não falamos apenas das *Costelas* e da *Coluna vertebral*, mas do *Antebraço* (2014), feito de tela crua e com fecho e dobradiças de latão, simulando a mecânica muscular do braço, através de elementos tubulares tendo no seu interior um vazio que poderá conter um antebraço real. É como se a peça pudesse ser uma camada interior do corpo para ser usada sobre o corpo. Esta ideia de trazer o interior para o exterior pode ver-se também nas golas que foram feitas a partir do material interior de um casaco de homem, num jogo de texturas entre entretelas, pasta de enchumação cinzento, tela crua e linhas (Figura 8). Ou ainda outra mais imponente que faz lembrar um toucado egípcio, em tela crua e desenhada a grafite que contem um elemento rotativo (Figura 9 e Figura 10). Somam-se outras joias de pano, outras golas e punhos como fragmentos de vestuário, ou a *Dura-máter*, a *Pia-máter* e a *Aracnóide* que, pela dimensão, criam uma envoltória com o corpo que vai para além do adorno, vestindo-o e reconfigurando-o (Henriques, 2017:73, 74).

Por fim, há ainda um outro aspeto a considerar que é o lado lúdico, de grande parte destas peças, pois podem usar-se de diversas maneiras e, em alguns casos, que se podem revirar passando o interior a ser o exterior. São adornos versáteis que se moldam ao corpo e nunca estão completamente usados porque proporcionam diversas imagens plásticas podendo ser interpretados de diversas maneiras conforme o seu portador e a ocasião em que é usada.

Conclusão

Maria José Oliveira é uma artista que atravessa todos os tempos conceptuais da arte. Sendo indiferente às catalogações disciplinares, sente os materiais e usa-os para dar corpo a objetos que lhe acontecem fruto da sua inquietação e do seu pensamento. São objetos que constrói e modela como uma escultura macia e se prendem com a estética do mole lançada por Claes Oldenbourg e continuada por muitos outros artistas como Ghada Amer com os seus desenhos e pinturas bordadas, ou como as esculturas mais recentes de Louise Bourgeois.



Figura 7 · *Á procura de Maria*, 2017, tripa, cânhamo, algodão e tarlatana. Fonte: <http://circulodainovacao.pt/cultura/2016-11-27-A-procura-de-Maria>

Figura 8 · *Gola*, 1987/8, tela crua, entretelas, pasta de enchumação, linhas e grafite. Fonte: Própria.



Figura 9 · *Gola* (frente), 2013, tela crua, fio do Norte e grafite. Fonte: Própria.

Figura 10 · *Gola* (costas), 2013, tela crua e grafite. Fonte: Própria.

A sua obra denota uma enorme sobriedade devido a uma paleta reduzida de cores que passam pelos tons ocres dos óxidos e do barro e pelos tons neutros de cinzento, preto, branco e dourado da folha de ouro aplicada pontualmente como se duma sacralização do objeto se tratasse e, também devido aos materiais primevos que usa tornando estes objetos num corpo de trabalho paradoxal visto que quando entram no campo da joalharia são completamente destituídos de valor económico, conceito inerente à joia tradicional e ainda porque se dirigem a um público especial, um público com capacidade lúdica porque são peças versáteis e transformáveis, sujeitas a diversas interpretações.

São objetos originais onde o corpo é representado em camadas como uma segunda pele, de músculos ou de ossos, através da des-ocultação do interior do corpo ou usando a roupa como metáfora.

É uma obra que trabalha permanentemente no limite dos conceitos formais, de categoria mista. Uma obra em transição de um género para outro que entra no caminho da experimentação ilimitada através dum formalismo excêntrico com uma poética muito pessoal. As formas que Maria José foi criando têm um carácter escultórico e são joias quando ela o determina. Foi um trabalho inovador em relação à joalharia que na altura se praticava em Portugal e contemporâneo da Nova Joalharia que dava os primeiros passos na Europa e nos Estados Unidos.

Maria José constrói e desconstrói a partir do corpo até às entranhas, quer usando as entranhas dum casaco, quer usando tripas, músculos ou ossos. Da sua obra transparece uma imensa interrogação ontológica e a infinita angústia do artista.

Referências

- AAVV (2017) *Maria José Oliveira, 40 anos de trabalho*, Documenta, Sistema Solar, Lisboa. ISBN:978-989-8834-72-0 https://issuu.com/sistemasolar/docs/maria_jose_oliveira_40_anos_de_tr
- Cheung, Lin | Clarke, Indigo | Clarke, Beccy, (2006) *New Directions in Jewellery II*, Black Dog Publishing, London. ISBN-10:1904772552 e ISBN-13: 978-1904772552.
- Kraus, Rosalind (2000) *Bachlors*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. ISBN-13: 978-0-262-11239-0
- Sardo, Delfim (2017) *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da arte no século xx*, Orfeu Negro, Lisboa. ISBN 978-989-8327-B2-6
- Unger, Marjan(1990) *Novidades da Holanda. News from the Netherlands*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Dutch Form, Foundation, Amesterdam

Ángel Bados y la transmisión del saber del arte

Ángel Bados and the transmission of art's knowledge

ISKANDAR REMENTERIA ARNAIZ*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, músico y realizador audiovisual.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU); Escuela de Magisterio, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical. Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, España. E-mail: iskandaraitor.rementeria@ehu.eus

Resumen: Desde la década de 1980 el compromiso de Ángel Bados con la creación no se ha reducido únicamente a su práctica como escultor, sino que ha estado igualmente ligado a una labor de transmisión del saber del arte. Ambas prácticas se sustentan, sin embargo, sobre un mismo fundamento: aquel que reconoce en el arte un saber específico eminentemente estructural y técnico. En este artículo abordaremos la relación entre ambas prácticas para preguntarnos sobre las condiciones técnicas para una transmisión del saber del arte hoy.

Palabras clave: Ángel Bados / escultura / saber del arte / transmisión / estructura / lo técnico / País Vasco.

Abstract: Since the 1980s Ángel Bados' commitment to creation has not only been reduced to his practice as a sculptor, but has also been linked to a work of transmitting the knowledge of art. Both practices are based, however, on the same foundation: that which recognizes in art a specific eminently structural and technical knowledge. In this article we will address the relationship between both practices to ask about the technical conditions for a transmission of art knowledge today.

Keywords: Ángel Bados / sculpture / knowledge of art / transmission / structure / the technical / Basque Country.

Introducción

El presente artículo aborda la idea de la transmisión del saber del arte a través de figura del artista Ángel Bados (Olazagutia, 1945). El artista navarro, cuya última exposición individual ha tenido lugar en la Galería Carreras Múgica (Bilbao, 2017), formó parte en los años 80 de la denominada “Nueva Escultura Vasca” (NEV), una etiqueta de identificación elaborada por la crítica de arte de la época. No obstante, más allá del proceso de renovación del lenguaje escultórico llevado a cabo por Bados y sus compañeros artistas en la ciudad de Bilbao, lo que les caracterizaría con igual importancia desde entonces será la labor de transmisión llevada a cabo tanto en la facultad de Bellas Artes del País Vasco (UPV/EHU) como en talleres impartidos en espacios alternativos, donde se fueron fraguando distintos procesos de transmisión del saber del arte que, adaptándose a los tiempos, alcanzan distintas generaciones de artistas vascos hasta la actualidad.

A partir de la relación entre la práctica artística y las experiencias docentes llevadas a cabo por Bados, la intención de este artículo es pensar sobre las condiciones técnicas de una estética aplicada a la transmisión del saber del arte (Figura 1, Figura 2).

1. Praxis del arte y las estéticas aplicadas

La trayectoria del artista Ángel Bados comienza en el año 1975 renunciando ideológicamente al objeto escultórico en favor del carácter efímero de la instalación, hecho por el cual fue localizado por la crítica dentro de los llamados medios alternativos, siendo invitado posteriormente a formar parte de la paradigmática exposición *Fuera de formato* (Madrid, 1983) que pretendía tomar el pulso a las prácticas conceptuales del Estado español. Sin embargo, la trayectoria artística de Bados en aquella época estuvo determinada en mayor medida por otro artista vasco, Jorge Oteiza (Orio 1908 — Alzuza 2013), que en su condición de tardomoderno redefinía las aspiraciones políticas del constructivismo ruso. “Yo descubrí a Oteiza, al de la estética cuando estudiaba Bellas Artes en Madrid. Y me identificaba con el Oteiza que aparecía en el *Quousque Tandem!* Para mí era como una identificación, un reconocimiento” (Bados, apud Rementeria Arnaiz, 2016).

Curiosamente, *Quousque Tandem!* (orig.1963) fue un libro paradigmático en el País Vasco porque en él Oteiza proponía una renovación de la cultura vasca fundando una estética derivada de su propósito experimental en escultura lo cual, dada la situación política del país sometido a la Dictadura franquista, servía de acicate simbólico para la resistencia ideológica del nacionalismo vasco.



Figura 1 · Vista general de la exposición de Ángel Bados "Para ambos lados de la frontera". Galería Carreras Múgica, Bilbao 2017. Fuente: Galería Carreras Múgica.

Figura 2 · Ángel Bados, *Para ambos lados de la frontera II*, 2011. Plomo y tela. 91x163x107cm. Exposición "Para ambos lados de la frontera", Galería Carreras Múgica, Bilbao 2017. Fuente: Galería Carreras Múgica.

No obstante, el libro guarda otros apartados, menos atendidos en aquella época, en los que Oteiza desarrolla unas estéticas como mecanismos conceptuales con el fin de entender y transmitir su práctica artística experimental, e igualmente para ubicarla en relación a otros artistas de la historia del arte. La finalidad de Oteiza era identificar y redefinir el compromiso histórico y social del arte contemporáneo. El escultor elaboró una “Estética objetiva”, estructural, que tratará de los problemas internos del arte, experimentado éste como un proceso de desalienación por medio de la desarticulación del lenguaje llevado a cabo por el sujeto artista en la elaboración de una nueva subjetividad. En este sentido, para Oteiza se da un íntimo vínculo de carácter constructivo entre el sujeto artista y la obra, pero bajo la presión de la urgencia ideológica propia del contexto de la Dictadura, asegurará que la obra de arte no es capaz de transformar por sí misma la cultura, por lo que desarrollará las “estéticas aplicadas” en su voluntad de traspasar el saber devenido del arte para su aplicación en otras disciplinas (como la arquitectura, el urbanismo o la pedagogía) con el fin de lograr una verdadera renovación cultural (Figura 3, Figura 4).

2. La condición estructural de la escultura

Por su parte, Bados se encontrará con otros artistas a su llegada a Bilbao con los que establecerá una relación no sólo de amistad, sino de profunda inmersión en la práctica del arte y su transmisión, ya que algunos de ellos formarán parte del profesorado en la también reciente Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Bados compartía con sus compañeros el mismo taller situado en el muelle de Uribitarte, por lo que su práctica estuvo en todo momento acompañada de los debates mantenidos con ellos sobre la posibilidad de redefinir el proyecto moderno en el contexto posmoderno. Debates atravesados por el estructuralismo y el posestructuralismo, por Beuys, y también por Oteiza. “Lo que nos ponía en común era Oteiza fundamentalmente, su escritura y su escultura, creo que ahí coincidimos” (Bados, 2016).

Las lecturas formalistas que se llevaron a cabo en la época sobre la obra de Bados y sus compañeros les identificaban como un paso natural en línea de continuidad con las obras de Oteiza, caracterizándoles así como representantes de la NEV. No obstante, Bados y sus compañeros no establecieron una relación devota hacia Oteiza sino que, al mismo tiempo que se identificaban y reconocían en el escultor oriotarra, rechazaban algunos de sus presupuestos. Esta particular aproximación, atravesada por otros referentes como Joseph Beuys, dio lugar a una práctica que se colocaba en relación crítica frente a los entonces imperantes neoexpresionismo y transvanguardia (Figura 5, Figura 6).

Bados fue orientando su práctica desde la instalación hacia la constitución de un objeto propiamente escultórico en el que su dimensión estructural tomaba preeminencia: “En ese tiempo el valor era la transparencia estructural para un compromiso personal o vital que cada uno incluía según sus deseos o sus anhelos” (Bados, 2016).

*la estructura de las relaciones es lo que más cuenta [...] para que el deseo –única afirmación proyectual- se cumpla [...] Como todo ser vivo, mantiene la capacidad transformadora desde la energía generada en el acontecimiento de la relación. Un tipo de estructura, por otro lado, vitalmente dialéctica, que insta a la participación. (Que-
ralt, 1988:s/p.)*

Sin embargo, la estructura jamás asentará en una suerte de equilibrio o estado homeostático. Ante un encuentro dialéctico de los componentes de la escultura, Bados siempre recurrirá a un tercer elemento que desbarate su estructura; un hecho que se ha mantenido durante toda su trayectoria hasta su última exposición individual en Bilbao.

desde el primer movimiento material, la parte lógica de la estructura ha de soportar toda clase de roturas e imprevistos, como sucesos por donde prende el deseo, y para cuya satisfacción hay que echar mano ineludiblemente de un ‘hacer con lo que no se sabe’ que, en mi opinión, es propio del obrar del Arte (Bados, 2017b:s/p).

3. Transmisión del saber específico del arte

“La cercanía de la arquitectura, por los amigos arquitectos, me permitía reconocer el arte fuera de él” (Bados, 2016). Lo que caracterizaría a Bados desde finales de la década de 1980 sería cierta posición ideológica de compromiso con el arte que, resuelta de distinta manera a como lo hizo Oteiza, mantenía en su trasfondo el reconocimiento de la especificidad del saber del arte y la posibilidad de su transmisión. Dicha especificidad no estaba determinada en términos de contenido, procedimientos, o temas específicos, sino en un modo –indeterminado- por el que la práctica artística determinara, de acuerdo a las particularidades de un tiempo, lugar y sujeto concretos, el proceso de una autoconstrucción subjetiva en relación dialéctica con la cultura. Un compromiso que, tal y como indica el mismo Bados, no sólo se produjo gracias a las obras de arte de Oteiza, sino también a cierta identificación en la lectura de los escritos elaborados por el escultor oriotarra desde una sensibilidad derivada del trabajo con el arte; en su estética:



Figura 3 · Ángel Bados, Sin título, 1983. Cera y grafismos. Exposición "Fuera de formato", Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 1983. Fuente: el artista.

Figura 4 · Ángel Bados, Sin título, 1983. Cera y grafismos. Exposición "Fuera de formato", Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 1983. Fuente: el artista.



Figura 5 · Ángel Bados, *Donna*, 1987. Acero y cobreado. 83x79x45 cms. Exposición "Ángel Bados. Esculturas 1987", en la Galería Fúcares, Almagro-Madrid, 1988. Fuente: Galería F2.

Figura 6 · Ángel Bados, *El dilema de Alberto*, 1987. Acero y madera. 170x125x33 cms. Exposición "Ángel Bados. Esculturas 1987", en la Galería Fúcares, Almagro-Madrid, 1988. Fuente: Galería F2.

Eso creo que es lo que nos maravilla de la escritura de Oteiza [...] en la escritura hay una transmisión del saber hacer de escultor [...]. Si no, aquello sería un discurso insoportable con falta de estructura. [...] no hay otra cosa que un saber hacer transmitido en su enseñanza, porque no es teoría, no es discurso, es otra cosa. [...] la estética aplicada en su escritura es maravillosa. La clave es cómo se hace, cómo se lleva a la práctica eso (Bados, 2016).

Advertiríamos por tanto que la “estética aplicada”, aquella responsable de transmitir el saber del arte más allá de éste, no es sólo cuestión de ideología, sino que en sí misma precisa un abordaje igualmente técnico para el cumplimiento de su objetivo. De este modo, la cuestión de la *estructura* en Bados no sólo se habría dirimido en la constitución del objeto escultórico sino que, en cierto modo, supondría un saber capaz de aplicarse en otros contextos, como el educativo.

Al enfocar esta cuestión técnica hacia el compromiso de Bados orientado a la enseñanza habríamos de considerar que, al tratarse de un “saber hacer con lo que no se tiene [...] un saber esencial de raíz puramente estructural, ayuda al buen funcionamiento de todo dispositivo, ya sea pedagógico o educativo” (Bados, 2017a). De hecho, tal dispositivo complementaría la función atribuida por Bados al arte, por cuanto “puedo reconocer a la educación como un proceso de desalienación de unos u otros órdenes simbólicos imperantes” (Bados, 2017a).

No obstante, en el contexto de las clases prácticas o de taller Bados no ponía en práctica de laboratorio ninguna noción estructural, conceptual o simbólica, sino que proponía “algún modelo de estructura formal -la estructura para el sentido- capaz de sostenerse donde el sentido falla, justo en el lugar, distinguido y singular del deseo del alumno, de cada alumno, uno a uno” (Bados, 2017a). De este modo, la elaboración de un dispositivo permitía incluso que una clase eminentemente teórica adquiriese en ciertos momentos cierta condición de acontecimiento, en cuanto experiencia de transmisión de algo que es propio del arte. Como profesor en el Master de la Facultad de Bellas Artes, Bados empleaba la tríada del psicoanalista Jacques Lacan (Real-Imaginario-Simbólico) no sólo para hacernos conocer su teoría, sino fundamentalmente para ofrecer una estructura capaz de, por un lado, establecer un conjunto de significantes para un uso compartido acerca del arte y, por otro, acoger la singularidad de los deseos y anhelos de cada sujeto en un dispositivo erigido como mecanismo para el pensamiento *para/desde* el arte.

Asimismo, Bados llevó a cabo durante la década de 1990 algunos talleres fuera del ámbito académico, en el centro de arte y cultura contemporánea Arteleku (Gipuzkoa), en los que participaron artistas como Itziar Okariz, Jon Mikel

Euba, Asier Mendizabal o Sergio Prego, que en su trayectoria han constituido igualmente proyectos orientados hacia una transmisión del saber del arte, como Kalostra (San Sebastián, 2015) o Proforma (MUSAC, 2013). “El que los jóvenes practicaran ese hacer bajo condición de estructura clara y transparente para las ilusiones, ideas, deseos de cada uno se cumplieran, creo que esa fue una responsabilidad no pensada que nos distinguía y nos diferenciaba. Y eso parece que es lo que se ha transmitido, y lo que también pondría en valor la obra de las siguientes generaciones” (Bados, 2016).

Conclusiones

Para Bados, el saber específico del arte se fundamenta en un saber hacer de lo que no se tiene, de lo que falta. Por tanto, ¿cómo llevar a cabo desde esta perspectiva una investigación *en* arte? ¿cómo salvarse incluso de la contracción que implicaría pensar *en* arte?

Dejándose atravesar por lo no pensable del arte, mediante una suerte de escritura que arriesgue la inscripción, diría material, de lo que se resiste a ser dicho, sabiendo que de esa resistencia dependerá igualmente la cualidad de afecto de tal escritura, por no decir, del mismo pensamiento. [...] En esa resistencia de pensar lo no pensable, es donde ahí la escritura o el pensamiento se juega el afecto (Bados, 2017a).

El afecto es lo que queda registrado corporalmente, la afectación que produce la poesía en cuanto atentado al sentido. Desde un saber de estructura indeterminado, tal *escritura* -dispositivo técnico- deberá determinarse según las cualidades del tiempo propio y las particularidades de cada contexto y sujeto. El hecho de que Bados haya sido el director de mi Tesis doctoral sobre Oteiza, así como uno de los escultores tratados en un trabajo audiovisual que realicé, implicó en dichos trabajos cierto compromiso personal hacia el cuestionamiento y la redefinición de una investigación en torno al arte. En este sentido, tal trabajo ha procurado situarse en el intento, más allá o más acá del arte, de incorporar algo propio de su carácter técnico y estructural en orden a una transmisión, no sólo de ideas, sino fundamentalmente de afectos, gracias a un dispositivo cuya creación y desarrollo garantizase cierta vinculación entre el destino del sujeto y aquello que lleva a cabo; una técnica situada en las mismas condiciones de riesgo sobre las que discurre una práctica capaz de transformarnos.

Referencias

Bados, Ángel (2017a) Conferencia. Jornadas "Pensar en arte: Lo educativo como síntoma", Eremuak (Gobierno Vasco), 4 al 6 de octubre de 2017, Azkuna Zentroa, Bilbao.

Bados, Ángel (2017b) *Para ambos lados de la frontera*. Texto en la hoja de sala. Bilbao: Galería Carreras Múgica.

Oteiza, Jorge (2007) *Quousque tandem!* Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza, (orig. 1963), ISBN: 978-84-935542-0-0

Queralti, Rosa (1988) Ángel Bados. Esculturas 1987. Texto en el catálogo.

Madrid: Galería Fúcares.

Rementeria Arnaiz, Iskandar (2016)

Cuestionamientos y redefiniciones para una noción de proyecto: nueva escultura vasca (audiovisual), Eremuak (Gobierno Vasco), [estrenado el 21 de diciembre de 2016 en el festival de vídeo Biodeotik, Azkuna Zentroa, Bilbao].

Rementeria Arnaiz, Iskandar (2017) *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga. Una interpretación estética*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza, ISBN: 978-84-943774-6-4

Gesto, luz y pedagogía ecológica en la obra de Martínez-Tormo

Gesture, light and ecological pedagogy in Martínez-Tormo work

JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑINO*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, Artista Visual y Escritor.

AFILIAÇÃO: Universidad De Sevilla, Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-Mail: javierdzm@us.es

Resumen: El artista español Hugo Martínez-Tormo desarrolla una obra comprometida, empleando técnicas propias del Arte Electrónico y fundamentadas en la luz. En su propuesta dialogan la ecología y la tecnología, haciéndonos repensar relaciones que superan términos disociados. Objetos artificiales, hallados en medios naturales, nos replantean la dicotomía entre lo artefactual y el ecologismo que defienda un proyecto social sostenible. En la luz y la vibración reúne su alegoría sobre lo aniquilado o contaminado. En su contribución pedagógica integra un lenguaje estético que se valida en el potencial de la materia física empleada.

Palabras clave: Ecoarte / Pedagogía / Artefacto.

Abstract: The Spanish artist Hugo Martínez-Tormo develops an awkward work, using own technologies of the Art Electronic and which based on the light. In his offer they compose in a dialogue the ecology and the technology, making us rethink relations that overcome separated terms. Artificial objects found in natural means, us restate the dichotomy between the appliance and the environmentalism that defends a social sustainable project. In the light and the vibration, he assembles his allegory on the annihilated or contaminated. In his pedagogic contribution it integrates an aesthetic language that is validated in the potential of the physical used matter.

Keywords: Ecoart / Pedagogy / Appliance.

Introducción

Se cumple un decenio de mi conocimiento del artista valenciano Hugo Martínez-Tormo, descubierto en 2008 en la exposición colectiva *Nanoconfluencias: miradas hacia lo inmensamente pequeño*, cuya exhibición tuvo lugar en el Jardín Botánico de Valencia en el marco de un seminario, sobre Arte, Tecnología y Sociedad, celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. En aquella ocasión Martínez-Tormo deslumbró con su temprana obra, hoy sensiblemente madurada, *Nanoescenario*: poliédrica instalación que reunía metales, plantas, iluminaciones y temperaturas controladas. En aquel ambicioso montaje lo vegetal y lo óptico predecían la aventura material de un discurso implícito, precozmente tímido o contenido pero que al cabo de diez años hoy se consolida con una investigación perseverante; una indagación estética y material (términos indisociables en él) que ha sabido mantener una línea, un mensaje sociopolítico emprendido, sin quiescencia ni autocomplacencia en cuanto al potencial expresivo de un lenguaje que desborda hacia lo conceptual sin el abandono de los objetos físicos.

Tras esta experiencia se sucedieron nutridas exposiciones en su ciudad natal, en Tenerife, Gijón, la ciudad polaca de Wroclaw y la precursora cita austríaca en Linz (una de las cunas europeas del Arte Electrónico desde que en 1996 se creara el *Ars Electronica Future Lab*, homólogo al norteamericano *MIT Medialab* inaugurado en 1985 en Boston).

Distintos eventos y bienales han servido a Martínez-Tormo de escenarios donde situar su propuesta: basada en las dos constantes, de la instalación, y del conocimiento físico contraído en su condición formativa de Ingeniero. Estas herramientas han sido dispuestas a la maduración de lo que entendemos como un solo proyecto artístico que el polifacético creador ha extendido en el tiempo; inconformista, coherente en su principio y con vocación investigadora en su medio expresivo. Tal proyecto es el de la consecución de un mensaje ético que de nuevo nos urge a pensarnos, interrelacionados arte y naturaleza: “Surgen pues cuestionamientos éticos relacionados con tales ansias de control y relacionados con la forma en que debería orientarse el uso que damos a nuestro creciente conocimiento sobre la naturaleza y a las tecnologías que creamos para su control” (Alsina, 2007:117).

Cuando generalmente comentamos obras que concitan semejantes rasgos, es habitual que nos tiente el examen analítico que desglosa separadas la materia y la ética; pero este tipo de relatos sobre aquellas propuestas artísticas impide, precisamente, naturalizar la intención y el efecto que sustentan la obra. Con demasiada frecuencia hemos desligado las naturalezas materiales

e intelectuales de *composiciones, situaciones* o *escenarios* artísticos que laten al unísono con la suficiente capacidad y entidad propia como para que esas tentaciones sucumban, y cedan así al mismo comentario holístico que ellos precognizan y manifiestan. La materia nos habla, dispuesta por el artista, como una sofisticada interfaz de su propia voz. En ella se encuentran corroboradas muchas de las inquietudes y valores éticos que Martínez-Tormo canaliza en este despliegue de objetos-fenómenos. Su hibridez es prueba del alcance estético logrado hacia el *acontecimiento visual* (Mirzoeff, 2003). Cuando el espectador atraviesa la instalación, no sólo está recuperando aquel aura benjaminiano sino que también está comprendiendo, aun intuitivamente, que el paso del tiempo (del indiscutido espacio-tiempo en física) se imbrica con su propio paso, tan efímero como la onda vibrante de luz por *un tiempo* mantenida. En el montaje no se petrifica la solución estética tanto como, en cambio, sí fluye el decurso natural de una materia por él escogida, y en ella él mismo involucrado, con el arriesgado propósito de *objetivizar* el mensaje: dar “visibilidad a una nueva situación socioeconómica ecológica y sostenible, y a la cantidad de residuos que acaban esparcidos por el territorio” (Martínez-Tormo, 2015). Así lo explica el propio autor en relación a dos obras similares que datan del mismo año y que se aprecian como un díptico a complementarse, en este caso mediante el sonido y la luz en una y otra instalación.

El gesto estético en las materias del sonido y la luz

Al margen de otro buen volumen de obra artística dedicada a las llamadas teorías del Todo en física, y cuyo valor e interés no son menos significantivos, centramos la atención en aquella obra que sustancia el discurso ecologista. Lo decidimos por acuciante y por sensible a una aplicación pedagógica que ya no puede siquiera dudarse, o marginarse curricularmente, en las enseñanzas artísticas que vertebran la competencia más fundamental del pensamiento crítico.

Acomodo a la extensión de este trabajo retrospectivo la mención de cuatro obras, todas ellas instalaciones, perfectamente relacionables entre sí como renglones o segmentos de una misma composición dialéctica entre Martínez-Tormo y esta sociedad llamada a ser partícipe, bien como espectadora directa, y bien como ciudadana involucrada por extensión.

En 2009, al año siguiente de su pionera experiencia referida *-Nanoescenario-*, el autor tomó su propio testigo con *Proyecto Co2*: una representación, mediante el color-luz, de la emisión del tan conocido gas de efecto invernadero, el dióxido de carbono; habiéndosele integrado un sonido programado que el espectador puede activar implicándose así directamente.



Figura 1 · Su obra *"El vuelo de los árboles"* (2013),
instalación mecánico-sonora.

Figura 2 · Su obra *"3D Lightprinter Glass Bottle"* (2015),
instalación lumínica electromecánica.

En 2013 crea *El vuelo de los árboles*: una instalación mecánico-sonora que aborda el problema medioambiental señalando, en este caso, la deforestación que bien nos ilustra acerca de tantos ecosistemas aniquilados, extinguidos, por la acción humana. Aquí el artista valenciano representa a los árboles ya transmutados en papel, y dispuesto éste en formas numismáticas con una clara alusión al factor dinerario en las especuladas devastaciones. La disposición alineada del papel, sensible al viento, crea una de sus más sugerentes y bellas metáforas en que evocarnos una bandada de pájaros sin rumbo; esto es logrado con un movimiento caótico que el artista engendra, pudiéndose apreciar el intenso sonido que esta acción mecánica genera desde cualquier espacio expositivo de la instalación.

Si en la propuesta anterior es lúcido e indudable el diálogo entre la industria y la naturaleza (ambas, representada e insinuada, en el motor integrado y en la cinética misma del papel), es en 2015 cuando este discurso ecologista alcanza su mayor maduración productiva con el tándem de impresiones tridimensionales: *Impresión 3D lumínico-sonora*, e *Impresión 3D lumínica 'Botella de vidrio'*. Sendas instalaciones electromecánicas que tienen un mismo destino pedagógico en el más perentorio valor ético que mueve, fundamenta y explica la obra de Martínez-Tormo. Mientras que en la primera mencionada emplea la cualidad sonora para transmitirnos, en la segunda enfrentamos una composición soberanamente lumínica. A diferencia de otras propuestas catalogables en el Arte Ecológico, estas obras juegan con notable solvencia en el terreno estético de la evocación: y no lo hacen partiendo de la materia para instrumentarla como herramienta de trabajo artístico, sino emancipándola como un potencial autónomo, capaz de integrar dos roles que han venido asignándosele o considerándosele al espectador –el de la pasiva contemplación, y el de una activa implicación que conlleva averiguar y descifrar certezas que están más ocultas o evidentes en la obra-. Ese juego, al unísono estético y semiótico, es el territorio claramente en que este artista se desenvuelve y se manifiesta.

En ambas instalaciones de 2015, se cuestiona implícitamente la superable dicotomía entre ecología y tecnología; documentando objetos que hubieron sido hallados en espacios naturales a los que no pertenecían, y facturando unas réplicas de ellos mediante impresión 3D –generando así un llamado *object trouvé*– que vendrá a desvelarnos un nuevo cuestionamiento sobre lo funcional y maquinal. En ambas instalaciones, Martínez-Tormo prediseña un código de programación para modelar tales impresiones, y luego compone un espacio bien con el sonido o bien con la propia luz — materias constantes que caracterizan su obra —.

Si recuperamos una lectura global de esta actividad artística, no es difícil alumbrar un mensaje y una estrategia. Como bien declara el propio autor, se trata de alertarnos acerca de una “distopía post-ecológica” (Martínez-Tormo, 2015); pero esa denuncia no se vuelve epicentro formal de lo creado, en tanto sus instalaciones son *acontecimientos estéticos* que evocan y ceden presencia (que no sólo representación) a la materia de que se valen sus aportaciones. De ahí que los dispositivos sean las interfaces, los mediadores, entre el llamado con cierta insuficiencia *espectador* y la naturaleza a la que pensamos en relación con nosotros. En este sentido, recobramos aquella condición de *médium* de una materia natural de que, no aquí una imagen sino un evento, nos informa (Belting, 2007). Porque el fruto de este artista valenciano huye de los procesos imaginísticos cerrados; aquéllos que tratan de determinar la mirada autocomplaciente y guiada del espectador. No se trata aquí de que el artista haga concesiones ni de que incurra en contemporizar con el público, sino de ceder al acontecimiento evocador su fuerza para que nosotros descubramos sus certezas en una suerte de empatía. En un lúcido trabajo sobre las presencias del arte y el sujeto, el pensador francés Jean-Luc Nancy lo describe así: “A diferencia de la visión de un objeto [...] representaría una visión que opera a la manera de un oído [...] experimentando su resonancia, la imagen formaría la sonoridad de una visión” (Nancy, 2006:14). En efecto el filósofo teoriza acerca del fracaso mimético o representativo de una imagen o evento estético, cediéndole una muy distinta capacidad de nosotros proyectarnos e integrarnos en él. Las instalaciones de Martínez-Tormo son perfectos ejemplos de esta concepción, al componer objetos-fenómenos destinados a invocar e interactuar en el terreno del sonido y de la luz aparecientes.

Conclusión para una Educación Ecoartística a partir del *artefacto*

Si el lenguaje estético ha sido aquí reconocido como un medio expresivo de valor eminentemente ético, la dimensión moral y didáctica de la obra de Martínez-Tormo tampoco ofrece duda en nuestro planteamiento. Ramón Folch, precursor en este ámbito, ya precisaba sin ambages que “el problema ambiental es sobre todo moral, no técnico [...] Conviene, por ello, pactar una nueva moral socioambiental que sea una ética de las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza, y, necesariamente también, una ética de la circulación de los bienes naturales entre los propios humanos” (Folch, 1999:223).

La incorporación de un programa ecosocial en la teoría estética y en la educación artística, ha visto en el paradigma postmoderno su habitación propia; el lugar que entierre la palabra *utopía* del asunto a cubrir. Y esto pasa por la asunción de un concepto estético que ya encontramos en Benjamin, Lyotard y Rancière, el

artefacto, y del que Jean-Louis Déotte hace una oportuna revisión, afirmando que “las artes se constituyen gracias a los aparatos” (Déotte, 2007:101). Entendiendo en esto la configuración de aquellas nuevas condiciones espaciales y temporales que permitirán acontecimientos artísticos. Si en efecto los autores citados vieron en el arte su capacidad política y su fuerza de transmisión ética, no sólo queda aquí patente en la manufactura y el gesto de Martínez-Tormo, sino en la cesión misma que el artista –insistimos– hace a la materia. A pesar del escepticismo adorniano que la Escuela de Frankfurt nos dejó respecto a las masas ciudadanas, y de ahí su conferimiento al arte de un estatuto autónomo, es en este nuevo paradigma donde renace una esperanza predicativa, performativa, que no se entiende como esperanza expectante sino accional. En la acción de configurar un espacio, en ese artefacto material y espacio-temporal, se celebra de nuevo ese rito articulable que Lyotard situaba difunto en las pinturas rupestres de Lascaux. Este artista valenciano vuelve a sumar con su aportación abriendo espacio de conflicto-visibilidad-pensamiento. Acerca de aquellos temas que son negados o invisibilizados por el poder de cada tiempo social, en ese *reparto de lo sensible*, Jean-Louis Déotte sostiene que “el sitio sobre el cual van a aparecer deben ellos mismos hacerlo surgir. No son los *mass media* que se apropian de un nuevo tema; por el contrario, es el conflicto el que se expone creando la escena de esta exposición, un nuevo *médium* [Así el tema ignorado, al caso el ecosocial] debe poder crear su propia forma de comunicación, su propio *médium*, como debe hacerlo toda nueva obra de arte que, por definición, no era esperada” (Déotte, 2007:105).

La maduración de la carrera de este artista nos sorprende de ese exacto modo: desvelando en la materia capacidad propia para con ella empatizar, y cuestionarnos.

Referencias

- Alsina, Pau (2007) *Arte, ciencia y tecnología*. 1º ed. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 144 p. ISBN: 9788497886086.
- Belting, Hans (2007) *Antropología de la imagen*. 1º ed. Madrid: Katz, 321 p. ISBN: 9788496859135.
- Déotte, Jean-Louis (2007) ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Salas Aguayo, Francisca (trad.). 1º ed. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 147 p. ISBN: 9789568415471.
- Folch, Ramón (1999) *Diccionario de Socioecología*. 1º ed. Barcelona: Planeta, 368 p. ISBN: 9788408029557.
- Martínez-Tormo, Hugo (2015) *work · hugo martínez-tormo* [Consult. 2018-01-02] Disponible en URL: <http://www.hugomartineztormo.es>
- Mirzoeff, Nicholas (2003) *Una introducción a la Cultura Visual*. 1º ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 378 p. ISBN: 8449313902.
- Nancy, Jean-Luc (2006) “La imagen: Mimesis y Méthesis”. *Revista Escritura e Imagen*. ISSN 18855687, e-ISSN 19882416. Vol. 2: 7-22.

O corpo no trânsito entre a Presença e Ausência em Rosana Paste

The body in the transit between the Presence and Absence in Rosana Paste

JOAO WESLEY DE SOUZA*

Artigo completo submetido dia 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista Visual, Professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Departamento de Artes Visuais. Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES | CEP 29075-910, Brasil. E-mail: joaowesle@uol.com.br

Resumo: Como apresentar uma extensão imaginativa que surgirá como consequência de um olhar exclusivo de outro artista sobre algumas imagens de Rosana Paste? Como apontar uma possível inclinação poética que emerge da leitura dessas obras, selecionadas de um alcance de duas décadas de produção? Nesse caso, tentando responder a essas perguntas iniciais e permitindo o surgimento de outros entendimentos que se apresentarão no decorrer desse esforço textual, vamos construir a narrativa que se segue.

Palavras chave: Arte centrada no corpo / Suporte artístico / Conhecimento Tácito.

Abstract: How to present an imaginative extension that would arise as a consequence of an exclusive look from another artist over some images of Rosana Paste? How to point out a possible poetic inclination that emerges from a reading of these works, selected from a scope of two decades of production? In this case, trying to answer these initial questions and allowing the arising of other understandings that will present yourselves in the course of this textual effort, we are going to build on the narrative that follows.

Keywords: Art centered in the body / Artistic support / Tacit Knowledge.

Introdução

Como apresentar uma extensão imaginativa que possivelmente surgirá como consequência de um olhar exclusivo de outro artista sobre algumas imagens de Rosana Paste? Como apontar uma possível inclinação poética que emerge da leitura dessas obras, selecionadas de um recorte temporal de duas décadas de produção? Nesse caso, tentando responder a essas perguntas iniciais e permitindo, em tese, o surgimento de outros entendimentos que se apresentarão no decorrer desse esforço textual, vamos construir a narrativa que se segue. Este artigo de um autor sobre a obra de outro, será centrado na observação de cinco imagens fotográficas relativas a algumas obras de Rosana Paste, elaboradas em um recorte temporal que abraça, aproximadamente duas décadas de produção de configurações tridimensionais.

Para não negligenciar uma admissível impossibilidade de isenção do presente autor sobre aquilo que observa e coloca em evidência neste percurso textual, e partindo do princípio no qual a escolha prévia destas imagens já denunciam o caráter antropomórfico desta fala, vamos observar como Arthur Schopenhauer aponta em *O mundo como vontade e representação* (1988), esta contaminação do sujeito com o seu modo de entendimento exclusivo daquilo que vê e entende:

(...) tudo o que pertence e pode pertencer ao mundo adoce inevitavelmente desse estar condicionado pelo sujeito e existe somente para o sujeito. “O mundo é representação”. Schopenhauer (1988:22).

Ver e comentar algumas obras de Rosana Paste, neste caso, também não escapa desta condição, deste adoecimento onde o autor deste artigo descreve imagens, segundo seu exclusivo modo de recepção das mesmas. Portanto o que veremos a seguir tratar-se-á de uma narrativa construída sobre algumas imagens desta artista, segundo o modo de recepção e entendimento exclusivo do presente autor. Considerando que este artigo relaciona dois sujeitos distintos, um que tenta interpretar a imagem construída por outro, seguramente podemos dizer que este cruzamento de olhares, entre aquele que vê a imagem artística e aquele que a realiza, constitui a diferença interessante desta política que norteia esta escrita.

1.1 O corpo suscitado

Inicialmente, no recorte temporal que elegemos para comentar alguns aspectos da obra de Rosana Paste, por volta da virada do milênio, 1999, encontramos “A Ilha”, (Figura 1), uma configuração tridimensional que envolve um princípio de modulação em chumbo, onde podemos observar a agregação, por fundição,

de materiais muito variados, eles vão desde gravetos do mangue, conchinhas (Sururu) e cabelos que possivelmente poderiam estar aludindo a Ilha de Vitória onde também se encontra inscrita nossa artista em estudo.

Sem ainda entrar no que exatamente corresponderia à presença destes materiais que podemos notar, penso que seria importante lembrar que Rosana Paste nasceu em Venda Nova do Imigrante, no interior do Espírito Santo e atualmente vive e trabalha, já há muito tempo, na capital deste estado, onde leciona escultura para o curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo UFES.

Essa situação de professora de artes inserida em uma universidade que engolfa totalmente o corpo e a imaginação do nosso sujeito em questão, talvez possa apontar o procedimento não representacional, mais voltado para um pensamento conceitual sobre as cargas semânticas dos materiais que utiliza. Fato este, que podemos entender como procedimento escolhido que a artista usa para construir suas imagens tridimensionais.

Além da inserção do corpo *físico da artista* nesta realidade cartográfica específica induzida pela presença de materiais recorrentes na ilha de Vitória, a relação entre o cabelo deste sujeito com o chumbo, abre espaço para outros devaneios interpretativos. Chumbo, como metal pesado que *é*, contrasta com a leveza esvoaçante dos cabelos. Contrastes de sentidos unidos por uma fundição entre metal quente e matéria orgânica fria, fato que traz espanto com a sobrevivência destes pelos. A densidade gravitacional contundente do chumbo enfatiza a fragilidade de uma matéria orgânica que resistiu a tal processo de junção. Ao fim, após uma olhada mais detida sobre estas imagens, resta-nos a sensação de um evidente processo entrópico. Gravetos, conchas e pelos, são testemunhos de vidas animal, vegetal e humana que passaram. Restos eternizados repousam em três moldes de chumbo que, neste caso, além da natureza, suscitam o corpo da autora, posto que sejam seus próprios cabelos, como aponta a legenda desta imagem.

1.2 O corpo ausente

Em 2002, numa obra sem título (Figura 2) — uma curiosa cadeira metálica de três pés, já a caminho, portanto, da desfuncionalização do conhecido objeto de sentar, posto que seu princípio estático seja precário em função da sua estrutura tripóde — Rosana Paste apresenta no seu assento, uma aconchegante pele de coelho.

Aqui se mantem o contraste de materiais: um que repele qualquer possibilidade de interação corporal com a frieza do metal, e outro que atrai o toque humano pela ideia de coisa afável implícita no pelo de coelho. Neste contexto



Figura 1 · Rosana Paste, *A ilha*, 1999, chumbo, madeira de mangue, sururu da praia, cabelo de Rosana, 15 x 15 x 15 cm. Foto: Jocimar Nalesso.

Figura 2 · Rosana Paste, *Sem título*, 2002, ferro torneado e pelo de coelho. 160 x 60 x 6 cm. Fonte: Própria.

Figura 3 · Rosana Paste, *Dorso Rosana*, 2004, vinil adesivo 250 por 200 cm. Foto: Taíza Ammar.

material, a lebre que dá origem ao pelo e a indústria do homem que gera o metal, não estariam no primeiro plano de significação, frente a uma noção primeira que persiste, a cadeira como representação da vontade de sentar. Vejamos como Will Durant comenta o termo “Vontade” de Shopenhauer em *A história da filosofia*, (2000), ao associar a forma dos objetos funcionais, as formas da natureza ou até mesmo as formas do corpo com o conceito de vontade, força que precede a aparição e a conformação dos objetos e formas no mundo:

O corpo é um produto da vontade. (...) A vontade de saber constrói o cérebro, assim como a vontade de agarrar constrói a mão, ou como a vontade de comer desenvolve o aparelho digestivo. (Durant, 2000: 296-7).

Além da cadeira como representação de uma vontade de sentar, a principal força de expressão que esta junção de materiais permite gira em torno da ausência de um corpo. Esse objeto, quase cadeira, eleva sobre o plano de sustentação o vazio do assento onde pulsa incontestavelmente a noção de um corpo ausente. O corpo ausente, a princípio é um corpo fictício, não existe, porém é suscitado pela ficção de um corpo possível de estar ali. Vejamos como Hans Vaihinger em *A filosofia do como se*, (2011), aponta a força da ficção como elemento que antecede a precipitação na realidade, de ideia e suas possíveis formas correspondentes:

Hans Vaihinger eleva a ficção à ideia de motor principal da auto compreensão do pensamento. A ficção é para Vaihinger uma construção, um instrumento do pensamento que cria ideias, valores, objetivos, a moral ou imagens divinas — sempre respondendo a necessidade humana de sobrevivência. (Vaihinger, 2011: 22).

Seguindo o raciocínio de que a ficção pudesse vir a ser o motor principal do autoconhecimento de um sujeito, a construção ficcional que preenche o vazio do “quase objeto” cadeira, terminaria remetendo a um corpo ausente, que possivelmente estivera ou poderia estar aí, tornando este vazio central do objeto em um espaço onde palpita um corpo ausente qualquer. Neste sentido a ausência do corpo ou a ficção de um corpo ausente, ainda não suscita diretamente o corpo do artista visual como sujeito e questão.

1.3 O Corpo como suporte do fenômeno estético

Até aqui o que podemos notar e apontar, seriam obras que estudamos, onde o corpo é aludido subjetivamente através de fricções hermenêuticas. Atingimos uma noção de corpo através de caminhos indiretos construídos pela interpretação do presente autor. Por volta de 2004, quando Rosana Paste apresenta sua



Figura 4 · Rosana Paste, Série Geografia Genética
— "*O que pode um corpo*", 2013, ação registrada em
fotografia (corpo, chumbo) dimensões variadas.
Foto: Jocimar Nalesso.

Figura 5 · Rosana Paste, Série *Entre camadas*, 2017,
acrílico, pele de coelho, cobre, 26 x 33 x 7 cm.
Foto: Jocimar Nalesso.

própria imagem fotográfica com seu corpo tatuado (Figura 3) por um desenho que, posteriormente, viria a se realizar como uma escultura em aço, passamos, então, a uma relação direta com o corpo. Neste momento, *o próprio corpo da artista entra em questão, assumindo o mesmo como centro e referência da experiência estética*, que prossegue nos tempos vindouros. Neste sentido, quando a experiência centrada no próprio corpo entra em foco, poderíamos dizer que uma estrutura fenomenológica é constituída, passando a partir de então, a dar fundamento teórico às futuras configurações.

O corpo passa a ser então, o suporte da experiência estética e referência de um conhecimento que é gerado neste contexto. Vejamos como Immanuel Kant indica em *Crítica da razão pura* (2000), a relação indicial entre este conhecimento empírico com o fenômeno:

A experiência é um conhecimento empírico, ou seja, um conhecimento que determina um objeto por suas percepções. É, pois uma síntese das percepções que não esta contida em si mesma na percepção, senão que contem a unidade sintética do múltiplo da percepção em uma experiência (...). (Kant, 2000:100).

O corpo na obra de Rosana Paste, passa então, a ser o centro de referência de um modo de conhecer que nasce através do fenômeno que emerge na experiência com o próprio corpo. Esta obra, *Dorso Rosana*, poderia ser entendida como um ponto de inflexão em sua trajetória poética, onde este centramento experimental é evidente.

1.4 O corpo em trânsito

Uma vez que a decisão de realizar experimentos estéticos centrados no próprio corpo foi tomada e se sustenta no tempo, vamos então observar uma imagem onde seria possível enfatizar noções que apontam para a relação dialética entre os sentidos de presença e ausência. O jogo entre o que aqui está, e o que resta do que aqui esteve, entra em questão. Neste *tópico*, considerando outra imagem selecionada, (Figura 4), extraída de outro recorte temporal, um pouco mais avançado, no processo artístico de Rosana Paste, estudariamos as possibilidades discursivas sobre o corpo, sua presença material com suas exclusivas cargas semânticas, seus moldes, espaços negativos e vazios.

Na série Geografia Genética — “*O que pode um Corpo*”- que integra o livro de artista *Eu Museu Rosana Paste*, publicado em 2014 — registros fotográficos testemunham uma ação performática, onde moldes de chumbo capturam trechos da superfície do corpo, que logo em seguida, são deslocados e abandonados pelo mesmo. Tal gesto experimental explicita o contraste entre o cheio do

corpo presente e o vazio do molde abandonado. Poderíamos dizer que: tal procedimento performático registrado por fotografias constituem uma estratégia artística onde um corpo, que transita entre os sentidos de presença e ausência, desvia nossa atenção para este campo temático.

1.5 Conclusão — Ou considerações sobre o corpo transcendente

Neste momento, referenciado pela imagem da figura cinco, observaremos a evidência de um conhecimento que surge de um processo experimental entre corpo da artista e a materialidade que interage com ele que perdura na trajetória artística de Rosana Paste. Neste caso enfatizamos um sentido universal oriundo desta experiência, uma vez que o reconhecimento de tais fenômenos, neste momento, *já transcenderam os limites do círculo privado do sujeito* e se encontram agora, em um contexto de entendimento expandido, que se aproxima de conceitos que independem do referido sujeito.

Quando observamos a imagem da série *Entre camadas*, (Figura 5), a ausência de uma figuração representacional que possa ainda suscitar o corpo, dá lugar a uma composição, quase abstrata, onde o que resta são somente as cargas semânticas dos materiais relacionados. Uma trama de cobre em contato íntimo com o pelo de coelho nos remete, imediatamente, às experiências científicas de fricção e eletrostática. Esta perspectiva em ver a arte como mais uma forma de conhecimento, podemos verificar em Michael Polanyi: “(...) Teríamos previsto o conhecimento Tácito em primeiro lugar como uma forma de saber mais além do que se pode dizer.” (Polanyi, 1983:17-8). Algo que se iniciou centrado no corpo exclusivo de um sujeito artista visual, encontra-se, agora, universalizado, cumprindo o sentido primeiro da arte que seria a comunicação.

Quando um processo artístico que se inicia centrado no corpo termina transcendendo este limite, tocando questões universais, podemos dizer que a arte encontrou um caminho onde também pode ser vista como uma forma distinta de conhecer, posto que também gera conhecimento. Vejamos como Gay Brett aponta esta questão em *Force Fields — Phases of the Kinetic* (2000):

(...) Os artistas, não menos que os cientistas, fazem modelos do universo. Seus modelos surgem intuitivamente, mas não são menos válidos, não menos que uma distinta forma de conhecimento. (...) É um fio fascinante de complexidade, precisamente porque as estruturas que os artistas atingem, combinam uma investigação da realidade com uma investigação da estética. (Brett, 2000:10; trad. livre).

Em conclusão, observamos no decorrer deste artigo, a partir dos vestígios poéticos desta artista, a possibilidade de correspondência entre um processo

intuitivo e empírico centrado no corpo do próprio sujeito artista visual, com a arte vista aqui, como mais uma forma de conhecimento.

Referências

- Brett, Gay. (2000). *Force Fields — Phases of the Kinetic*. Barcelona: MAC.BA. ISBN 13: 9781853322112.
- Durant, Will. (2000). *A história da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural ISBN: 85-351-0695-2.
- Kant, Immanuel. (2000). *Crítica a razão pura*. São Paulo: Nova Cultural. ISBN 85-351-0770-3
- Polanyi, Michael. (1983). *The tacit dimension*. Gloucherter, Mass: Peter Smith.
- ISBN: 9780844659992.
- Schopenhauer, Arthur. (1988) *El Mundo Como Voluntad y Representación. I, II*. Madrid: Alianza Editorial S.A. ISBN (edición digital pdf): 978-84-9879-428-1 (volumen II).
- Vaihinger, Hans. (2011) [1925]. *A Filosofia do como se — Sistema das ficções teóricas praticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista..* Chapecó: Argos, Unochapecó. ISBN: 978-85-7897-036-9.

Materia impresa: una propuesta para la materialización de lo virtual

*Printed Matter: a proposal for the materialization
of the virtual*

JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS* & MARTA NEGRE BUSÓ**

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espana.

AFILIAÇÃO: Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: jcantalozella@ub.edu

**Espana.

AFILIAÇÃO: Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: martanegre@ub.edu

Resumen: El presente artículo analiza el proyecto de investigación de un grupo de artistas que gira en torno a la impresión 3D. Las propuestas realizadas por Mercè Casanovas, Salvador Juanpere, Cristina Pastó, Albert Valera y Àngels Viladomiu indagan en las posibilidades y las vías alternativas de esta nueva tecnología.

Palabras clave: escultura / impresión / arte contemporáneo / simulacro / copia.

Abstract: This article analyses a research project carried out by a group of artists concerning 3D printing. The proposals created by Mercè Casanovas, Salvador Juanpere, Cristina Pastó, Albert Valera and Àngels Viladomiu explore the possibilities and alternative means offered by this new technology.

Keywords: sculpture / printing / contemporary art / simulacrum / copy.

Introducción

Materia impresa es el proyecto de investigación de un grupo de artistas centrado en las posibilidades de la impresión 3D en el ámbito del arte. Su intención consiste en analizar las metodologías que se utilizan. Con su trabajo no sólo se ciñen a la experimentación plástica, sino que hacen visible cómo esta tecnología es capaz de proporcionar una nueva manera de entender la escultura y, por extensión, las demás disciplinas. Todo ello se realiza tomando consciencia de la influencia que han tenido los avances técnicos a lo largo de la historia y los cambios que han provocado en las producciones artísticas, algunos fruto de las necesidades creativas del momento y otros que han implicado giros importantes en su concepción.

Los investigadores que componen el proyecto son Mercè Casanovas, Salvador Juanpere, Cristina Pastó, Albert Valera y Àngels Viladomiu. Aparte del trabajo colaborativo, cada uno de ellos ha realizado una pieza, que sigue los parámetros generales del grupo, en forma de obra de arte. Éstas parten de los límites de la impresión 3D y de las connotaciones semánticas que se desprenden de su uso, y reflexionan sobre ello. A este proceso complejo se suma el hecho de la producción artística como herramienta para «conducir una investigación transformadora y de relevancia cultural» (Sullivan, 2010: 120). Para todos ellos es importante volver a la fisicidad del material, es decir, que las piezas superen su fase virtual y consigan tomar presencia más allá de la pantalla.

1. Materias impresas, o cómo los objetos aceptan ser reproducidos

Tal como se ha dicho, en este proyecto es sumamente importante que el arte sea entendido como investigación en sí mismo; los parámetros que planteaba Graeme Sullivan en su libro sirven como marco metodológico de lo que aquí se hace. Es por este motivo que analizaremos cada una de las piezas, puesto que permiten ver las disyuntivas que se plantean entre objeto original y objeto reproducido; técnica y arte; e interfaz, sujeto y objeto.

En primer lugar, Mercè Casanovas presenta en *On és l'original?* (2016) (Figura 1), la reproducción mimética del fósil de un osteíctio. La pieza, que consiste en una piedra donde aparece la forma dibujada de este organismo, remite directamente al terreno de la ciencia, la museística y la paleontología. De hecho, viendo el resultado, es difícil distinguir entre el original y la copia, ambigüedad que está en el origen de la construcción de la obra. Cabe decir que normalmente Casanovas trabaja con la técnica del grabado y que con este proyecto ha desarrollado elementos ya presentes en obras anteriores e implícitos de ese lenguaje, como es el proceso de serialidad o de reproducción mecánica. Que haya

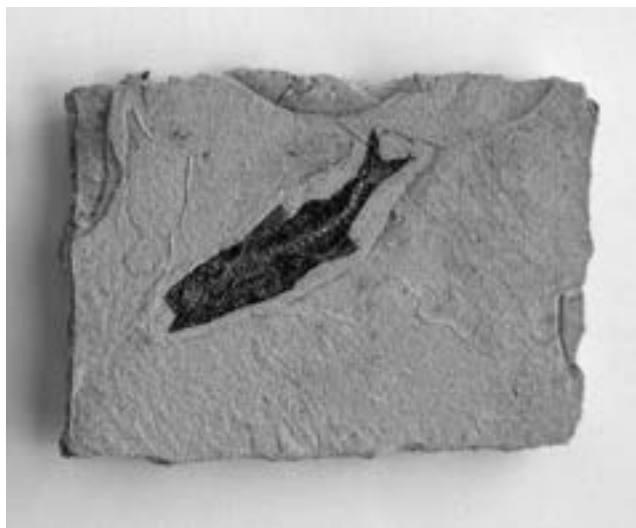


Figura 1 · Mercè Casanovas (2016),
On és l'original, relíeu e impressió 3D y 2D.

Figura 2 · Cristina Pastó (2016), *Des que som una conversa*, impressió 3D de cinco mòduls sobrepuestos.

escogido un fósil como punto de partida no es arbitrario; éste funciona como impronta de algo que alguna vez existió: a modo de gravado, es la representación de la forma exterior de un animal o un vegetal. Por lo tanto, la obra se convierte en un simulacro no del original, sino de su copia, impresa por la naturaleza durante siglos en la piedra.

Otro aspecto interesante y que la autora señala es si «¿La tecnología podrá copiar y reproducir al cien por cien un original del tipo que sea?» (Casanovas, 2016:81). Esta duda no sólo remite a las posibilidades de la técnica, sino también a la forma como contemplamos lo que nos rodea, y por extensión a nuestra aprehensión de lo real. Como es conocido, Walter Benjamin, en los inicios del siglo XX, apuntaba tanto a la democratización de la cultura como a la pérdida del aura que implica la reproductibilidad técnica de un original. La obra de Casanovas incide directamente en este aspecto. Su propuesta artística ha sido elaborada con dos tipos de impresiones de última generación, la 3D y la 2D sobre superficies rígidas, que le permiten una imitación totalmente verosímil. Con ello anula la diferencia en la apreciación estética del espectador entre el doble y el original, lo que cuestiona el potencial de su «existencia irrepetible», «el aquí y el ahora» (Benjamin, 2008:53) que solo parece poder ofrecer este último, contradiciendo en cierta manera la famosa tesis de Benjamin.

Por otro lado, es evidente que la mayoría de veces nuestro conocimiento se fundamenta en la representación que tenemos de la realidad. Por ejemplo, la historia se visualiza en museos e instituciones, mostrando los restos, las reproducciones y las reconstrucciones del pasado. Es decir, a partir de vestigios y huellas se crean los relatos. Los fósiles se sitúan en este terreno, el de los índices que permiten descifrar, aunque sea a medias, la historia. Al ser reproducidos, vemos cómo su potencialidad de veracidad puede crear ficciones que parezcan ciertas.

Desde puntos de vista similares, y enlazando arte y ciencia, Cristina Pastó construye, con *Des que som una conversa* (2016) (Figura 2), unas réplicas de líquenes mediante cinco módulos superpuestos que forman una estructura orgánica similar a la natural. Para elaborar el proyecto, ha entrado en contacto con el doctor Bolea, profesor de botánica en la Facultad de Biología de la Universidad de Barcelona y experto en los líquenes como bioindicadores de la calidad del aire. Mediante esta colaboración, ha realizado un interesante trabajo de campo y de recogida de muestras que le han llevado a desarrollar su pieza entorno a la *Lobardia pulmonaria*, un liquen en peligro de extinción altamente sensible a la contaminación. Ayudándose de microscopios y cámaras fotográficas, ha analizado especímenes recogidos de los bosques de Irati, Navarra, descubriendo cómo sus formas onduladas se asemejan a los alvéolos, las venas y los tejidos

pulmonares. De aquí su nombre, una metáfora que también remite a su delicada naturaleza ante la polución. A continuación, con la técnica de la fotogrametría, que permite determinar las propiedades geométricas de los objetos y las situaciones espaciales a partir de imágenes fotográficas, y con el programa de modelado Z. Brush, ha creado una estructura digital que posteriormente ha impreso en 3D. El resultado son unas planchas finas y delicadas, cuyas ondulaciones se acercan a las formas orgánicas de la naturaleza. Su acabado translúcido alude a la luz, elemento básico para la vida y el crecimiento del liquen. De hecho, este aspecto es primordial en su proyecto, porque contrapone dos velocidades, la del tiempo biológico y la del tiempo tecnológico. Tal como dice ella misma, «la velocidad y la extrema lentitud confluyen y me permiten pensar en el tiempo» (Pastó, 2016:99), y afirma que «nos sorprende la larga y silenciosa vida de un liquen, extremadamente lenta y regular, frente de nuestro tiempo saturado donde buscamos espacios en blanco» (Pastó, 2016:99).

El binomio original-copia también está presente en la pieza de Salvador Juanpere. Este artista, que proviene del terreno de la escultura, ha elaborado con la propuesta *Pell de musa* (2015) (Figura 3) una revisión de la emblemática pieza *Musa dormida* (1910) de Constantin Brâncusi. El objetivo consiste en extraer, como si fuera la epidermis, el contorno de dicha obra. Para hacerlo, ha partido de una réplica suya tallada en mármol. Seguidamente, con tecnología 3D, ha impreso delgadas capas que juntas recubrirían toda la superficie del rostro. Estas tiras, de un acabado quebradizo e inquietante, se asemejan a una piel que, si cubriera la pieza, terminaría por alterar el acabado pulido y los rasgos esquemáticos de un volumen y una forma casi puras. O, al revés, una vez situadas junto a la escultura, simulan un pellejo despojado, similar a una serpiente que ha mudado la piel. En definitiva, aluden a aquello sutil e imperceptible que separa el objeto del espacio y que, a modo de corteza, «actúa como caparazón entre el lleno y el vacío» (Juanpere, 2016:89).

2. Del entorno urbano al natural

Albert Valera, en su obra, hace referencia al espacio urbano (figura 4). A partir de recorrer las calles de las ciudades y observar las fachadas de las construcciones, se ha fijado en pequeños elementos, buscando los fragmentos y aquello que habitualmente pasa desapercibido, y se ha centrado en la idea de límite. Concretamente, ha fotografiado las lindes reales que unen y separan los edificios, con la intención de hacer referencia a la pared interior que distribuye hogares e inmuebles. Con impresión 3D crea una réplica de este detalle, y formalmente consigue una escultura compacta, geométrica y aparentemente abstracta. La



Figura 3 · Salvador Juanpere (2015), *Pell de musa*, escultura de mármol e impressi n 3D.

Figura 4 · Albert Valera (2015), *30/28-26*, líneas azules sobre un muro de hormigón, azulejos de cer mica e impressi n 3D.

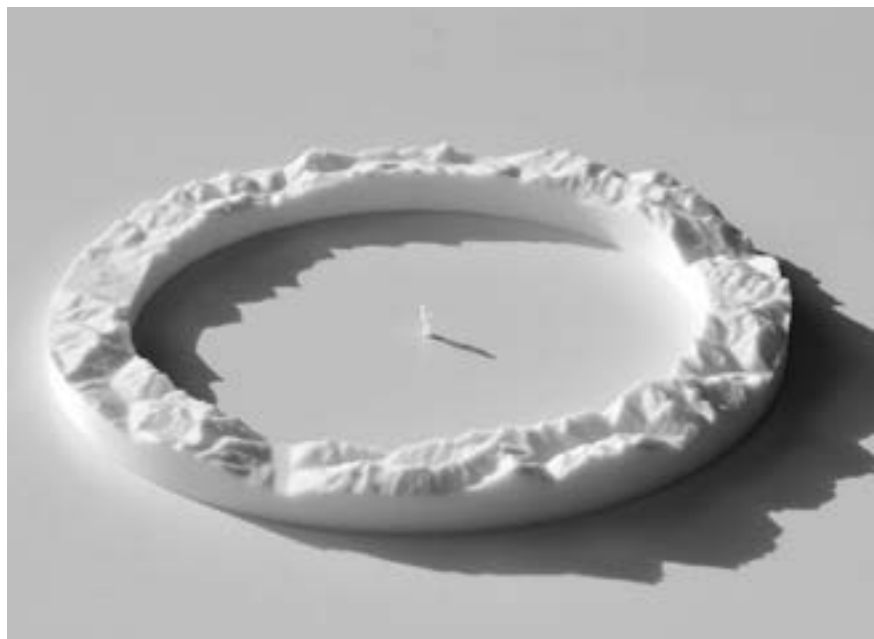


Figura 5 - Àngels Viladomiu (2014-2015),
3D Souvenir: Panorama&Memory,
impresión 3D.

pieza se instala en una pared de hormigón alineada mediante una línea vertical y azul —la misma que utilizan los albañiles—, franqueada por azulejos que indican la numeración de los edificios que han servido como modelo para la escultura. Con todo ello, elabora una metáfora acerca de los puntos de encuentro que se propician en el entorno urbano.

Finalmente, Ángels Viladomiu, con *3D Souvenir: Panorama & Memory* (2014-2015), produce lo que llama el *souvenir* (Figura 5) de una cordillera que no sólo nos habla del paisaje, sino de otros muchos aspectos subyacentes, como el recuerdo y la economía de los afectos. Tal como ella dice, «el lugar visitado se reduce y traduce a un objeto de consumo» (Viladomiu, 2016: 117). Para desarrollar su obra, primero ha realizado una extensa investigación sobre la idea de topografía y de mapa. Su trabajo incide en cómo se representa el entorno que nos rodea y en si es imprescindible para hacerlo tener una experiencia directa sobre él. Por ejemplo, plataformas como Google Maps dan la posibilidad o la falsa ilusión de conocer un lugar por el mero hecho de verlo en la pantalla del ordenador. Viladomiu utiliza la misma estrategia al seleccionar una cordillera determinada y un punto central desde donde observarla, para obtener una panorámica de 360 grados. A partir del programa DEM, que permite crear un modelo digital de elevación, ha diseñado un archivo digital en el cual se ve representado este espacio sin haberlo ni siquiera visto. El resultado es una pieza que se asemeja a una pequeña joya o reliquia, y que sugiere una mirada crítica hacia la relación que se instaura con el paisaje cuando éste sufre una incursión tecnológica. Así mismo, explora el concepto de *souvenir*, tanto como objeto de consumo como de sustituto de lo real.

Conclusión

Uno de los aspectos cruciales planteados en todos los proyectos es ver cómo se puede subvertir la presencia de la propia tecnología 3D, que actúa como la interfaz que unifica todos los volúmenes impresos, sean o no arte. Recordemos cómo se definían las interfaces culturales: «son las maneras en que los ordenadores presentan los datos culturales y nos permiten relacionarnos con ellos» (Manovich, 2005: 120). Es decir, dar noticia de que la interfaz acarrea unas convenciones semánticas difíciles de percibir, pero también peligrosas de ignorar. Las piezas aquí analizadas se sirven de su naturaleza tecnológica para crear, mediante el lenguaje y las metáforas visuales, fricciones capaces de desestabilizar el influjo de la matriz que las une y las crea. Conscientes de que la naturaleza de la técnica 3D invade el proyecto, hasta el punto de poderlo colapsar, la importancia de la labor de estos artistas reside en ofrecer salidas y aberturas a un proceder que tiende a neutralizar todos sus resultados.

De hecho, la tecnología 3D aquí utilizada les sirve para reforzar sus giros conceptuales y tratar de manera más incisiva temas fundamentales de la representación y la concepción de la obra de arte. Vemos como los binomios original-copia, natural-artificial, realidad-ficción, así como lleno-vacío, son recurrentes. Con todo ello, desde un trabajo colaborativo y una consciencia interdisciplinar, los autores se insieren en ámbitos científicos y sociales.

Referências

- Benjamin, Walter (2008). «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica» (tercera redacción). En: *Obras: Libro I. Vol. 2*. Madrid: Abada. ISBN: 987-84-96775-17-6.
- Casanovas, Mercè (2016). «On és l'original? Matèria impresa: de la pedra al plàstic». En: Bielsa, Jordi; Casanovas, Mercè; Fàbregas, Ariadna; Juanpere, Salvador; Lozano, Fco. Javier; Martínez, Enrique; Pastó, Cristina; Valera, Albert; Viladomiu, Àngels. *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística*. Barcelona: Comanegra. ISBN: 978-84-16605-63.
- Juanpere, Salvador (2015). «Pell de musa... (un projecte experimental en 3D)». En: Bielsa, Jordi; Casanovas, Mercè; Fàbregas, Ariadna; Juanpere, Salvador; Lozano, Fco. Javier; Martínez, Enrique; Pastó, Cristina; Valera, Albert; Viladomiu, Àngels. *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística*. Barcelona: Comanegra. ISBN: 978-84-16605-63.
- Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. La imagen en la era digital. Barcelona: Paidós Comunicación. ISBN: 84-493-1769-X.
- Pastó, Cristina (2016). «Des que som una conversa». En: Bielsa, Jordi; Casanovas, Mercè; Fàbregas, Ariadna; Juanpere, Salvador; Lozano, Fco. Javier; Martínez, Enrique; Pastó, Cristina; Valera, Albert; Viladomiu, Àngels. *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística*. Barcelona: Comanegra. ISBN: 978-84-16605-63.
- Sullivan, Graeme (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. Thousand Oaks, CA: SAGE. ISBN: 978-1-4129-7451-6.
- Viladomiu, Àngels (2016). «Souvenir 3D: Panorama i memòria». En: Bielsa, Jordi; Casanovas, Mercè; Fàbregas, Ariadna; Juanpere, Salvador; Lozano, Fco. Javier; Martínez, Enrique; Pastó, Cristina; Valera, Albert; Viladomiu, Àngels. *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística*. Barcelona: Comanegra. ISBN: 978-84-16605-63.

El oído que ve: sobre la obra de Pedro Bericat

The Ear that Sees: about the Work of Pedro Bericat

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE*

Artigo completo submetido a 1 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanha, Artista visual y profesor universitario.

AFLIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Edificio Bellas Artes, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Zaragoza, C/ Ciudad Escolar, s/n 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

Resumen: El discurso del artista español Pedro Bericat incide en la intercomunicación global, donde cada uno somos un centro generador y receptor de ideas y proyectos, para ello trabaja con los restos y rastros del imaginario colectivo. Mediante un discurso inclasificable, en el que conjuga lo casual, la crítica social, la provocación, el absurdo, el humor y la poesía, el artista despliega significados de reminiscencias dadaístas, en una obra que conecta el arte objetual con el sonoro, para afirmar el mundo onírico de la lúcida irracionalidad perdida.

Palabras clave: arte postal / arte sonoro / polisemia / provocación / poesía visual.

Abstract: *The discourse of the Spanish artist Pedro Bericat affects global intercommunication, where each one is a generator and receiver of ideas and projects, for which he works with the remains and traces of the collective imaginary. Through an unclassifiable discourse, in which he combines casual, social criticism, provocation, absurdity, humor and poetry, the artist displays meanings of Dadaist reminiscences, in a work that connects the objectual art with the sound, to affirm the dream world of lucid lost irrationality.*

Keywords: *mail art / sound art / polysemy / provocation / visual poetry.*

La 'revelación' del cuarto oscuro

En este artículo se presenta la obra de Pedro Bericat Cortés, artista multidisciplinar nacido en 1955 en Zaragoza (España), ciudad en la que vive y donde comienza a mostrar unas obras bajo la influencia de artistas como Wols y Hartung. Muy pronto su trabajo se inclina por las artes de acción, las instalaciones, el arte correo y la escritura experimental. Artista inclasificable y polifacético, provocador, con una peculiar percepción de la vida, su obra rezuma una fuerte crítica de carácter social y político. Siendo un feroz activista, sus obras al mismo tiempo muestran una faceta enigmática, intimista, de tono poético-profético, entre mística y dadaísta, resultado de una actitud de enajenación poética, lo que le confiere cierta aura empática como personaje.

El mundo de Pedro Bericat tuvo su origen 'revelador' en el cuarto oscuro de su abuelo fotógrafo, a partir de ahí su formación autodidacta ha discurrido en el intercambio de ideas y el activismo con artistas de su generación. Con el tiempo, su acervo personal ha crecido al compartir sus experiencias con infinidad de artistas en sus viajes e intercambios, todo ello hace que albergue una dilatada trayectoria internacional. Hay que destacar entre sus exposiciones las colectivas realizadas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo Nacional de Arte Reina Sofía y la Fundación Juan March, estas dos últimas en Madrid.

En su trabajo veremos que intervienen variadas tipologías de formas y medios: una suerte de objetos, imágenes, signos, materias y sonidos que interactúan, rozando las fronteras de las artes, los límites de su definición (ver Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4 y Figura 5). Su trabajo está volcado a la comunicación y concebido de inicio para ser participativo. Su temprana irrupción en la escena del *mail art* o arte postal le llevó a interesarse por los materiales encontrados, así como por las imágenes intervenidas (o borradas) — como en el *arte povera* y Fluxus —, siendo hoy una de las reflexiones del artista sobre la inmaterialidad. Así mismo Pedro Bericat mediante los límites del lenguaje de la imagen explora los 'fósiles visuales' del imaginario colectivo reprimido, característica ésta definitoria de su práctica artística.

De esta manera su flujo de trabajo resulta expansivo, transita en permanente modificación. Así surgió el interés por el sonido que aparecía en las piezas de sus instalaciones, lo que le condujo a su registro, a su traducción material. Sus conexiones con el radioarte y el arte sonoro le han encaminado a experimentar con el 'ruido' — en la línea de John Cage —, para culminar en un ambicioso proyecto personal en la Red: *Mute-sound*, en el espíritu del arte postal (Bericat, s/d).

1. Todo es un papel secante

“No hay nada que ver ni oír, no hay nada que comprender, sino mover el corazón...” es lo primero que lanza Pedro Bericat en pos de una interpretación sensorial del arte, para posicionarnos *al margen* de la cultura impuesta (Dubuffet, 2011). Lo que le confiere un papel marginal, de inadaptado con la vida. Artista muy querido por unos y mal conocido por otros, Pedro Bericat plantea la utilidad de la inutilidad y, motivado por las circunstancias, su discurso es un continuo golpear de la conciencia para afirmar que la sabiduría (hermética) la tenemos dentro: “Nadie puede enseñar lo que ya eres”. También sostiene constantemente que vivimos un ‘mundo fantasmagórico’ de la conciencia — la mente consciente es la “mente lamentable” —, donde la finalidad es recuperar un ‘mundo desaparecido’, y para esto hay que acudir al inconsciente, la otra realidad. Pedro Bericat afirma que “si se trabaja con el inconsciente se acierta”, que “verdad es la intuición” y que “todo es un acto imaginativo [...], un papel secante”.

Su discurso combativo tiene una función terapéutica frente a la sumisión al mundo hipertecnológico actual, de velocidad, de aceleración (Virilio, 1998), donde cada vez hay menos espacio para los actos soñados y mágicos, porque nuestra cultura nos ha hecho esquizoides. La pulsión de los sentidos no se puede controlar porque sale fuera de los mecanismos hipnóticos de manipulación de los medios de comunicación, que no comunican — ‘en medio’ siempre hay algo —, son programas de abducción: no hay información sino deformación.

Así mismo las *pantallas* de todos los dispositivos nos han quitado la energía, han creado una realidad inducida, implantada: “las imágenes nos han quemado, estamos ‘apantallados’, estamos más cerca de la metafísica” dice el artista. Todo es virtual (Márquez, 2015), todo lo que vemos está flotando, nada es real, estamos viviendo un parque temático. El artista nos agita el pensamiento al reconocer que vivimos dualidades escindidas en una realidad separada de los conceptos. Programas de autodestrucción de las plataformas de poder nos cortan el cordón umbilical con nuestro pensamiento humanístico para homogeneizarnos en el cbersistema cultural impuesto (Zafra, 2017: 101-132, 215-239). En consecuencia su trabajo es una invitación, un despertar a salir de la trampa de los conceptos del discurso dominante, donde los conceptos son el problema, el “lenguaje-lamentable” según él; un *patchwork*, nudos y nodos que hay que deshacer rompiendo el lenguaje, como hizo Dada para mostrar un mundo paralelo al existente, sin categorías establecidas (Tzara, 2012).

Para ello su discurso está plagado de un desmembramiento del lenguaje en el que los juegos de palabras ‘convocan’ un baile polisémico a caballo entre la escritura automática, la etimología y la poesía visual (Duchamp, 1975: 145-7;



Figura 1 · Pedro Bericat. *Proyecto inmaterial*, Vista de la exposición en la Galería Trayecto, Vitoria-Gasteiz, 1991. Fuente: cortesía del artista.

Figura 2 · Pedro Bericat. *Sin título*, instalación en la exposición colectiva “Otoño 2010” en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010. Fuente: sitio web del artista (<http://www.mutesound.org>).



Figura 3 · Pedro Bericat. *Detalle del estudio*, 2017. Fuente: fotografía de J. Escuder.

Figura 4 · Pedro Bericat. *Envío de Kikuko Aono (Japón)* [proyecto de *Mail art*], Tarjeta postal, 2012. Fuente: fotografía de J. Escuder.

Figura 5 · Pedro Bericat (et alii), *Symbol as theme*, Resdatcom22, CD, 2017. Fuente: fotografía de J. Escuder.

Duchamp, 1989: 199; Derrida, 1997). Es lo que trata de hacer el artista mediante sus obras (objetos plásticos, fotografías, registros sonoros) que son los ‘fantasmas’ de la realidad de las cosas, generando distorsiones en la información de los *media*. De esta forma el artista se erige como *médium*, en la atribución que daba Kandinsky al artista (Kandinsky, 2017), para conectarnos a la ‘máquina del sueño’, meter los dedos en el pasado y, como señaló el *chamán* Josef Beuys, reconocer nuestras raíces para saber hacia dónde crece nuestro árbol.

2. *Inmaterial Project*

Hay que considerar las profesiones de los abuelos de Pedro Bericat, uno fotógrafo y otro sastre, sendas actividades que han determinado el devenir del artista. El abuelo sastre fue el creador de un nuevo método de patronaje textil, en el que se servía de plantillas polivalentes — las plantillas había en las ‘cajas’ de Duchamp —, de ahí surgió en el artista el interés por las materias heterogéneas, el *collage* y las acciones de manipular, pigmentar, manchar, teñir el papel *couché*. La atracción por los materiales encontrados, procedentes de derribos, reutilizados, la descubrió por primera vez en la colección de clichés de su otro abuelo, el fotógrafo. Y fue precisamente de niño en el miedo del cuarto oscuro de su laboratorio, entre la magia alquímica de la plata, donde tuvo la ‘revelación’ y a ‘revelarse’ como artista.

Todo lo anterior ha predisuesto al encuentro casual de las cosas como germen creativo. Sus obras son *ready-mades* de los ‘restos del naufragio’ de nuestra civilización: “la basura es la información y el alimento” sentencia Pedro Bericat. Objetos e imágenes de la publicidad que altera, borra, recorta, disuelve, pega — como en las emulsiones de los negativos que transfiere a otros soportes, dando la apariencia de un daguerrotipo. La preocupación del artista es generar información distorsionada de los *media*. Esto le condujo a jugar con el equívoco entre realidad y copia, a trabajar con facsímiles alterados de publicaciones que ha editado junto a *fanzines*, donde ha desarrollado un arte verbal y tipográfico resultado de su escritura experimental. Caben destacar dos publicaciones, más allá de los catálogos de sus muestras, que funcionan como libros de artista: *Cartilla de racionamiento* de 1986 y *Respiración (Condena a la Felicidad)*. *Cuatro Actos* de 2012, ambas con el sello editorial creado por el artista STI (“Sindicato de Trabajos Imaginarios”).

El trabajo con el material impreso unido a su vocación de intercambio con otros artistas le llevó al *arte postal*. Para Pedro Bericat “el arte postal lo es todo” y es la clave para entender su *Proyecto inmaterial* comenzado en 1980, “es el único arte puro, un depósito de conocimiento”. Según él todo fenómeno de la difusión del arte contemporáneo en la Red está basado en el arte postal;

además conforma un ámbito independiente, descentralizado, que posee un *feedback* que no tienen los medios de comunicación. Y en un mundo evanescente, cambiante, inestable, intangible, ‘líquido’ (Bauman, 2017), la recuperación del arte postal es la recuperación del *objeto*. Los objetos fomentan la manualidad, el pensamiento práctico, filosofía práctica — hoy la filosofía actual es especulativa mayoritariamente —; de ahí que reivindique la condición artesana del arte (Sennett, 2013). Esto le ha hecho incorporar diversos materiales duros y blandos, frágiles y resistentes, resinas y cauchos; ‘congelar’ mediante resinas el movimiento imposible de atrapar. Poco importa para Pedro Bericat el deterioro que sufren sus obras, en su transporte y manipulación, éstas se transforman. Para él sus obras tienen vida propia, son el fetiche, el coágulo, la obra alquímica.

3. El sonido crujiente

“Todo lo que vemos es música congelada [...] Todo lo que vemos son frecuencias, la luz misma es sonido” dice Pedro Bericat, en quien el paso de los objetos mudos a los *sonoros* se produjo en una lógica evolución creativa. Al igual que los negativos (los clichés), comenzó a utilizar los discos de vinilo y las cintas de casete en sus obras, al poco tiempo ya registró el sonido de los objetos de las instalaciones. Una obra emblemática suya es la titulada *Música de cámara para 100 transistores* 1987, cuyo sonido está compuesto por las sintonías aleatorias de los aparatos de radio. Con el tiempo ha constatado que la grabación del sonido fue una consecuencia de exposición fotográfica, en el sentido añadido de que hay una correspondencia entre la huella de los negativos fotográficos y los surcos de los discos de vinilo. Sin importar la baja calidad de reproducción (*low fidelity*), como en los negativos fotográficos deteriorados que modifican la imagen inicial, lo mismo acontece a los discos, su desgaste crea un sonido nuevo.

Para Pedro Bericat el ‘sonido primordial’ (cósmico) es el sonido repetitivo — “la verdad es repetición” —, sin un punto de apoyo, ni inflexiones, como la música hindú interpretada por el sitar. Sonido monódico, como el que se escucha del aparato de una radio, sin estar sintonizado a una emisora concreta, este sonido es para el artista un ‘escudo de protección’ a la agresión exterior, al cúmulo de excitaciones de la música actual.

El artista devuelve al espectador esos sonidos en sus performances, forman parte del continuo de su obra: desde su participación en festivales sonoros, acciones de *radio art*, hasta cuando actúa de *disc-jockey* donde el humor está presente. Y es a través de los contactos previos establecidos en el arte postal donde accedió a los circuitos del arte sonoro, a su difusión en revistas especializadas, simposios y emisión de su música en emisoras alternativas.

La actividad expositiva resulta importante en Pedro Bericat, forma parte del ideario que impregna su labor donde el intercambio es la esencia. Es a partir de la década de los ochenta cuando comienza sus comparecencias, no exenta de polémica, en galerías, espacios alternativos y museos. Ya en el arte sonoro se debe destacar su presencia internacional al entrar en el sello del artista Ryosuke Cohen, y al establecimiento de colaboraciones con galerías, como la Galería *Generator* de Nueva York — la única galería dedicada al arte sonoro —; la Galería V2 de Róterdam, especializada en arte electrónico; y la Galería *Staalplatz* de Berlín. También participó en el “21 Simposio Internacional de Arte Electrónico”: *ISEA 2015 Art and Disruption*, celebrado en Vancouver (Canadá). Finalmente añadir que su obra que se encuentra mencionada en monografías sobre el arte sonoro en España (Ariza Pomareta, 2008; Barber Colomer y Palacios, 2009), al tiempo destacar su participación en la exposición sobre el tema celebrada en la Fundación Juan March de Madrid en 2016: *Arte sonoro en España, 1961-2016*, la mayor retrospectiva de artistas sonoros españoles realizada hasta la fecha.

Conclusión

La obra de Pedro Bericat reivindica la irracionalidad como principio motor del arte, junto al azar y la intuición, para adentrarse en la poesía de las cosas, al margen de discursos dominantes. Mediante una práctica totalizadora el artista articula lenguajes donde están presentes el objeto y el espacio, la imagen y el sonido para establecer una relación de continuidad en un universo fluido, cambiante, donde todo lo que atrapamos se convierte en fósil. Práctica que se manifiesta no como creación sino como ‘recreación’. Así el artista lo que intenta es capturar pedazos de realidad o irrealidad circundantes. Con estos fragmentos, el artista recrea, es decir vuelve a crear, juega con lo ya creado.

Referencias

- Ariza Pomareta, Javier (2008) *Las imágenes del sonido: una lectura pluridimensional en el arte del siglo XX. Segunda edición corregida*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 978-84-8427-651-7
- Barber Colomer, Llorenç; Palacios, Montserrat (2009) *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Sociedad General de Autores y Editores. ISBN: 978-84-8048-815-0
- Bauman, Zygmunt (2017) *Vida líquida*. Barcelona: Austral; Paidós. ISBN: 978-84-08-04096-8
- Bericat, Pedro (s/d) *Pedro Bericat* [consulta 2017-12-18] URL: <http://www.mutesound.org>
- Derrida, Jacques (1997) *La disseminación*. Madrid: Fundamentos. ISBN: 84-245-0145-4
- Dubuffet, Jean (2011) *Asfixiante cultura*. Jaén: Ediciones del lunar. ISBN: 978-84-95331-51-9
- Duchamp, Marcel (1975) *Duchamp du signe. Ecrits*. París: Flammarion. ISBN: 2-08-010767-4
- Duchamp, Marcel (1989) *Notas*. Madrid: Tecnos. ISBN: 84-309-1701-2
- Kandinsky, Vasilii (2017) *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-84-493-0315-9
- Márquez, Israel (2015) *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-6389-5
- Sennett, Richard (2013) *El artesano*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-6287-4
- Tzara, Tristan (2012) *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets. ISBN: 978-84-8310-629-7
- Virilio, Paul (1998) *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-334-0092-7
- Zafra, Remedios (2017) *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-6417-5

Hi havia terra en ells: El cavar en obres de Santiago Sierra, Núria Güell i Regina José Galindo

*There was Earth in them: The digging
in works of Santiago Sierra, Núria Güell and
Regina José Galindo*

JORDI MORELL I ROVIRA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanya, artista visual.

AFILIACÃO: Universitat de Barcelona; Facultat de Belles Arts; Departament d'Arts Visuals i Disseny. Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. C/ Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona, Espanya. E-mail: jordi.morell@ub.edu

Resum: L'article indaga en el fet de cavar en treballs artístics, com és el cas de Santiago Sierra, Núria Güell i Regina José Galindo. Es tracta d'una acció molt present en obres artístiques performàtiques i conceptuals, en què els artistes evidencien múltiples significats així com intencions crítiques sobre els seus contextos sociopolítics. Es conclou que per aquests artistes cavar significa una acció entre absurda i reivindicativa que pot fer emergir uns fets o activar unes situacions que semblen sedimentades tant en el terreny com en la mateixa societat.

Paraules clau: cavar / acció artística / crítica social / Santiago Sierra / Núria Güell / Regina José Galindo.

Abstract: *This paper explores the act of digging into artistic works, as in the case of Santiago Sierra, Núria Güell and Regina José Galindo. It is a very present action in artistic performative and conceptual works, in which artists demonstrate multiple meanings as well as critical intentions of their sociopolitical contexts. It is concluded that for these artists to dig means an action between absurd and vindicative that can cause some facts to emerge or activate situations that appear to be sedimented both in the field and in the society itself.*

Keywords: digging / performance / social criticism / Santiago Sierra / Núria Güell / Regina José Galindo.

Introducció

Cavar, l'acte, com també el resultat, el forat, és quelcom molt present en pràctiques artístiques de les darreres dècades. I és que dur a terme un forat és evocar temps immemorials, fent conviure el fet més animal i el desenvolupament tècnic més sofisticat. És una acció primària que ha acompanyat l'evolució humana. Aquesta acció repetida incansablement ens podria remetre al cau kafià que sempre es repensa, sempre és incomplet (Kafka, 2000), però també a la història de Kôbô Abe *La mujer de la arena* (1989), en la qual els protagonistes estan condemnats a cavar i sostraure l'arena que els amenaça. Les dues històries fan referència a la figura de Sísif, l'heroi absurd, tant per les seves passions com pel seu turment, símbol del treball inútil i sense esperança.

D'altra banda, *Hi havia terra en ells* fa referència al poema de Paul Celan (1963) on el fet de cavar esdevé la imatge principal que ens acosta a uns fets insuportables, els camps de concentració, i a la instrumentalització de la subjectivitat per mitjà de la violència del treball, la resignació per part de l'individu i la seva dominació. De fet, cavar la pròpia tomba és una imatge metafòrica que ressona en les obres tractades a continuació, en les quals trobem, en alguns casos, evocacions literals a la sepultura d'un cos (i a fosses comunes) i on l'excavació esdevé l'antimonument commemoratiu d'uns fets invisibilitzats o oblidats.

1. Cavar

En referència a l'acte de cavar com a activitat que remet al treball genèric, és pertinent recordar l'obra *Honest labor* (1979) de Chris Burden, en la qual, com a resposta a una invitació universitària per realitzar una conferència, l'artista es va posar a cavar una rasa en un descampat de manera solitària en horari laboral. D'aquesta manera, tractava el treball com a fonament de l'economia política, com a mesura del valor de les coses (Comeron, 2007:48).

Aquesta obra de Burden ens serveix d'enllaç amb l'obra 3.000 huecos de 180 × 50 × 50 cm cada uno (Dehesa de Montanmedio, Vejer de la Frontera, 2002) (Figura 1), de Santiago Sierra (Madrid, 1966):

En un terreno situado frente a las costas de Marruecos se excavaron 3.000 huecos de las medidas indicadas y con las caras perpendiculares y paralelas entre sí. El trabajo fue llevado a cabo por un grupo que oscilaba entre 20 y 7 jornaleros según el día. Se trataba de trabajadores africanos, mayoritariamente senegaleses y en menor medida marroquíes, más un capataz español. Las labores se hicieron a pala durante un mes y cobraron el salario estipulado por la administración española para jornaleros, es decir, 54 € por ocho horas de trabajo. (Sierra, 2002)



Figura 1 · Santiago Sierra, *3.000 huecos de 180 x 70 x 70 cm cada uno* (2002), Vejer de la Frontera.

Font: http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php.

<https://www.youtube.com/watch?v=ayfBf2J-Qlc&t=15s>

Figura 2 · Núria Güell, *Resurrecció* (2013), fotograma del vídeo. Font: N. Güell.

Els títols de les peces de Santiago Sierra remarquen i fan transparent el procés de producció de la seva obra. Com en la majoria de projectes seus, l'artista contracta treballadors per utilitzar el seu cos i el seu temps de manera crua a canvi del salari mínim. En aquest cas, jornalers immigrants van realitzar durant el mes de juliol tres mil forats en uns camps de la província de Cadis. Sierra explica, amb claredat molesta, la mecànica repetitiva de l'explotació laboral, la mercantilització del cos, la submissió humana al destí del capitalisme i l'alineació dels individus per l'economia (Martínez, 2003:16).

Aquest camp de fosses que veiem en les imatges que documenten l'acció, amb les mesures suficients per acollir el cos de la persona, interpel·len a l'actual crisi humanitària i al gran moviment de persones dels darrers anys, i podríem concloure que funcionen com a antimonument. En aquest sentit, recordem el *Placid civic monument* (1967), de Claes Oldenburg, una rasa realitzada per un excavador a Central Park de Nova York. Aquesta obra de referència, que consta de nou fotografies en blanc i negre que documenten l'acció, també ens remet a la tomba, però s'emmarcava en un context intens i convuls, a causa de l'assassinat del president dels Estats Units, la Guerra del Vietnam i les creixents protestes i mobilitzacions ciutadanes.

2. (Des)enterrar

Els fets de cavar i d'enterrar serveixen a Núria Güell (Vidreres, 1981), en l'obra *Resurrecció* (2013) (Figura 2), precisament per posar al descobert uns fets. La peça consta d'un arxivador amb fotocòpies de fotografies de diferents exhumacions — que l'espectador es pot endur — i es relaciona amb la projecció d'un vídeo d'una acció que representa l'acte de fer un forat i d'enterrar uns objectes. La gravació causa suspens i intriga. Les propostes de Güell furguen els límits de la legalitat. En aquesta ocasió, l'artista crea una societat amb noms de guerrillers catalans assassinats per les tropes franquistes, i amb una targeta de crèdit a nom d'un d'aquests personatges realitza una compra d'objectes de la Fundació Nacional Francisco Franco que no ha arribat a pagar — com si es tractés d'una mena de confiscació de la mercaderia d'ideologia franquista per a la milícia, la qual farà desaparèixer en una cuneta.

El treball de Güell posa en tensió l'acte de cavar des de dues perspectives antagòniques. Per un costat, el gest d'enterrar fa referència al fet d'ocultar, fer desaparèixer objectes o cossos. Per altre costat, desenterrar evoca els crims comesos que han estat invisibilitzats i les exhumacions de fosses comunes de la Guerra Civil espanyola.



Figura 3 · Regina José Galindo, *Tierra* (2013),
acció a Les Moulins de Paillard, París. Font: Bertrand Huet,
a <http://www.reginajosegalindo.com>

Revivendo las identidades de 6 guerrilleros catalanes se ha creado una asociación registrada con sus nombres. Cinco de ellos fueron asesinados por las tropas franquistas. A través de una tarjeta de crédito registrada a nombre de Salvador Gómez Talón, uno de los maquis asesinados en 1939, esta milicia ha incautado cajas de la mercancía que la Fundación Nacional Francisco Franco (FNFF), «sin ánimo de lucro», vende para promocionar y glorificar la figura del dictador franquista. Los pagos de los pedidos fueron devueltos y no cobrados por la FNFF y la mercadería fascista desaparecida en las cunetas. Tras la Dictadura Franquista, en 1977 empezó la «transición española» aprobando la ley del indulto que amnistiaba también a los torturadores y asesinos. Este mismo año se fundó La Fundación Nacional Francisco Franco, una institución privada que hace apología explícita al fascismo ensalzando la figura y la obra del dictador español. La FNFF hasta el 2004 ha gozado de financiación pública. Aún hoy los más de 20.000 cuerpos de republicanos robados de sus tumbas para rellenar las criptas del Valle de los Caídos, siguen enterrados junto a sus verdugos. (Güell, 2003)

En els darrers anys, en el nostre context, la recuperació de la memòria històrica, com també d'històries de vida, ha estat en el focus mediàtic i en l'escena política. Recordem que han calgut més de trenta anys de democràcia a l'Estat espanyol per acabar legislant la Llei de la memòria històrica (Llei 52/2007, de 26 de desembre). Aquest fet, conseqüència del context polític, es va fer amb una

pressió i un treball intens per part de múltiples col·lectius i associacions que lluiten per la recuperació de la memòria històrica i pel reconeixement de les víctimes que van patir persecució o violència durant la Guerra Civil i la dictadura a l'Estat espanyol. Però encara ara, queda lluny una veritable voluntat de reconciliació que posi sobre la taula uns fets que han estat massa temps oblidats.

3. Cos

Amb una voluntat de fer visibles injustícies socials, relacionades amb la discriminació racial, de gènere i altres abusos implicats en les relacions desiguals de poder, l'artista Regina José Galindo (Ciutat de Guatemala, 1974) fa ús de manera crua del seu cos en accions performàtiques. Entre aquestes accions, en trobem que s'exposa en relació amb l'excavació, la fossa, i en la reclusió de la persona. Per exemple, en l'obra *Tierra* (Les Moulins, 2013) (Figura 3) l'artista posa en tensió el seu cos nu amb una màquina pesada que excava al voltant d'ella una gran fossa. Galindo, amb aquesta acció, vol fer referència al genocidi de la dècada dels vuitanta a Guatemala. Concretament, l'artista parteix de les paraules d'un testimoni que participà en el judici contra l'exdictador Ríos Mott i l'exmilitar Sánchez Rodríguez, en el qual detalla una de les maneres com l'exèrcit construïa les fosses abans d'assassinar i llançar-hi a dins els cossos per fer-los desaparèixer.

Guatemala vivió durante 36 años una de las más sangrientas guerras. Un genocidio, éste dejó más de 200.000 muertos. El ejército que peleaba contra la insurgencia definió como enemigos internos a los indígenas aduciendo que simpatizaban con la guerrilla y durante cruentos períodos se dedicó a perseguirlos. Con la intención de quedarse con las tierras (bajo la complaciente mirada de la oligarquía nacional) y la justificación de que los indígenas eran enemigos de la patria, el Estado puso en práctica la tierra arrasada. Ésta fue una práctica común y característica del conflicto armado guatemalteco. Tropas de soldados del ejército y de las patrullas de defensa civil llegaba a las comunidades indígenas y destruían cualquier cosa que pudiera serles de utilidad para sobrevivir: comida, ropa, cosechas, casas, animales, etc. Quemaba todo. Violaba, Torturaba. Asesinaba. Muchos cuerpos fueron enterrados en fosas comunes que hoy forman parte de la larga lista de evidencias que confirman el hecho. (Galindo, 2013)

En la *performance Ojo de gusano: don't look down* (Atenes, 2016), realitzada dins el marc previ a la 14 Documenta de Kassel, trobem l'artista estirada a l'interior d'una fossa oberta realitzada al Parc Elefthería, lloc on es troba el Museu de la Resistència contra la Dictadura dels Coronels que va patir el país durant el període 1967-1974. D'aquesta manera, Galindo, relaciona diversos règims autoritaris i els seus còmplices, i recorda la violència contra la població denunciant l'oblit que pateix la nostra història més recent.

En un altre sentit, trobem la *performance Desierto* (Santiago de Xile, 2015), en la qual Galindo emplaça el seu cos a l'interior d'una muntanya de serradures. L'artista vol tractar, d'aquesta manera, un desastre ambiental i social al voltant del monocultiu de pins i eucaliptus, que afecta part del territori reclamat pels maputxes al sud de Xile.

El pino, punto álgido de discusión en Chile. Fuente inmensa de ingresos para un pequeño círculo de individuos, con graves consecuencias para algunas comunidades indígenas del país y graves daños al ecosistema.

Convertimos el interior de la galería en un desierto. En lugar de arena utilizamos aserrín de madera. Yo permanezco enterrada en las dunas. El aserrín remite a los despojos que resultan tras la sobreexplotación de la tierra y posterior desertificación. (Galindo, 2015)

En la majoria de les accions de Galindo es qüestiona l'experiència del temps cronològic lineal. El cos de l'artista és qui revela el temps, i el mostra a través del seu cansament, les seves esperes i la tensió constant que suposa l'expectativa que «alguna cosa ha de succeir». Sense esdeveniment no hi ha temps i sense temps no hi ha vida ni història.

Conclusions

Recordant l'ambivalència que pot suggerir la persona fent un forat, l'acte de cavar com a emblema del treball, així com de l'absurd, s'ha fet una deriva entre un seguit d'obres artístiques clarament performàtiques o de caràcter conceptual, en què el fet de cavar, enterrar o desenterrar esdevenen pràctiques comunes entre artistes de diferents generacions i contextos, alhora que s'evidencien significats i intencions diversos.

Les obres vistes de Santiago Sierra, Núria Güell i Regina José Galindo tenen unes clares intencions crítiques en els seus contextos sociopolítics. Mentre que les obres de Santiago Sierra giren entorn del treball i del treballador, en les seves accions aquest treball recau en immigrants contractats per utilitzar el seu cos i el seu temps per realitzar, en aquest cas, uns forats de manera crua a canvi del salari mínim. El fet de cavar en l'obra de Núria Güell posa en tensió dues perspectives antagoniques: el gest d'enterrar i ocultar i el de desenterrar i fer visible. Ho fa de manera física enterrant objectes de caràcter simbòlic, però també ho fa metafòricament pel que fa a qüestions avui encara no resoltes de fets traumàtics de la Guerra Civil espanyola i de la repressió franquista. En darrer lloc, Regina José Galindo s'exposa nua mentre excava al seu voltant fent referència a crims comesos per diversos règims autoritaris, així com fent visibles problemàtiques socials i mediambientals en el context guatemalenc i, per extensió, en gran part de l'Amèrica Llatina de les darreres dècades.

En definitiva, per a tots aquests artistes, *cavar* significa una acció entre absurda i reivindicativa que pot fer emergir uns fets o activar unes situacions que semblen sedimentades tant en el terreny com en la mateixa societat.

Referències

- Abe, Kôbô (1989). *La mujer de la arena*. Madrid: Siruela. ISBN: 84-7844-016-X.
- Celan, Paul (1963). «Hi havia terra en ells». A: *La rosa de Ningú*. Trad. d'Arnau Pons. [Consulta: 28 desembre 2017] Poema disponible en línia a: <https://www.escriptors.cat/?q=publicacions_quadernsdivulgatiu29_ponsa>.
- Comeron, Octavi (2007). *Arte y postfordismo: Notas desde la Fábrica Transparente*. Madrid: Trama: Fundación Arte y Derecho. ISBN: 978-84-89239-76-0.
- Galindo, Regina José (2013). *Tierra*. [Consulta: 28 desembre 2017] Text i imatges disponibles en línia a: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>.
- Galindo, Regina José (2015). *Desierto*. [Consulta: 28 desembre 2017] Text i imatges disponibles en línia a: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>.
- Galindo, Regina José (2016). *Ojo de gusano: don't look down*. [Consulta: 28 desembre 2017] Text i imatges disponibles en línia a: <<http://www.documenta14.de/en/calendar/983/-14-ojo-de-gusano-dont-look-down>>.
- Güell, Núria (2013). *Resurrecció*. [Consulta: 28 desembre 2017] Text i imatges disponibles en línia a: <<http://www.nuriaguell.net/>>.
- Kafka, Franz (2000). «La guarida». A: *Cuentos completos (textos originales)*. Madrid: Valdemar. ISBN: 978-84-7702-325-8.
- Martínez, Rosa (2003). *Santiago Sierra: Pabellón de España: 50ª Bienal de Venecia*. Catàleg exposició. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner. ISBN: 84-7506-602-X.
- Sierra, Santiago (2003). *3.000 huecos de 180 x 70 x 70 cm cada uno*. [Consulta: 28 desembre 2017] Text i imatges disponibles en línia a: <http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php>.

Luís Herberto, uma representação audaciosa

Luís Herberto, a bold way of representation

ARTUR RAMOS*

Artigo completo submetido a 4 Janeiro de 2018 e aprovado a 17 de janeiro de 2018

*Portugal, artista visual e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa. E-mail: a.ramos@belasartes.ulisboa.pt

Resumen: Analisa-se em pormenor as pinturas de Luís Herberto, como as constrói, como lida com as questões de representação da figura humana e do retrato e como estas se foram adaptando aos seus objetivos conceptuais. A maneira como organiza as cores e como pinta através de fortes pinceladas e com grande espontaneidade, é aqui atentamente analisada e enquadrada no contexto da literatura artística da arte ocidental.

Palabras clave: Pintura / pincelada / figura humana / cor.

Abstract: *An in-depth analysis of the paintings of Luis Herberto, how the artist constructs them, how he deals with representation of the human figure and portraiture and how these aspects adapted to his conceptual objectives. A close analysis of the way the artist organizes the colors, and paints using strong brushstrokes and spontaneity, here framed in the context of the artistic literature in Western art.*

Keywords: *Painting / brushstroke / human figure / color.*

Introdução

Luís Herberto nasceu nos açores e licenciou-se em pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 1998. Independentemente da sua vida académica, enquanto professor de desenho, o desenho e em particular a pintura constituem a ocupação fundamental da sua forma de estar na vida. De facto, inicia em 1991 a sua vida de artista com a participação numa coletiva e desde dessa data são inúmeras as exposições coletivas e sobretudo as individuais. Em todas encontramos os processos de trabalho bem expostos nos catálogos que sempre acompanham as suas exposições, associados a numerosos textos de vários autores:

A pintura de Luís Herberto abre-se numa figuração assumida e consciente sem pre-conceitos de correntes ou vanguardas, onde o modelo não se distingue do retratado ou onde o actor se cruza com a personagem. Deste modo fala-nos tanto das transfigurações, transmutações ou alterações, como das hesitações e conflitos com que os corpos e as almas se debatem hoje (Salteiro, 2017:8).

ou

Nem sempre estes corpos projetam sombras, como nem sempre o desenho consegue conter os excessos de tinta e cor dentro da forma de uma perna, de um pé, de um braço. Nesta atmosfera sem densidade, o corpo levita, torna-se imaterialidade, virtualidade (Oliveira, 2011:8).

Através destes textos, onde encontramos vários do próprio, podemos facilmente perceber o pintor e a sua pintura desde a singela invenção dos seus temas ao modo como os trabalha em atelier, como percebemos neste trecho a propósito da escolha dos modelos:

Na procura de figurantes, encontrei todavia outras possibilidades interpretativas e visuais, afins do ‘casting’ realizado, figurantes a quem era pedido que ensaiassem poses entre o ciúme furtivo e o pudor dos amantes atraídos (Herberto, 2017:55).

No seu *blog* encontramos todos estes textos assim como os seus trabalhos. No presente estudo procuramos analisar com detalhe como Luís Herberto define as superfícies dos corpos e dos rostos das suas figuras. Na verdade mais do que pensar o retrato ou os sentidos das fisionomias, da correção da proporção, do engenho da pose ou do ‘ar’ (Piles, 1989: 130) o que procuramos aqui é uma delimitação muito específica a um campo mais técnico do que conceptual, ao modo como os constrói subordinando o gesto, a pincelada e a cor aos seus aspetos anatómicos formais.

Cor e Carnação

É com uma energia e um fervor especiais, condimentados com um espírito que brinca saudavelmente com os limites das relações humanas do amor, do erotismo e da sexualidade que encontramos nas suas exposições *Sonhos Húmidos* em 2003, *Amuos e Desamores* em 2008, *Nós e Todos os Outros* em 2011, *As Brincadeiras de Alex* de 2016 e as *Máscaras de Alex* de 2017 um refinamento particular no tratamento dado à carnação. Para tal recorre a modelos vivos, a fotografias ou a imagens paradas de vídeos ou de filmes. A figura humana, o retrato e as carnações envolvidas são transversalmente às suas exposições objeto de especial atenção. A cor está presente em detrimento do jogo claro-escuro o que salienta, como veremos, o lado mais emocional recordando as antigas teorias que opunham os defensores da cor aos defensores do desenho.

A emotividade com que aborda os temas tem tido correspondência no modo como as suas pinturas têm evoluído. Desde do colorido, do toque com que define a forma até às composições e suas narrativas, tudo tem caminhado para uma lógica consonância no sentido em que a presença da cor vai aumentando assim como o lado voluptuoso a que associamos as cores.

É este equilíbrio, que nos parece ter sido a sua conquista mais evidente e mais natural, e que procuramos aqui caracterizar fazendo para tal uma análise ao desenho subjacente à pintura, ao modo como constrói os volumes, as massas e os pormenores, à escolha das cores e seus matizes.

Assim se compararmos as figuras expostas em *Sonhos Húmidos* com as expostas em *As Máscaras de Alex* notamos uma forte diferença no tratamento dado à figura em geral e às superfícies em particular. Na pintura (Figura 1) existem grandes manchas lisas que funcionam mais como indicadoras da configuração dos elementos do corpo, como por exemplo, o ante braço direito ou a face iluminada. Com uma parca variedade cromática não existe grande modelação nem pormenor na generalidade das superfícies do corpo. Na pintura *Alex* (Figura 2) o interesse sobre a representação da figura é mais profundo a todos os níveis. A cor marca presença, as superfícies ganham variação, as massas volume e os elementos anatómicos consistência. E tal sucede porque por um lado a paleta enriqueceu não só com tons mais avermelhados mas também com verdes e azuis, e por outro porque nas grandes superfícies lisas apareceram pinceladas que definem mais planos e pormenores. O claro-escuro presente é apenas o suficiente para explicar os volumes e a sua posição relativa como o braço que está à frente do corpo. Ou seja a cor não chega a perder a sua identidade nos tons mais escuros fazendo com que a figura se destaca pela presença de uma mancha cromática em vez de uma forma criteriosamente modelada. E é esta falta



Figura 1 · Luís Herberto, *Wetdreams*, 150 x 150 cm, óleo s/tela.

Figura 2 · Luís Herberto, *Alex*, 2017, 50 x 50 cm, óleo s/tela.



Figura 3 · Luís Herberto, *Alex*, 2012 50 x 50 cm,
óleo s/ tela.

Figura 4 · Luís Herberto, *Alex*, 2010/2017, 130 x 130cm,
óleo s/tela.

de claro-escuro em favor da cor que acentua o lado mais emotivo ou sensual da figura e que cresce nos trabalhos mais recentes de Luís Herberto.

Em *Alex* de 2012 (Figura 3) da exposição *Nós e Todos os Outros*, que decorreu no ISEG, encontramos um meio-termo. Uma crescente definição dos pormenores das superfícies do corpo, como a forma do deltoide e o ângulo inferior da omoplata. Um corpo transfigurado ou transmutado, aparentemente masculino mas com um rosto mais feminino dado pela sua tez, cabelo e subtileza dos traços. A pincelada torna-se mais expressiva assim como a cor.

Na pintura *Alex* de 2017 da exposição *As Máscaras de Alex* a figura mantém um lado ambíguo, embora pareça tender para o feminino. O rosto andrógino uma postura algo masculina mas umas mãos delicadas decididamente femininas. Encontramos nesta carnação uma intensa multiplicação da pincelada que não só nos aproxima mais dos pormenores anatómicos das mãos, das veias e das articulações como vinca os traços fisionómicos conferindo mais idade e talvez masculinidade. Por exemplo, no rosto destaca a prega nasolabial e o *sinus* frontal situado entre a chanfradura frontal e as bossas frontais e que revela idade e perde juventude (Delaistre, 1852: 152). Para além das cores de carnação básicas encontramos azuis muito vivos como o *sévres* e verdes, que são importantes para a sugestão das veias das mãos e outras zonas onde a estrutura óssea é mais saliente como as têmporas, zigomático e mento. A presença de uma carnação mais avermelhada, que contrasta com os cinzentos esverdeados e azulados, é beneficiada pelos pontos de luz dados por cores quase brancas. E esta dinâmica cromática, sem a presença notável de manchas escuras, encontra reforço no fundo colorido pela evocação de obras de Katsushika Hokusai.

São gravuras ricamente coloridas que incorporo ocasionalmente no meu trabalho [...] em citações cuja escala subverte a orgânica original e que se assumem numa orientação cenográfica (Herberto, 2017:12).

Esta citação contribui diretamente para um ambiente onde a sexualidade e os seus jogos se tornam mais presentes, para além da cor os tornar mais quentes e a pincelada mais próximos.

De facto esta sensação de intimidade e de sensualidade encontra-se revigorada nas pinturas como *Amor e Dedinhos* de 2017 (Figura 5) ou outras como por exemplo *As Brincadeiras de Alex* de 2017.

A forma da pincelada adapta-se aos planos do rosto e rivaliza com a própria importância da forma do rosto. O perfil fisionómico é bem delimitado mas os restantes elementos são ultrapassados pela presença forte e dominante da pin-



Figura 5 · Luís Herberto, *Amor e Dedinhos*, 2017, 50 x 50 cm, óleo s/tela.

Figura 6 · Luís Herberto, *Apontamento para Aqui é um Lugar Seguro (Teresa)* 2017, 50 x 50 cm, óleo s/tela.

celada que se divide fundamentalmente por cores locais e cores de luz. A carnção ganha um tom quente devido aos diversos tons de vermelhos. Esta cor está de acordo com o gesto da figura pois concorre para aumentar a vertente sensual da cena. Os diversos tons de brancos inseridos sem gradações ou esbatimentos tonais no perfil do rosto e nas articulações metacarpofalangianas da mão substituem a severidade do desenho que se atenua pela importância da cor. O corpo iluminado com uma cor vermelha, fica mais carnal, mais voluptuoso enfim mais libidinoso.

E como último exemplo encontramos na pintura *Apontamento Para Aqui é um Lugar Seguro (Teresa)* de 2017, (Figura 6) a adoção de uma camada de fundo a *deadcolouring* (Bardwell, 1756:12) vermelho inglês, já presente na pintura *Aqui é um Lugar Seguro!* visível na zona dos cabelos, testemunha a intenção de aquecer a carnção com uma cor quente que não chega a ser contrariada pelas pinceladas de tons brancos e cinzentos azulados. Nestes rostos a pincelada é fluída e deslizando e sugere, apesar dos poros não serem visíveis, uma certa humidade que a pele possui dada pelo suor ou sebo. A direção da pincelada é determinante para a definição dos planos dos rostos como por exemplo a fronte, a arcada supraciliar da figura da direita e o zigomático da figura da esquerda. Apesar de os rostos estarem representados certos detalhes são evitados, pouco definidos ou inacabados. Esta redução do nível de pormenor é mais exposta pela grande escala usada que associada ao tema, um beijo entre duas raparigas, nos confronta e provoca.

Audácia e Ousadia na Representação

Luís Herberto contorna as questões relacionadas com a correção do desenho com o modo arrojado com que trabalha a pincelada, mantendo-a espontânea direta e simples, ou seja, sem a esconder, dispersar ou esbater. Os toques dados com o pincel criam um padrão de áreas planificadas de cor que se sobrepõem às configurações e modelações da forma e à inclusão do detalhe supérfluo. Curiosamente, esta execução é enquadrada pelas antigas definições expostas em diversos vocabulários ou dicionários de arte de há vários séculos. Assim, faz todo o sentido falar nos termos expostos nos dicionários e enciclopédias de Watelet e Lévêque em 1792 como *facilité* (vol 2 pp. 256-257), *fraicheur* (vol 2 pp. 364-365), *large* (vol 3 pp. 210-211), *liberté*, (vol 3 pp. 222-226) *maniement* (vol 3 pp. 369-371), entre outros. A facilidade, por um lado, como uma disposição natural para escolher e trabalhar os temas e por outro como um pincel fácil, cujo rasto indica o caminho, a liberdade e a franqueza. A largueza de traçado, de gesto, contrário a um pincel mesquinho e tímido que prende os nossos olhos com mais intensidade do que os pequenos detalhes. A liberdade no sentido de fuga aos constran-

gimentos das crenças e dos juízos e no sentido da prática fluente e de execução fácil e desenvolta. E por fim o maneio ou a manipulação do pincel, aquele toque próprio de cada mão como se de uma assinatura se tratasse. Todas estas definições se aplicam com maior ou menor intensidade ao trabalho de Luís Herberto. Algumas destas características são evidentes na capacidade de trabalhar com grandes formatos, com rostos com uma escala superior ao natural e com as pinceladas dadas com um pincel largo.

A presença de uma carnção mais avermelhada nas últimas pinturas, demasiado evidente para não ser intencional, não deixa de estar ligada ao temperamento (Piles, 1989:133) do retratado ou à manifestação de uma paixão. E esta predominância do vermelho na carnção não nos deixa de impressionar lembrando aquela ideia de George Steiner que depois dos ciprestes de Van Gogh todos os Ciprestes estão em chamas (Steiner, 1993: 170). Este avermelhar não deixa de ser ousadamente exagerado e que associado à pouca expressão que o claro-escuro possui acentua o ar sensível e leve, desdramatiza a presença e o olhar que um retrato carrega. Faz um verdadeiro apelo aos sentidos em detrimento da razão no sentido da antiga querela entre o desenho e a cor.

Por fim, e como testemunho da capacidade de arriscar Luís Herberto continua inconsolavelmente a trabalhar nas pinturas durante anos, mesmo depois de já terem sido expostas. Sem intervir muito no desenho, muda as cores, repinta e acrescenta novas pinceladas agora mais visíveis e intensas renovando as suas figuras ou personagens.

Conclusão

A pintura de Luís Herberto concilia a vertente conceptual, do tema, da composição, da utilização do modelo com a execução técnica e as soluções expressivas encontradas. Vimos como as pinturas sofreram uma mudança substancial ao longo dos últimos dez anos. Muitas pinturas voltaram a ser trabalhadas já depois de terem sido dadas como prontas para expor. É um exemplo de perseverança, de autocritica e profunda vontade de melhorar. Esta vontade aliada ao modo como lida com as questões do desenho, sempre muito rígidas quando se trata de figura, através de um maneio particular do pincel, de uma escolha específica de cores e de um consequente isolamento do pormenor é aquilo que o define verdadeiramente como um pintor. Para quem gosta de pintar e se interessa pelo tema da figura humana e do retrato, não pode ficar indiferente ao trabalho e ao modo de trabalhar de Luís Herberto.

Referências

- Bardwell, Thomas. (1756). The Practice of Painting and Perspective made easy in which is contained The Art of Painting in Oil with the method of colouring under the heads of First Painting, or dead colouring, Second Painting, Third Painting or Last Painting, Painting Back-Grounds, On Copying, Drapery-Painting, Landscape-Painting e perspectiva. London.
- Delaistre, Louis. (1842). *Cours Méthodique du Dessin et de la Peinture*. Paris.
- Herberto, Luís. (2017). O Pintor no seu Labirinto... In catálogo da exp. *As Máscaras de Alex*, Lisboa, ISPA.
- Lévesque, Pierre Charles e Watelet, Claude-Henri. (1792). *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*. 5 vol. Paris.
- Oliveira, Luísa Soares de. (2011). Dos Corpos Pouco Gloriosos. In catálogo da exp. *Nós e Todos os Outros...* Cascais. Fundação D. Luís I.
- Piles, Roger de. (1989). *Cours de Peinture par Principes*. Paris. Gallimard. (1708).
- Salteiro, Ilídio. (2017). Quem é Alex? In catálogo da exp. *As Máscaras de Alex*. Lisboa, ISPA.
- Steiner, George. (1993). *Real Presences* (M. Pereira trad.). Presenças Reais *As Artes do Sentido*. Lisboa. Editorial Presença. (1989).

Construções imagéticas em Odires Mlászho: um percurso gráfico de formalizações diante da fotografia construída

*Image constructions in Odires Mlászho:
a graphical route of formalizations in front of the
constructed photograph*

JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, fotógrafo, designer gráfico, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Avenida dos Ipês, s/n, Cidade Universitária, Loteamento Cidade Jardim, Marabá /PA CEP 68500-000, Brasil. E-mail: zemarqs@yahoo.com.br

Resumo: Odires Mlászho (José Odiros Micoski), artista plástico brasileiro tem construído seu percurso poético sobre uma série de procedimentos relacionados com imagens fotográficas e colagens, desenvolvendo um interessante percurso expressivo. Seu percurso poético utiliza apropriações de imagens fotográficas de livros, periódicos e álbuns utilizando-as no seu repertório. Produz um trabalho substancial no âmbito visual, sendo um artista reconhecido e premiado no Brasil.
Palavras chave: Apropriação / fotografia / colagens / arte gráfica.

Abstract: Odiros Mlászho (José Odiros Micoski), Brazilian artist has built his poetic course on a series of procedures related to photographic images and collages, developing an interesting expressive course. His poetic journey uses appropriations of photographic images of books, periodicals and albums using them in his repertoire. He produces substantial work in the visual field being an artist recognized and awarded in Brazil.

Keywords: Ownership / photography / collages / graphic art.

Odiros Mlászho, brasileiro, artista plástico. É um artista que utiliza a fotografia como escopo para sua poética. Seus procedimentos estéticos estão relacionados à ressignificação de imagens que já estiveram dentro do circuito da comunicação, imagens reproduzidas graficamente em livros. Na sua pesquisa procedimental utiliza uma série de técnicas como a colagem, a frottagem, o ajuntamento, e a utilização por apropriação de imagens inserindo-as novamente em circulação a partir do campo de fruição da arte. Ele trabalha com fotografias antigas dando novo significado visual e conceitual a essas, por intermédio do repertório de imagens angariadas que ele contrapõe formalmente nas suas obras. Partindo de uma pesquisa minuciosa em livros antigos para conseguir o material necessário à produção de suas obras, buscando-os em sebos (loja de livros antigos e/ou de segunda mão) na cidade de São Paulo, onde reside.

Um dos procedimentos do artista é desenvolver uma percepção estrutural em relação às fotografias, encontrando nelas dimensões visuais que irão propiciar uma justaposição dos elementos constitutivos de cada uma das imagens utilizadas nas suas colagens. A percepção aguçada do artista consegue estabelecer estas relações por proximidade formal utilizando-as para a realização das suas imagens. Apropria-se das imagens ressignificando-as, alterando suas características visuais e compositivas em interessantes arranjos para torná-las novamente um produto disponível para consumo.

Sua produção está alicerçada nos processos e técnicas de reprodução gráfica industrial, principalmente na utilização dos materiais produzidos por essas técnicas como os livros, as letras transferíveis por decalque conhecidas por Letraset, acetatos, e principalmente a utilização de fotografias que já foram impressas e postas em circulação por intermédio dos livros obtidos nas suas incursões aos sebos.

O trabalho do artista traz nas suas obras elementos gráficos formais, em virtude da utilização de diversos procedimentos advindos de outras linguagens artísticas de como: a gráfica e a pictórica. Fazendo uso de colagens, escarificação, esfoliação, camouflagem, etc. Utiliza na composição das imagens camadas de significados, e em virtude da ordenação de diversas outras materialidades na produção de seus originais (construídos) amplificando as relações significantes das suas obras, procedimentos que são relacionados com a fotografia em expansão contemporânea, segundo Fernandes Junior (2002: 246):

Para Odiros, que trabalha por apropriação, sua busca é de um universo de imagens já circuladas que, após seu trabalho criativo, são reinseridas no circuito comunicacional. Para produzir e concretizar suas séries, ele tornou-se um assíduo e compulsivo frequentador de sebos do centro velho da cidade de São Paulo. Antes disso o livro já

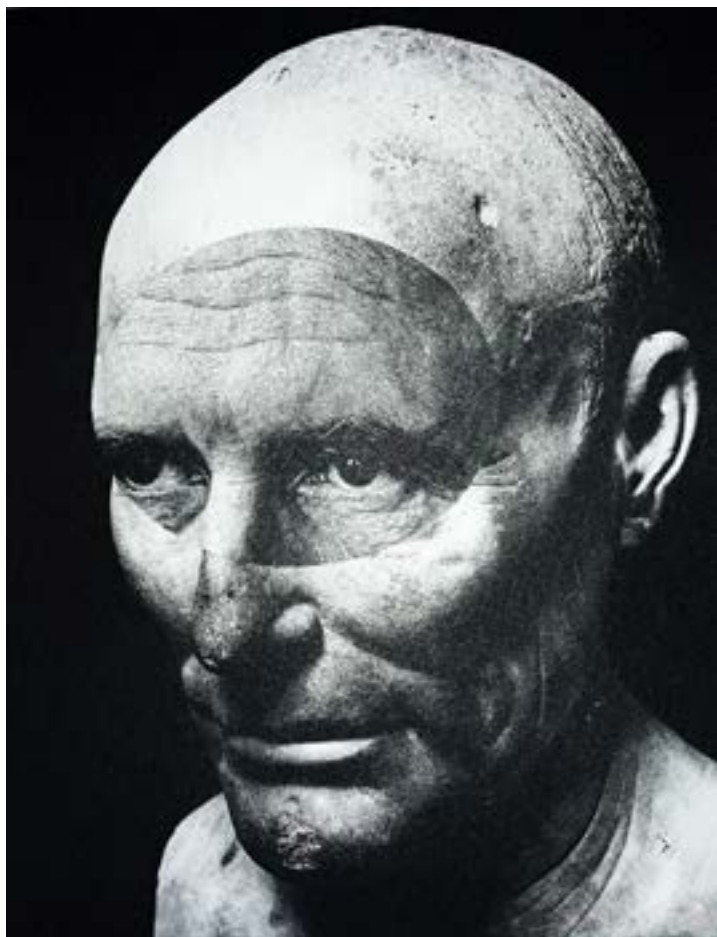


Figura 1 · Odiros Mlászho, *Male Portrait 28*, 1996.
Colagem. Fonte: Acervo do autor

fazia parte do seu universo, mas como objeto de devoção [...] O livro para um leitor contumaz com Odiros, era considerado um objeto raro, mas deveria se transformar.

Uma das necessidades dos fotógrafos é o domínio da luz, sendo o entendimento da articulação desta o elemento fundamental da sua prática. O fotógrafo articula conceitualmente a luz de duas maneiras distintas, uma mental e outra instrumental. A primeira é evidenciada na elaboração esquemática da iluminação que é realizada conceitualmente antes do processo da execução da foto e da distribuição da iluminação. A outra diz respeito à efetivação da vontade e das possibilidades do fotógrafo, levando-se em conta o seu repertório e os aparatos técnicos disponíveis para o registro da cena. A relação de formalização da fotografia, além do registro propriamente dito, se enreda em toda uma disposição que transcende o objeto do seu registro visando estruturas gráficas a partir das disposições da iluminação entre as altas luzes (luzes especulares) e baixas luzes (sombras profundas) que irão definir a composição formal e o contraste do registro fotográfico. As relações das altas e baixas luzes determinam graficamente o resultado formal da estrutura da imagem, influenciando na imagem e na composição. O trabalho de Mlászho consegue de maneira ímpar estabelecer relações formais com as estruturas das imagens que ele apropria, conseguindo desta maneira construir relações de proximidade visual afinadas.

As colagens feitas pelo artista demonstram o quanto à fotografia pode desenvolver um papel potencializado junto a outras camadas de significação. O artista magistralmente utiliza-se da materialidade fotográfica, pela apropriação e pela adição das colagens no seu processo de criação inserindo sua produção nos fazeres artísticos contemporâneos, utilizando-se destes materiais para propiciar novos e originais propósitos às imagens que estavam fora de circulação, inserindo-as novamente no circuito comunicacional.

A imagem estabelece num determinado momento, uma relação labiríntica (Flusser: 2002), pode-se de imediato observá-la e acharmos que a entendemos, mas apenas vislumbramos um entendimento superficial e aparente. Até podemos entender algo do que está inscrito nela, mas o ardil é que a nossa atenção permanece enlaçada em certos pontos de interesse que o artista emprega estrategicamente na relação de fruição da imagem, podendo inclusive estabelecer um enlace que o fruidor não consegue livrar-se com facilidade, pois, retorna sempre aos pontos de convergências e de aderências visuais propostos pelo artista e que nem sempre conseguimos decodificar com facilidade. A partir destas colocações fazemos uma correlação com o trabalho de Marshall McLuhan, em virtude da alta saturação de informação propiciada pela fotografia.



Figura 2 · Odires Mlászho, *Caesar 17*, 1996. Colagem.

Fonte: Acervo do autor

Figura 3 · Odires Mlászho, *Porzia*, 1996. Colagem.

Fonte: Acervo do autor

[...] podemos separar os meios de comunicação pela capacidade que eles têm de envolvimento dos sentidos corporais. O que distingue um meio frio de um meio quente é que, enquanto o meio frio satura o sujeito de informações e intensifica o objeto representado (alta definição), o meio quente é mais fragmentário, convidando o sujeito à participação e à complementação dos seus sentidos corporais. O meio quente e o meio frio provocam efeitos diferentes sobre o indivíduo. O quente permite menos participação do que o frio. Em síntese, um meio exclui (quente) e o outro inclui (frio). Na visão do autor, o meio quente preenche o leitor (espectador), ao passo que o meio frio é por ele preenchido. Neste sentido, a fotografia é um meio quente no qual o espectador é o responsável pela construção dos elos de sentido. (Fontanari, 2011:36).

No livro, *Os meios de comunicação como extensões do homem* Marshall McLuhan (1975), já manifestava preocupações teóricas a respeito da alta e baixa saturação das informações relacionadas com os meios quentes e frios; os quentes com alta saturação de informação e os frios com baixa saturação de informação. A fotografia tradicional é constituída por uma carga de informação muito saturada, e essa alta saturação, como discorre o autor, é rica em termos de informação e, por causa disto, deve passar por um esfriamento antes de ser entendida.

As manipulações feitas pelo artista demonstram o quanto à fotografia pode desenvolver um papel potencializado, e por isso mesmo, potencializado em relação às suas fruições. A materialidade proposta pelo uso da fotografia pode ser altamente potencial nestes casos.

Os objetos carregam certamente informações, e é o que lhes confere valores. O sapato e o móvel são informações armazenadas. Mas nestes objetos, a informação está impregnada, não se pode descolar, apenas pode ser gasta. Na fotografia, a informação está na superfície e pode ser reproduzida noutras superfícies (Flusser, 1999:68).

Assim sendo, a fotografia propícia o discurso da irregularidade, do ruído, do acaso na construção da representação, próprio da contemporaneidade. Para Flusser (1993:63):

[...] fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado porque na fotografia amalgamam-se duas intenções codificadoras: a dos fotógrafos e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade por intermédio das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, uma mensagem que articula ambas as intenções codificadoras.

Mlászho usa a fotografia como um plano composicional, uma base que servirá de articulação para outros estados da imagem, não mais apenas como um mero registro, mas como um caminho a ser seguido; percorrido na procura de uma idealização e concretude imagética, uma busca por uma visualidade construída.

Estas posturas já percorridas pelos artistas em relação à fotografia trouxeram uma relação diferenciada, que foram reafirmadas pelo Dadaísmo e o Surrealismo, e posteriormente por outras vanguardas que enfatizavam essas relações de construção expressiva, algumas dessas relações já inerentes à fotografia desde o seu nascimento (González Florez, 2011).

Essas articulações plásticas-formais irão criar uma série de visualidades que formataram as maneiras “de se ver fotograficamente” (Fernandes Junior, 2002). A sociedade passa a perceber uma maneira diferente, perpassada por valores estéticos de formalização a partir do expediente expressivo da fotografia. Expediente relacionado diretamente com as questões da contemporaneidade. E por intermédio da fotografia teremos todo um desenrolar de visualidades ordenadas a partir da fotografia.

Referências

- Fernandes Junior, Rubens. (2002). *A fotografia expandida*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Flusser, Vilém. (1999). *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Relógio D'água.
- Flusser, Vilém. (2002). *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Fontanari, Rodrigo. (2011). *Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da fotografia e do haikai*. In *Entretextos*, Londrina, v. 11, n. 2: 28-45, jul./dez.,
- González Florez, Laura. (2011). *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes,. (Coleção Arte e Fotografia).
- McLuhan, Marshall. (1996). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 8ª ed. São Paulo: Cultrix.
- Rouillé, André. (2009). *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

La extensión del espacio en la pintura de Alexis Marguerite Teplin

*The space span in
Alexis Marguerite Teplin paintings*

JUAN CARLOS MEANA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanha, artista visual e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Escultura. Maestranza, nº2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: jcmeana@uvigo.es

Resumen: La artista Alexis M. Teplin parte de imágenes pictóricas fragmentadas para extender, articular e incorporar el espacio real de la sala expositiva. Utiliza, para ello, el soporte de la pintura, los objetos escultóricos, el cuerpo de los performes y la palabra dicha por los mismos, basada en escritos de la artista y sus colaboradores. Realizamos un análisis formal de parte de su obra en la que incorpora y articula esta ampliación del espacio desde la estrategia creativa de la fragmentación.

Palabras clave: Espacio pictórico fragmentado / Alexis M. Teplin / performance / despojo de la pintura.

Abstract: Artist Alexis M. Teplin starts from fragmented pictorial images in order to expand, articulate and incorporate the actual space of the exhibition room. To that end, she makes use of supports such as paint, sculptural objects, performers' bodies and words based on writings by the artist herself and her collaborators. We carried out a formal analysis of some of her work in which she incorporates and articulates this space expansion by means of the creative strategy of fragmentation.

Keywords: Fragmented pictorial space / Alexis M. Teplin / performance / scraps of paint.

Introducción

La artista Alexis Marguerite Teplin (California 1976), graduada en arte por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA) in 1998 y Máster en Bellas Artes por el Art Center Collage of Design en Pasadena (2001), obtuvo en el curso 2002/3 una beca de la Starr Foundation Scholarship en la Royal Academy Schools. Actualmente trabaja en Londres e imparte docencia en la Faculty of Fine Art de Kingston (UK). Entre sus recientes muestras está su participación en la 20ª Bienal de Sidney (2016), la galería Mary Mary, Glasgow (2015) o el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de San Marino (2014). Teplin ha escrito y producido colaborativamente performances en Tramway, Glasgow (2010), el programa Serpentine Gallery Park Nights (2009), o la Bienal de Sidney (2016); y su trabajo ha formado parte de exposiciones colectivas como *Costume: Written Clothing*, Tramway, Glasgow (2013) y *Painting Show*, Eastside Projects, Birmingham (2011).

El presente estudio pretende hacer un recorrido por la práctica artística de Alexis Teplin en el que partiendo de la articulación del espacio en las imágenes se extiende por el espacio real de la sala expositiva, poniendo en relación ambos. En su trabajo, desde de la práctica pictórica, realiza una extensión de sus intereses plásticos a través de la escultura, la performance y la palabra.

1. Fragmentación

Inicialmente su trabajo procede de una tradición pictórica ligada a la abstracción americana, donde sus lienzos, lejos de configurar un espacio de totalidad intensificadora de la experiencia estética, son más bien añadidos, suma de fragmentos en los que la experiencia del absoluto, no apunta a espacios de transcendencia, como ocurría en la abstracción americana. Su pintura nos remite a la realidad circundante donde el espacio expositivo, la inclusión del cuerpo, de la palabra o de objetos y esculturas, crean una apertura espacial que enriquecen y complejizan sus propuestas artísticas.

A medida que los fragmentos de telas se unen configuran un campo que se extienden para formar un telón de fondo de lo que se presenta o acontece delante de ellas. Un telón de fondo que bien cobra, en su función, la tradición en la relación figura fondo, quedando los personajes, en el caso de las performances, en relación formal con los campos fragmentados del fondo. “...Fragmentar implica establecer una relación...La naturaleza del pensamiento ya no se centra en cosas, sino en relaciones. Esto fue así en el comienzo de la pintura y continúa en común con la era digital” (Matos, 2016: 462). (Figura 1)



Figura 1 · Alexis Teplin. *P and C*, 2014, video still, Migros Museum, Zurich.

Figura 2 · Alexis Teplin, *Drag, Push, HOOT*. Instalación, Mary Mary Glasgow © — Photo: Max Slaven. Cortesía de la artista y Mary Mary, Glasgow.

2. Estrategias creativas.

La concepción fragmentaria de su pintura y su extensión por el espacio expositivo nos lleva a pensar el trabajo de Teplin como una obra total donde la pintura se extiende en esa relación, que tanto preocupó en las vanguardias, de aunar los binomios arte-vida. Su acercamiento a la idea de un arte total y completo donde se aúnan pintura, performance, texto, esculturas y vestuario nos hacen pensar en ello. Sin duda, este objetivo parte de la decisión primera de salir del soporte convencional, donde la tela queda exenta de la estructura del bastidor. Tradicionalmente el marco hacía posible la distinción entre imagen y mundo, sirviendo para organizar y delimitar las imágenes de acuerdo a la concepción espacial de la perspectiva, a través del cuadro ventana. En el caso que estudiamos vemos cómo esta artista aborda la práctica de la pintura desde la negación del marco como límite. “Transgredir los límites del soporte que tradicionalmente acoge la representación pictórica, no implica la negación de la pintura sino el descubrimiento de nuevas relaciones espaciales inexploradas por la misma” (Fernández Fariña, 2010:176).

Su formalización es partícipe de algunas de las claves de la composición barroca: amalgama de pliegues y formatos; el espacio de la pintura quiere invadir el espacio real; la incorporación de ventanas y orificios que relacionan el espacio principal de la escena con otras adyacentes; la importancia de la luz o la complicidad con el espectador. El espacio se extiende y se pliega sobre sí mismo en un juego que nos envuelve, perdiendo cualquier punto posible que nos aporte centralidad en la mirada. Las alusiones al Rococó son expuestas en algunos de las reseñas escritas sobre su obra y explícitamente en alguno de los títulos de su obra, en concreto su alusión a Fragonard, pero además formalmente en su pérdida de la relación figura fondo, lo que hace posible que el espacio se vuelva sobre sí en una confusión de planos. La incorporación del espacio físico en la obra, “lleva en cuenta una determinada dimensión de la superficie, mayor o menor, que investiga en términos de organización y composición formal (espacial), luz y los procesos de su apropiación, como ocurre con el campo de visión del espectador” (Matos, 2016:345). (Figura 3)

La pintura de Teplin recurre también al despojo, siendo una de las particularidades que le da personalidad a su trabajo haciendo que su pintura pierda centralidad y gane en extensión. El cuerpo como despojo de algo que ha sucedido o está sucediendo en sus performances. Los fragmentos de tela a modo, como decimos, de despojo, se acumulan como si fueran los restos de otra acción que no está presente. Se muestra lo que queda de haber ejercido la pintura y otros la retoman para sus acciones y sus textos. En varias obras (Figura 2) sus te-



Figura 3 · Alexis Teplin, *Wall Drawing*, 2014, Bethnal Green Studio.

Figura 4 · Alexis Teplin, *Arch (The Politics of Fragmentation)*, 2016, óleo y pigmento en tela de lino y performance. Cortesía de la artista; Mary Mary, Glasgow; y Gavlak, Los Angeles y Palm Beach. Creado para la 20th Biennale of Sydney Document Photography.

las se extienden sobre soportes metálicos a modo de vestidos sin bastidores, de manera que sin quedar cubiertos en su totalidad, muestran unos espacios vacíos intercalados que hacen más precaria la totalidad espacial. Sin embargo, los huecos o vacíos, intensifican una idea de espacio como podía ocurrir en la escultura de autores como Moore u otros.

Así, junto a los vacíos espaciales, la luz juega un papel fundamental en la articulación del espacio porque es a base de la superposición de fragmentos y vacíos como se deja que la luz de fondo actúe e impregne de luminosidad un espacio que se muestra continuo en una mirada de adelante a atrás o viceversa. La luminosidad, al igual que la fragmentación, se prolonga hasta los personajes de las acciones donde la organicidad de los cuerpos se intercala entre los planos geométricos y gestuales de la pintura. En este sentido cabe aludir a la concepción del espacio que planteaba Rothko diferenciando la pintura táctil de la ilusoria “El espacio táctil, que para simplificar llamaremos aire y está presente entre los objetos y formas en el cuadro, aparece pintado de tal manera que da la sensación de un cuerpo sólido. Es decir, el aire en una pintura táctil aparece representado como una sustancia más que como un vacío” (Rothko, 2004:91).

Pensar en la fragmentación, en relación a la luz, es pensar también en la unidad mínima capaz de albergar información. El pixel es una fragmentación de la totalidad en base a un ordenamiento informático. Es la unidad mínima que en la suma de fragmentos nos aporta la idea de totalidad (Matos, 2016:389). Y es en ese doble juego de fragmentación y transparencia donde el espacio de Teplin adquiere extensión y protagonismo.

En la idea de crear lugares con la pintura, entronca con el trabajo de Blinky Palermo que definió su obra para lugares concretos, con la salvedad de que Teplin crea en si mismo lugares para la acción. Lugares donde la pintura hace participar a los espacios de silencio que quedan intercalados (Figura 3), como si el blanco del muro fuera el punto de unión de colores vivos, rojos fuertes y amarillos luminosos.

De igual modo la articulación de espacios escénicos donde los performes han de circular y elaborar sus acciones, nos recuerda al artista alemán Oskar Schlemmer quien “descubrió en el escenario un espacio de juego universal ” (Karin von Maur, 1997:26). (Figura 4).

3. Entre el tejido y el texto.

Tomando como eje conductor el espacio y su extensión desde la práctica de la pintura, la artista amplía su concepción del espacio pictórico haciendo participar el lugar circundante como espacio de escena en sus performances, donde

viste y envuelve a los performes que actúan, circulan y hablan entre sus telas. Las escenas son diálogos en torno a reflexiones que la autora y estrechos colaboradores articulan entre las pinturas. La palabra se torna así en un texto dialogado donde aspectos como lo ornamental, la imitación del arte o su relación con la naturaleza, cobran protagonismo haciéndonos pensar no solo en lo que oímos sino en lo que vemos. Aquí la palabra tiene la función de plantearnos, al menos, la duda sobre lo que estamos viendo. Son textos previamente elaborados a partir de referencias y reflexiones de artistas de la Historia del arte. Citemos, como ejemplo, la edición realizada con el comisario Pablo Lafuente, *The Party*, edición publicada con ocasión de su exposición *Yes Parisol, My Marisol*, Hotel, London, 2008, donde se advierte al final de la edición del origen de las ideas allí expuestas, Paul Cézanne, Anton Chekhov, Sonia Delaunay, Jean Dubuffet, Jeremy Gilbert-Rolfe, Adolf Loos, Franz Marc, Henri Matisse, Maurice Merleau-Ponty, Elsa Schiaparelli y Friedrich Schlegel.

Lo mismo ocurre en la presentación de su trabajo *The Party* (15 Figures) en la Serpentine Gallery, el 25 de septiembre de 2009. El texto de la performance se recoge en la publicación *The Party* y fue fruto de la colaboración con Michael Ned Holte, Pablo Lafuente y Rachel Kushner. El primer acto está basado en unos textos de personalidades de envergadura de la historia del arte: Clement Greenberg, “The Crisis of the Easel Picture” (1948); Allan Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock” (1958), y Luis Buñuel, “The Exterminating Angel” (1962). La referencia a la cultura cinematográfica es otra constante en su obra.

Conclusiones

Podemos concluir diciendo que el espacio es motivo y eje central de un trabajo que iniciándose en el plano de la pintura, acabará extendiéndose para tomar diferentes matices. Un espacio que dispersándose en motivos y componentes otros como textos, actores, objetos o despojos,

son espacios con un sentido concentrado, albergan una intensidad que viene dada por el dejar actuar a las fuerzas de relación que entre los elementos y las partes misma de la obra se dan. Es entonces cuando reconocemos que el espacio mismo se hace más denso, más espeso pero no más pesado. Es un espacio vacío que toma sentido porque se le deja actuar, es el espacio que define la propia obra. La intensidad de estos espacios tiene que ver con la que experimentamos cuando configuramos la obra: son parte de la materia misma, parte de los objetos y los materiales con los que trabajamos (Meana, 2001:45).

La experiencia del espacio estará ligada a la experiencia del tiempo, ambos ejes de una relación identitaria con la imagen. Un tiempo, el nuestro, inexorablemente inconexo, lleno de fragmentos, donde en relación al espacio hacen estallar el aquí y el ahora, donde el espacio ha perdido su aura y su aroma (Han, 2015:93).

Referencias

- Fernández Fariña, Almudena (2010) *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Col. Arte y Estética. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Han, Byung-Chul (2015) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona :: Herder.
- Matos, Damiao Mario (2016) *Estratégias de rutura da unidade compositiva na pintura*. Tesis de doutoramento. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Vigo.
- Meana, Juan Carlos (2001) *El espacio entre las cosas*, Arte y Estética, Diputación de Pontevedra. Pontevedra.
- Rothko, Mark (2004) *La realidad del artista*. Madrid: Síntesis.
- Teplin, Alexis M. (s/d) <http://alexisteplin.com/written-page/> [consultado el 24/12/2017].
- Teplin, Alexia y Lafuente Pablo (2008) *The Party*, London: Hotel.
- Teplin, Alexis, Pablo Lafuente, Michael Ned Holte and Rachel Kushner (2009) *The Party*, Park Nights, London: Serpentine Gallery, SANAA Pavilion.
- Teplin, Alexis (2012) *CHORus*; London: Hotel.
- Von Maur, Karin (1997) Oskar Schlemmer y su lucha por la "precisión de la idea".

Un encuentro donde se generan tensiones y se abren posibilidades de trabajo. 'Dar Encuentro' de Iranzu Antona

*A encounter where tensions are generated and open possibilities of job.
'Dar Encuentro' of Iranzu Antona*

JULEN AGIRRE EGIBAR*

Recebido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Departamento de Pintura (UPV/EHU). Barrio Sarriena, s/n, 48940 Lejona, Vizcaya, Espanha. E-mail: julen.agibar@gmail.com

Resumen: El hacer de Iranzu Antona está vinculado a la investigación y a la idea del proceso artístico. Antona expuso el proyecto DAR ENCUESTRO a lo largo del 2014 en la Sala Rekalde y la Alhóndiga de Bilbao. El proyecto parte de una contraposición entre el Estilo Internacional y la arquitectura clásica griega, y genera un espacio para el encuentro.

Palabras clave: Arquitectura / encuentro / tensión.

Abstract: The creativity of Iranzu Antona is linked to research and the idea of the artistic process. Antona exhibited the DAR ENCUESTRO project throughout 2014 at Sala Rekalde and La Alhóndiga de Bilbao. The project starts from a contrast between the International Style and classical Greek architecture, and generates a space for the encounter.

Keywords: Architecture / encounter / tension.

Introducción

La obra de Iranzu Antona (Pamplona, 1979) pivota sobre tres ideas: el material, la forma y el concepto. La artista trabaja desde la lógica del proceso y cree en un constante cuestionamiento. Este texto intenta vislumbrar, averiguar, las claves del proyecto titulado *DAR ENCUENTRO* y analizar las diferentes piezas que componen el mismo. Para ello, se pretende realizar un recorrido por la exposiciones realizadas a lo largo del año 2014 en la Sala Rekalde y la Alhóndiga de Bilbao.

Diplomada en Estudios Avanzados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco en 2010, actualmente es investigadora y docente en el Departamento de Pintura en la misma universidad. Residió en Nueva York entre 2011 y 2012 gracias a una beca de la Diputación Foral de Bizkaia, y durante los últimos años ha realizado varias exposiciones individuales y colectivas.

A través de piezas de diferentes soportes, Antona con *DAR ENCUENTRO* nos propone un espacio de unión entre el Estilo Internacional y la arquitectura clásica griega.

DAR ENCUENTRO

Para Antona la práctica artística, el hacer, está vinculado a la investigación, y esto significa la importancia del proceso; “la atención al proceso de constitución más que lo constituido.” (Marchán Fiz, 1994: 249)

DAR ENCUENTRO es un proyecto que reflexiona entorno a la arquitectura. Antona escoge como material de trabajo dos modelos arquitectónicos de base racional, y a partir de ahí desarrolla un proyecto artístico que plantea un contexto propio. En ese punto donde se sitúa Antona, hay *algo* que se escapa, que transgrede, y esto hace que se generen tensiones. Pero al mismo tiempo, hay una unión en lo estructural, y eso produce un hilo conductor entre todas las piezas que conforman el proyecto, la relación de los diferentes soportes funciona, y por consiguiente se activa ese *encuentro*. La arquitectura clásica griega y el Estilo Internacional, al mismo tiempo que se confrontan se relacionan.

En la exposición de la Sala Rekalde, las diferentes piezas organizan — condicionan — el espacio expositivo. Ésta al ser una exposición individual, Antona moldea el espacio atendiendo a los criterios del proyecto. El espacio expositivo, de alguna manera, entra a formar parte en la lógica del proyecto, ya que en este caso la artista desarrolla su hacer artístico con y para este espacio concreto (Figura 1).

Hay obras fotográficas que hacen referencia directa a los dos modelos arquitectónicos, que de alguna manera, son conductores para generar ese encuentro. Por un lado, hay dos piezas que muestran fotografías del *Seagram Building* de Mies van der Rohe, una de ellas es una vista general del edificio, la otra está



Figura 1 · Gabinete abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao),
DAR ENCUENTRO. Fuente: Iranzu Antona.

Figura 2 · Gabinete abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao),
DAR ENCUENTRO. Fuente: Iranzu Antona.



Figura 3 · Gabinete abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao),
DAR ENCUESTRO. Fuente: Iranzu Antona.

Figura 4 · Gabinete abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao),
DAR ENCUESTRO. Fuente: Iranzu Antona.

formada por cuatro fotografías de un tamaño mas reducido y en ellas aparecen distintas perspectivas de la plaza que hay en la entrada del *Seagram* (Figura 2). Por otro lado, nos muestra una imagen tomada en un museo de Corintos como representación de la ruina griega. Deduzco que estas piezas sirven para plantear la contraposición formal de los dos modelos arquitectónicos, pero de la misma manera activan ese espacio de unión. Para Antona, la arquitectura clásica griega y el Estilo Internacional comparten lo estructural, y estas piezas también se refieren a ello, ya que se pone el foco en el cuidado de las transiciones, intuyendo así un nexo entre los dos casos: La arquitectura clásica griega en su carácter como conjunto arquitectónico, y el *Seagram Building* en la relación entre el edificio y la calle.

La proyección de fotografías turísticas de la Acrópolis de Atenas, otra de la piezas que conforman el proyecto, reflexiona sobre la imagen espectacular típica de las postales (Figura 3). Antona con *DAR ENCUENTRO*, se sitúa en el punto cero de la arquitectura, en la base de la misma. La proyección de fotografías turísticas, transgrede ese planteamiento, ya que este tipo de imágenes banaliza de alguna manera el significado de las dos arquitecturas.

La exposición se completa con unas piezas escultóricas y una impresión digital. La impresión digital, es una fotografía del *Lever House*. Antona la desenfoca para quedarse solamente con lo material, situándose como en un borde donde se intuyen únicamente las formas, esto se relaciona directamente con las piezas escultóricas. La piezas escultóricas nacen más bien de ese encuentro, ocupando el espacio intermedio entre la arquitectura clásica griega y el Estilo Internacional. Estas piezas interpelan al capitel o la basa de una columna clásica griega, pero al mismo tiempo también se asocian con las estructuras racionales del Estilo Internacional. En estas piezas se perciben tensiones, ya que no son “perfectas” porque el trazo de la artista queda al descubierto. Antona se relaciona con el material desde lo personal, y aunque las formas nos llevan a ver a unas piezas con rasgos racionales, hay algo que escapa, que transgrede, y transmiten cierta ambigüedad. Son piezas que oscilan entre la escultura y la arquitectura.

Puede resultar sutil, armónica, incluso recíproca, allí donde la escultura y la arquitectura son cada una el complemento ideal de la otra. (Foster, 2013: 184)

La pieza que remite a la basa de una columna clásica griega por ejemplo, es al mismo tiempo una experimentación de formas básicas (Figura 4). Con las dos piezas escultóricas hay otra, a modo de tabique, que aparte de organizar el

espacio expositivo, es una estructura, casi arquitectónica casi escultórica, que en si misma se define como una pieza más que se relaciona con el resto (Figura 5).

El nuevo objetivo de la escultura sería hacer evidentes el ritmo, el movimiento, las “líneas de fuerza” y la “compenetración” o interacción de los objetos con su entorno, generando una especie de arquitectura espacial dinámica. (Maderuelo, 2008: 43)

La exposición de la Alhóndiga de Bilbao al ser una muestra colectiva, la obra de Antona ocupa una parte de la sala de exposición. En este caso, se activa ese encuentro mediante obras fotográficas y piezas escultóricas de un tamaño más reducido. Por un lado, algunas piezas están colocadas en una peana horizontal, dispuestas como si estuviesen encima de una mesa. Por otro lado, las otras están colocadas directamente en la pared o en una peana — más alta que la anterior — dispuesta contra la pared (Figura 6).

El conjunto de piezas que están en la peana horizontal, son dos fotografías de las ruinas de Delfos, unas piezas de barro y unos dibujos de Le Corbusier. Entre todos ellos hay una unión formal muy interesante (Figura 7), se percibe un nexo claro entre las formas que trazan las ruinas de Delfos, y las piezas de barro construidas por la artista. Estas piezas son un estudio de planos horizontales y verticales creando así unas estructuras de carácter arquitectónico. Antona con estas piezas, construye distintas formas que al mismo tiempo derivan desde la arquitectura clásica griega y el Estilo Internacional.

En la pared, hacia la izquierda, hay dos piezas con composiciones fotográficas sobre el edificio de *Lever House*, que sigue la misma línea de las fotografías de *Seagram Building* expuestas en la Sala Rekalde. Antona mediante estas fotografías subraya la importancia y el cuidado de las transiciones que caracterizan el Estilo Internacional. En la parte de la derecha, en la peana dispuesta contra la pared, hay unas piezas en serie que recuerdan directamente a un capitel o una basa de una columna clásica, según su disposición. Pero al mismo tiempo, debido a las proporciones y a la colocación en serie, adoptan el carácter de un souvenir; “hay que crear el estado de espíritu de la serie.” (Le Corbusier, 1998:XXXII) (Figura 8).

Aquí como con la proyección de fotografías turísticas de la exposición de la Sala Rekalde, se rompe otra vez con la idea simbólica de la arquitectura. Al mismo tiempo, Antona hace una reinterpretación de la forma de un capitel clásico, así genera tensiones en sus formas, y una vez más nos sitúa entre la escultura y la arquitectura.



Figura 5 · Gabinete abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao), *DAR ENCUENTRO*. Fuente: Iranzu Antona.

Figura 6 · Alhóndiga Bilbao, *DAR ENCUENTRO*. Fuente: Iranzu Antona.

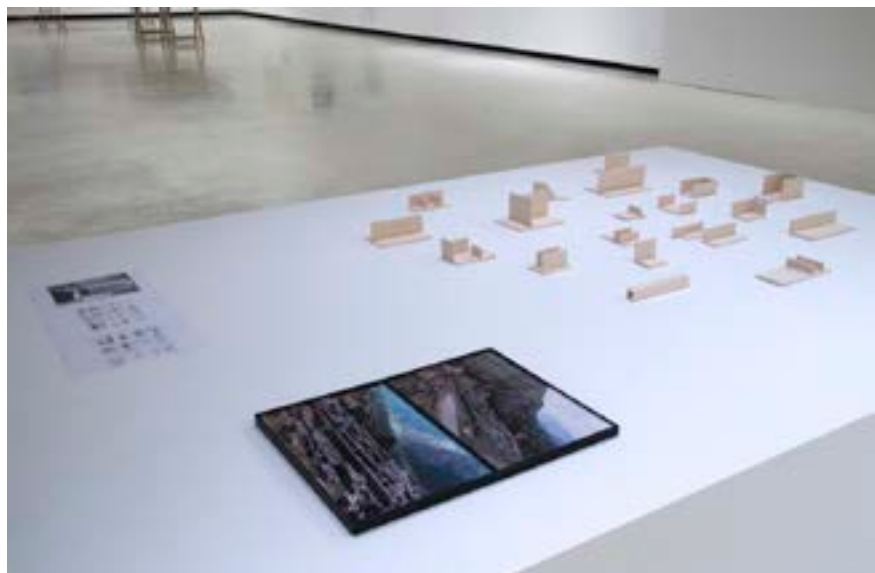


Figura 7 · Alhóndiga Bilbao, *DAR ENCUESTRO*.

Fuente: Irantz Antona.

Figura 8 · Alhóndiga Bilbao, *DAR ENCUESTRO*.

Fuente: Irantz Antona.

Incluso el “espacio fluido” ha dado ha entender que se está dentro cuando se está fuera, y se está fuera cuando se está dentro, en lugar de estar en ambas partes a la vez. Tales manifestaciones de articulación y claridad son extrañas a una arquitectura de complejidad y contradicción que tiende a incluir “lo uno y lo otro” en lugar de excluir “o lo uno o lo otro”.

Una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea ambigüedad y tensión. (Venturi, 2008: 39)

Conclusiones

Antona con el proyecto *DAR ENCUENTRO* se sitúa en una especie de *punto cero* de la arquitectura, en la base, con un acercamiento tanto simbólico como formal. Así, establece un campo de trabajo entre las dos arquitecturas, y a partir de ahí nos propone un contexto propio. Las piezas que derivan de este proyecto, muestran una armonía en lo estructural, pero al mismo tiempo generan tensiones. Antona busca en esa contraposición un lugar de encuentro, un espacio para la interrogación, la investigación y la reflexión.

Referências

Foster, Hal (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner Publicaciones S.L. ISBN: 978-84-15832-06-5

Le Corbusier (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe S.L. ISBN 13: 978-84-455-0277-8

Maderuelo, Javier (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid:

Ediciones Akal S.A. ISBN:

978-84-460-1261-0

Marchán Fiz, Simón (1994). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “Postmoderna”*. Madrid: Ediciones Akal S.A. ISBN: 84-7600-105-3

Venturi, Robert (2008). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.

Barcelona: Editoial Gustavo Gili. ISBN: 9788425216022

Danielle Fonseca e sua linguagem poética-marítima

*Danielle Fonseca
and her poetic-maritime language*

KEYLA CRISTINA TIKKA SOBRAL* & ORLANDO FRANCO MANESCHY**

Artigo completo submetido a 04 de Janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista Visual, Curadora independente e pesquisadora.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Av. Pires Vargas S/N Campina, Belém, PA, 66017-000, Brasil. E-mail: keylatikkasobral@gmail.com

**Brasil, artista visual, curador independente e professor pesquisador.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Pará, Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte. Rua Augusto Corrêa, 1 — Guamá, Belém, PA, 66075-110, Brasil. E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

Resumo: Este artigo concentra-se na produção artística da paraense Danielle Fonseca, (Belém do Pará, Amazônia, Brasil). Fonseca desenvolve há alguns anos proposições poéticas que abordam a literatura, o surfe e a música. Buscando em diversos tipos de suportes estéticos um deixar-se atravessar por múltiplos artistas como: René Char, Maurice Béjart, Guimarães Rosa, Pierre Boulez, Gertrude Stein, Maria Bethânia, Ana Cristina Cesar, Jards Macalé, Waly Salomão e tantos outros, refletindo sobre o que a inquieta, não deixando de vista o seu olhar sempre para o rio-mar, seu lugar de pertencimento, a Amazônia.

Palavras chave: Literatura / Amazônia / Artes Visuais e surfe.

Abstract: This article concentrates on the artistic production of Danielle Fonseca, (Belém do Pará, Amazon, Brazil). Fonseca has been developing poetic proposals for literature, surfing and music for some years. Seeking in various types of aesthetic supports let one cross through multiple artists such as: René Char, Maurice Béjart, Guimarães Rosa, Pierre Boulez, Gertrude Stein, Maria Bethânia, Ana Cristina Cesar, Jards Macalé, Waly Salomão and many others, reflecting on the which makes her uneasy, never losing sight of her gaze at the river-sea, her place of attraction, the Amazon.

Keywords: Literature / Amazon / Visual Arts and surfing.

Introdução

A artista visual paraense Danielle Fonseca (Belém, Amazônia, Brasil) é uma das vozes que reverberam na cena artística do norte do País, atuando com uma densidade estética na cidade em que nasceu e na qual seu trabalho vem sendo realizado em estreita relação com ambiente em que habita, local em que desenvolveu vários de seus projetos artísticos. Seu percurso inicia em 1995, e de lá para cá, foi contemplada com significativas bolsas e prêmios; foi indicada ao Prêmio PIPA 2016; Prêmio de Produção e Difusão Artística 2016 da Fundação Cultural do Pará; participou do Projeto Amazonian Video Art no Centre for Contemporary Arts (Glasgow, Escócia, 2016); Brasil: Ficciones Espaço Tangente (Burgos, Espanha, 2016); Film and video programme SET TO GO no Contemporary Art Centre (Vilnius, Lituânia, 2015/2016) e no SINNE (Helsinki, Finlândia, 2015); *Nossos passos fazem jorrar a sede* foi projeto selecionado na II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo 2015; destacou-se, em três bolsas importantes, como a Bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística do Instituto de Artes do Pará (IAP) (2005 e 2010) e Bolsa de Pesquisa em Artes Visuais da Fundação Ipiranga (PA, 2007), com os quais realizou os projetos: *Caminho de Marahú — Construção de um itinerário poético e real até a cabana de Max Martins*; *As ondas: um encontro de escorrego entre arte e surfe*, e *Rumo ao Farol: O destino da palavra é tornar-se água*, respectivamente.

Seu trabalho vem também circulando em exposições nacionais, como: Amazônia, Lugar da Experiência, Museu da UFPA (Belém, 2012-2013); Outra Natureza, Espaço Cultural BASA (PA, 2013 e sua itinerância Galeria FBAUL, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa — FBAUL); Cromomuseu, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS, 2012); O Triunfo do Contemporâneo, Santander Cultural (Porto Alegre, 2012); Corpo incógnito — água viva, Galeria Amarelonegro Arte Contemporânea (RJ, 2012); Sobre ilhas e pontes, Galeria Cândido Portinari (RJ, 2010); 12º Salão da Bahia (2005) e Faxinal das artes, Museu de Arte Contemporânea — MAC (PR, 2002); o que revela, cada vez mais, sua inserção no cenário nacional.

Dentre a obra da paraense Danielle Fonseca, destacamos, neste artigo, alguns projetos de significativa importância em seu modo de trabalho, que se entrecruza permeando diversas linguagens, como a literatura, o surfe e a música como processos criativos recorrentes. Fonseca é surfista desde a juventude, onde fez da ilha do Mosqueiro (70,8 km de Belém) o seu primeiro território de experimentações num campo líquido, o que não demorou a aparecer, ou conjugar este em um mesmo espaço plástico-artístico. A artista, dentre vários entrecruzamentos estéticos, compara Riobaldo, personagem do livro *Grande Sertão*

Veredas de João Guimarães Rosa, com o surfista, como diz o escritor André Monteiro: “Riobaldo é então aquele que carrega o rio e é nele carregado” (Monteiro, 2009: 105), assim, a artista acena para essas possibilidades relacionais. Aliás, Rosa tem sido um dos autores onde a artista se debruça, o que permite fazer esses elos, essas correspondências tão valorosas, indicando que a literatura certamente é seu primeiro ponto de partida para o seu ato criador.

Se João Guimarães Rosa tivesse conhecido algum surfista diria que são seres que executam a invenção de se permanecer em espaços de rio ou mar, de meio a meio, sempre em cima da prancha, como se dela não fossem saltar nunca mais (Fonseca, 2014:108).

Fonseca traz também uma discussão para o lugar da arte a partir de um local onde o surfe constitui um suporte para uma experimentação plástica dotada de uma poética própria na qual a performance dialoga com a literatura por meio de vídeos, objetos e fotografias, mergulhando na Amazônia, como que surfando em suas águas barrentas, se valendo do surfe, um dos ícones da contra-cultura como metáfora para parte de seu fazer artístico. Ela traz o surfe para o seu território de criação, a prática esportiva se alarga, transpondo fronteiras, e, passa a constituir um novo campo de atuação e experimentação.

A artista com isto, vem pensar o surfe na Amazônia, com uma investigação que vai desde o filósofo Gilles Deleuze e sua troca de cartas com o filósofo e também surfista Gibus de Soultrait, sobre a Teoria das dobras. “Um surfista é parte do corpo dessa onda, é a verdadeira dobra, pois habita a dobra da onda”, afirma Fonseca. Ela começa a pensar o surfe enquanto prática artística, dialoga com seu entorno, com a paisagem que habita; reflete sobre o corpo-movimento do surfista enquanto pensamento filosófico, muito debatido pelo professor, filósofo e psicanalista Daniel Lins; “O surfista dançarino escorrega nas ondas, acoplado a seu objeto nômade, a prancha. O surfista escorrega nas ondas como se escorrega na vida” assinala Lins.

Ao perceber os processos de Fonseca, observamos um grau de complexidade que nos leva a Dobra deleuziana, seja nas proposições vivenciais-performativas, seja nos resultados provenientes da experiência: tudo é movimento, como veremos nas fotografias de *O Martelo Sem Mestre*, que falaremos mais adiante, em que o barroco é explicitado nas volutas das ondas, nas teclas do instrumento musical empregado.

Curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Primeiramente, ele diferencia as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras na alma (Deleuze, 1991:13).



Figura 1 · Danielle Fonseca, Da Série *O Martelo Sem Mestre*, 2015. Fonte: Acervo da artista.

Figura 2 · Danielle Fonseca, Da Série *O Martelo Sem Mestre*, 2015. Fonte: Acervo da artista.

A artista reflete sobre o próprio corpo, aquele corpo flutuando sobre a prancha, aquele corpo-performador, corpo barroco, re-corpo. E pelas águas doces e salgadas que navega, Fonseca percebe um universo de possibilidades para as suas poéticas de criação e faz das águas-castanhas da Amazônia seu território imagético, nas curvas e dobras das ondas do rio-mar. É o corpo que se curva, é a água, é a imagem-movimento que se configura como um campo em dobra.

Como cita a própria artista:

...o surfista é aquele que caminha sobre as águas, só que nos extracorpos, “o corpo de um surfista adquire, através da prancha, extensão de pés que o fazem andar sobre as águas”, nos revela Pierre Levy em “O que é o virtual?”, e completa: “entre o ar e a água, entre a terra e o céu, entre a base e o vértice, o surfista ou aquele que se lança jamais está inteiramente presente” (Fonseca, 2014:108).

A sua micropolítica é desenvolvida em um território líquido, em um território flutuante. Ou como revela o curador Raphael Fonseca em seu Linhas Azuis, texto que analisa o trabalho da artista: “...a relação da artista com a textualidade, apontam para outras de suas obsessões: o oceano, o campo semântico das águas e o desejo humano de ser capaz de flutuar sobre as ondas” (Fonseca, 2017). Fonseca flutua-surfa em superfícies plásticas, pictóricas, aproxima-se de inúmeras linguagens, e de maneira quase alquímica, apresenta-nos sua narrativa marítima.

1. O Martelo Sem Mestre

Na série de fotos *O Martelo Sem Mestre* (2015), a artista numa livre inspiração poética, apanha um poema surrealista de René Char, *Le marteau sans maître*, apresentado em 1934, na obra musical homônima do compositor francês Pierre Boulez, de 1955, que por sua vez inspirou, também, o bailarino francês Maurice Béjart em 1973, e faz sua releitura. Fonseca arrasta uma carcaça de um piano antigo na praia do *Marahú*, na mesma na ilha do Mosqueiro em que já havia trabalhado, joga-o ao mar e surfa com ele. As teclas se desprendem durante a ação, e, tudo enfim, se perde. Em uma paisagem situada entre um rio, um pouco de mar e um tanto de floresta, os restos de um piano quebrado dão o ritmo muito próprio e particular daquele lugar com um corpo-surfista que tenta a todo custo surfá-lo sobre as águas, como se houvesse um ritmo natural entre as coisas e a paisagem.

Fonseca percebe René Char, Pierre Boulez e Maurice Béjart, como um elo poético, que ela como uma surfista-dançarina se coloca junto, a postos para a próxima dança imanente. Ela surfa com a música, como um ato visceral com seu corpo-súrfico.

O surfista é um equilibrista dançarino de uma cena líquida. Quando o surfe, à maneira da dança, devém aliança do vertical e do horizontal, da leveza e do voo, música em movimento, o corpo inteiro torna-se dançarino. Dançar para extrair das águas o alfa-beto: superação da linguagem. O surfe, como a dança, é a arte do deslocamento, atalho, desvio, uma geografia da bela carne em movimento; e os surfistas fazem dessa travessia por ares perigosos um ritual público, mesmo quando não há plateia (Lins, 2008:54).

Forma-movimento, corpo em transe, dobra ao infinito. “Nem sequer é necessário lembrar que a água e seus rios, o ar e suas nuvens, a terra e suas cavernas, a luz e seus fogos são em si dobras infinitas” (Deleuze, 1991:202). E isto está presente aqui, em um jogo barroco de movimentos envolventes, em que água, corpo e piano se reinventam no quadro fotográfico, na atitude performativa da artista, com seu corpo dobrado em simesmo, ativo no espaço (Figura 1, Figura 2 e Figura 3).

Por outro lado, para entender o processo criativo da artista Danielle Fonseca, temos que adentrar esse território plural, denso, como o das palavras. Não seria exagero afirmar que estamos tratando de uma artista-surfista-escritora, escritora-artista-surfista ou surfista-escritora-artista, se formos pesquisar um pouco mais, em meados de 1995, ela já fazia paralelos com a obra da escritora americana Gertrude Stein e seus carimbos de repetição, bem como com o trabalho da escritora brasileira Ana Cristina Cesar, que basearam alguns de seus projetos pictóricos.

A literatura é o disparador do ato criativo da artista, faz parte do seu processo metodológico particular, quer seja poesia, romance, teatro ou até mesmo letras de músicas. Fonseca imprime essa força da palavra em todos os trabalhos que faz, onde acaba tecendo uma grande teia linear entre um e outro, curva barroca, em uma complexa articulação de múltiplas linguagens.

Sua maneira de tecer seu território artístico, através dessa transversalidade entre as linguagens, da forma como cria suas narrativas, aponta para esse mesmo mar que flutua quando surfa, sem fronteiras, não há começo e nem fim. Não há margens, elas se misturam, se deixam fluir, dobram-se e redobram-se, com um corpo sempre em movimento.

2. Posseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos

Mais recentemente, em 2016, a artista ganha o Prêmio de Produção e Difusão Artística, da Fundação Cultural do Pará e realiza a videoarte intitulada *Posseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos*, que se baseia nesses cruzamentos poéticos, entre música, literatura, surfe, teatro, apneia profissional e arte visual



Figura 3 · Danielle Fonseca, Da Série *O Martelo Sem Mestre*, 2015. Fonte: Acervo da artista.

Figura 4 · Danielle Fonseca, frame da videoarte *Posseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos*, 2016. Fonte: Acervo da artista.

Figura 5 · Danielle Fonseca, frame da videoarte *Posseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos*, 2016. Fonte: Acervo da artista.

(Figura 4, Figura 5). Fonseca apresenta quatro atos/metáforas da ideia de divindade dos mares e oceanos. São apresentadas de maneira quase surreal, quase metáfora, quase sonho. Com imagens de saltos tão naturais quanto mortais ao mar; de apneia a 100 metros; de alguém que escala um resto de uma ponte de pedras (feito cabra do mar ou capricórnio); de um surfista que carrega no peito a imagem do LP Mel de Maria Bethânia...tudo isso narrado através de conversas com o compositor Péricles Cavalcanti, com a campeã mundial de apneia Karoline Meyer e com um poema lido por Jards Macalé.

Percebemos nessa videoarte a fluídica permanência do tema Água, de uma surfista que trafega nas águas barrentas da Amazônia, só que agora acompanhada de poesia. Atravessada pelo rio-mar e pela palavra. O devir-súrfico, o devir-escritor. Apresenta a todos nós, sua escrita líquida, acompanhada de seus escritores, seus músicos, seus deuses mitológicos.

No final do vídeo, traz a mergulhadora Karoline Meyer praticando apneia, “realmente seria um sonho respirar embaixo d’água, como fisiologicamente não é possível, buscamos treinar a apneia para suspender a respiração, com isso ficamos o maior tempo possível no fundo do mar, sem respirar”, relata a mergulhadora. Nessa mesma cena temos a música *Movimento dos Barcos*, de Jards Macalé, como grito rouco sobre a situação política brasileira atual, o que demonstra sua preocupação e seu posicionamento diante das coisas, sua ética que vai além da prancha, seu olhar atento e forte. Como não sucumbir diante do cansaço? “Tô cansado / E você também / Vou sair sem abrir a porta / E não voltar nunca mais”, ouvimos de Macalé.

Conclusão

A artista vem desenvolvendo proposições em que o corpo da artista-desportista é ativado pela filosofia e poesia, tal qual o “saber-do-corpo” teorizado por Suely Rolnik, em que sujeito e universo integram-se, de forma em que todos os elementos mesclam-se e somos parte de um todo, em que “O mundo ‘vive’ efetivamente em nosso corpo sob o modo de afectos e perceptos e integra sua/nossa composição, impulsionando o processo incessante de recriação de nós mesmos e de nosso entorno” (Rolnik, 2016:11).

Fonseca nos convida a mergulhar fundo também e prender a respiração. Não como uma fuga, e, sim como resistência. Aliás, o próprio exercício do surfista e também do artista. A surfista-escritora-artista acredita que há outras possibilidades, e, possibilidades através da arte. Percebemos a sutileza, a delicadeza do convite: Vamos então, ao mergulho?

Referências

- Deleuze, Gilles (1991) *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas — SP: Papirus. ISBN: 85-308-0171-7
- Fonseca, Danielle (2014) *A madeira e a aquarela forjam o milagre da flutuação* In: Herkenhoff, Paulo (org.) *Pororoca — A Amazônia, no MAR*, Rio de Janeiro: MAR/Contraponto Editora. ISBN: 978-85-64022-60-7
- Fonseca, Raphael (2017) *Linhas azuis* (consult. 30-12-2017) Disponível em URL: <http://gabinetedejeronimo.blogspot.com.br/2017/02/>
- Lins, Daniel (2008) *Deleuze: o surfista da imanência* In: Lins, Daniel e Gil, José (orgs) (2008). *Nietzsche/Deleuze: jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN: 978-85-218-0438-3
- Maneschy, Orlando (Org.) (2013) *Amazônia, lugar da experiência*. Belém: Edufpa. ISBN: 978-85-63728-13-13
- Maneschy, Orlando (2015) *Outra Natureza*. Catálogo da exposição homônima. Curadoria João Paulo Queiroz e Orlando Maneschy. Lisboa: FBAUL.
- Monteiro, André (2009) *Da estética dos saberes: baldeações* In: Pereira, Maria Luiza Scher (org.) *A jangada e o elefante e outros ensaios*. Juiz de Fora: Editora UFJF. ISBN: 9788576720591
- Rolnik, Suely (2016) *A hora da Micropolítica*. 1ª edição / 5º volume da série Pandemia (cordéis). São Paulo: N-1, 2016. ISBN 978-85-66943-27-6

Del LaGrace Volcano: 'Terrorismo de género em *part-time*.'

Del LaGrace Volcano: 'part-time gender terrorist.'

LUÍS HERBERTO*

Artigo completo submetido a 31 de Dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Artista Plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior (UBI), Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Comunicação e Artes/ Lab-Com/ IFP. Endereço postal completo: Rua Marquês D'Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã, Portugal. E-mail: herberto@ubi.pt

Resumo: Del LaGrace Volcano, artista visual e produtora cultural actua a partir de questões sociológicas derivadas do comportamento meta-normativo que regula definições como 'género', 'transgénero' ou 'intersexual', permitindo um discurso interpretativo que ultrapassa a polaridade bio-social para o masculino e feminino. O seu trabalho interfere eficazmente nas leituras heteronormativas e de registo queer, permitindo diversas acepções neste domínio.

Palavras chave: intersexual / género / provocação / normatividade.

Abstract: *Del LaGrace Volcano, a visual artist and cultural producer, acts on sociological issues derived from meta-normative behavior that regulates definitions such as 'gender', 'transgender' or 'intersexual', allowing an interpretative discourse that goes beyond the bio-social polarity to the male and female. Volcano's work interfere effectively with heteronormative and queer readings, allowing different meanings in this domain.*

Keywords: *intersexual / gender / provocation / normativity.*

Introdução

Del LaGrace Volcano (n.1957) actua em territórios sociobiológicos sensíveis, particularmente na própria mutação, de mulher para homem, sendo igualmente conhecida como uma artista lésbica, famosa pelo modo exibicionista como altera a sua aparência, com atributos entre homem e mulher (Figura 1). Utiliza o próprio corpo e os sinais exteriores de identificação para actuar visualmente nas construções relativas ao género e à sexualidade, na fusão do masculino e do feminino, apresentando-se no seu género intersexual de um modo assumidamente desafiador, quer nas lógicas heterossexuais como igualmente na cultura *queer*. Articula um fosso entre o que é conceptual e tecnologicamente possível *by design*, no que diz respeito à transformação intencional do género, movendo-se numa esfera que não reconhece unicamente os padrões heterossexuais e homossexuais, incitando o modo como podem evoluir e de certo modo, autonomizar-se (Figura 2).

Recusa as categorias biológicas e normativas de género para se tornar em simultâneo, objecto e sujeito na representação, assumindo-se como *'terrorista do género em part-time'* (Volcano, s.d.), alertando para uma realidade que apresenta um sistema cultural aparentemente esgotado nos seus paradigmas de representação do 'género', permitindo interrogações válidas para as questões como intersexo e transgénero (Horlacher, 2016), apesar da permanência do sistema binário heterossexual revelar uma realidade perfeitamente instituída e à qual não se prevê nem se deseja alteração.

Pretendo aqui apresentar algumas particularidades na pertinência desta fusão entre sujeito e objecto, a partir do registo deliberadamente provocatório que ultrapassa a cristalização do binómio masculino/ feminino, quer no registo visual, quer nos discursos que permite.

Género | Sexualidade | Intersexualidade

No domínio visual em que opera, fortemente associado à cultura *queer*, representa uma mudança radical, em limites sensíveis que refutam de igual modo, uma ideia de esgotamento deste registo e que permitem ainda alguma surpresa prevaricadora, quer em leituras individuais, quer na estrutura social colectiva. O fenómeno público da intersexualidade demonstra, com evidência, a existência de realidades que rompem estrategicamente com os sistemas heteronormativos (Halberstam, 2005). Neste contexto, Del LaGrace esclarece distintamente o seu papel indefinido na questão do género, interferindo na imprevisibilidade reactiva do espectador, ao dirigir as expectativas para uma cultura visual e biológica instável (Figura 3).



Figura 1 · *Co-Portrait with Gerard Rancinan*, Paris, 2004

Figura 2 · *Jax and Stafford*, London, 1996



Figura 3 · *The Ceremony*, Peri & Robin, 1988

Contudo, trabalha sobre o género e não o sobre o sexo, com constantes interrogações nesse sentido, abordando temáticas que interferem nas leituras convencionais relativas ao género: na actuação masculinizada das lésbicas e transformação interpretativa de mulher para homem (*drag king*), no *porno gay* masculino, na direcção de uma cultura *queer* polimorfa e de igual modo, nos confrontos com um lesbianismo assexuado (Volcano & Halberstam, 1999). Subverte deliberadamente o olhar do espectador ao manipular as expectativas condicionadas aos estereótipos de género, dificultando de certo modo, e mesmo neste artigo, uma apresentação clara ao modo como é referida, já que a nossa linguagem apenas prevê masculino e feminino e recorre à estrutura normativa instalada.

A abordagem ao conceito de género enquanto estrutura cultural para o masculino e para o feminino, apresenta-se em oposição ao sexo biológico e para os dois sexos da normatividade social. Esta possibilidade permite ainda entendimentos diversificados para os atributos biológicos, já que as características físicas de cada um dos sexos não são suficientes para questões de identidade. Nesta linha, há igualmente uma abordagem mais ‘essencialista’, que retira da raiz biológica as características de cada sexo. Neste caso, partindo do princípio que a ‘contaminação’ cultural não redefine a biológica, estabelece paradigmas redutores que pouca importância atribuem à estrutura cultural e social na construção da identidade de género. No discurso anglo-saxónico sobre estas questões, há uma forte separação nas referências a masculino/ feminino, indicando os contextos sócio/ culturais, sem contudo perder a estrutura biológica, sendo esta referente aos vocábulos macho e fêmea.

Assiste-se actualmente a um crescente interesse nestas matérias, com incidência em questões de sexualidade, como um importante aspecto dos estudos de género. O conceito de ‘sexualidade’ ganha autonomia na sua separação do conceito de ‘sexo’, porque o primeiro está integrado no discurso sobre o comportamento sexual e sobre o desejo, heterossexual ou homossexual, e o segundo é associado ao estatuto biológico, assumido está que a relação entre sexo e género passa por uma construção cultural construída, afastando os desejos das estruturas biológicas convencionais (Foucault, 1994).

Esta separação está igualmente associada, por contraste, às sociedades de organização patriarcal, que prevê a não existência de ‘desvios’ normativos biológicos, permitindo elucidativos estudos no que diz respeito aos discursos visuais, como por exemplo, entre muitos outros, ‘*Dis/ playing the phallus: male artists perform their masculinities*’, em que Amelia Jones interpreta o muito visível trabalho de artistas homens e heterossexuais — que se saiba — e que nas

décadas de 1960 e 1970 utilizaram também o próprio corpo como arte e ou performatividade panfletária para a celebração da hegemonia masculina, através do intencional (ou não) exagero das propriedades fálicas do seu trabalho, reforçando assim a sua autoridade artística (Jones, 1994). Este posicionamento inquestionável pelo papel preponderantemente masculino na produção artística visível na História das Artes Visuais, tem uma notável reactividade em momentos de charneira política, com as consequentes mudanças sociais e despoleta imediatas e notáveis reacções, quer em artistas com discursos assumidamente feministas, quer no crescente activismo LGBTQ, que a partir de 1969 alcança expressão internacional a partir do que representam as violentas manifestações em *Stonewall* (Cotter, 1994): no modo como os artistas que representam estes grupos minoritários assumem a sua visibilidade, mas mais importante, na recepção pública e mais abrangente da sua obra, garantindo um caminho para uma investigação visual cada vez mais interpretativa e peculiar, evoluindo de um registo social e politizado, muitas vezes com características formais de registo documental, para expressões criativas e radicais, como em Robert Mapplethorpe (1946-1989), Natacha Merritt (n.1977), Andres Serrano (n.1950) e Del LaGrace Volcano, num reduzido universo de artistas que escolhem agir sem camuflagens temáticas, fundindo nos seus propósitos formais e sociais, que incluem a provocação intencional através de imagens sexualmente explícitas e desafiadoras dos códigos morais de conduta, elementos históricos construtores da Arte e de igual modo, explorando irrepreensivelmente questões técnicas, garantindo assim o seu lugar na *high-art* dominante, já que garantem uma utilização criativa da estrutura académica e artística que os estruturam (Figura 4).

Os códigos de comportamento sexual que são cultivados, exercidos e igualmente policiados, estão em constante mutação e são naturalmente adaptáveis às realidades sociais e consequente contexto político, permitindo sobretudo que nos tecidos urbanos cosmopolitas e demograficamente sobrelotados, desponham realidades que ultrapassam a normatividade do discurso público recorrente do próprio exercício sociopolítico. Neste contexto, a sexualidade pode ser vista como um indicador válido para as relações de género, em determinados grupos sociais, mas de igual modo, as relações de género permitem aferir questões de sexualidade, mesmo as que ultrapassam os códigos base da reprodutividade (Figura 5).

Ao fundir estes conceitos na história das artes, com especial incidência a partir das revoluções sociais da década de 1960, e no modo como se tornam visíveis as expressões da sexualidade e do corpo, recorrendo em grande parte à operabilidade visual, será difícil não adoptar uma abordagem mais flexível,



Figura 4 - *Three Graces*, Jasper, Suzie and Gill, 1992

apesar da tendência para definir a diferença sexual implicar a oposição binária entre macho e fêmea e ser predominantemente enquadrada na esfera heterossexual. É sobretudo neste domínio que se organizam os processos interpretativos da imagem, com relevância para a inclinação sexual, que pode ou não destruir ambiguidades criativas e redefinir propósitos comunicativos, em autores que optam por uma apresentação pública mais consensual.

Precisamente para permitir leituras clarificadas, muitos artistas optaram por apresentar na sua obra a sua inclinação sexual, (Perry, 1999), sendo esta característica mais clara em artistas de definição LGBTQ, acentuando o seu significado nos ‘*queer studies*.’

De um modo estrito, a produção artística não define a sexualidade do indivíduo e seria igualmente demasiado redutor permitir leituras nesse sentido: a série *Made in Heaven* (1991), de Koons, ou os *Digital Diaries* (2000), de Merritt, por exemplo, não nos permite, de modo directo, aferir que a sua inclinação é heterossexual, do mesmo modo que não nos é possível definir uma qualquer parafilia nas obras de Balthus (Balthasar Klossowski, 1908-2001) — dada a recente polémica no *Metropolitan Museum of Art, NY*, ao penalizarem a obra pela aferição moral do seu autor. Contudo esta aceção é mais refutável em Robert



Figura 5 · Sibahn & Kirsty, *London Pride*, 1988

Figura 6 · *Matrix*, 1999. Pintura de Jenny Saville, Óleo sobre tela, 213, 4 x 304, 8 cm

Mapllethorpe ou Otto Mühl, entre tantos outros, que intencional e assertivamente obrigam os públicos generalistas a leituras mais complexas, na fusão entre arte, interpretação e questões sociológicas emergentes e determinantes na escala evolutiva comportamental.

Se pensarmos que a questão do género não é necessariamente adereçada apenas por grupos de pressão, nomeadamente LGBTQ, é neste contexto que o são inicialmente, de um modo mais visível, bem como pela crítica feminista, entre as décadas de 1960 e 1990, mantendo a abordagem nas questões do ‘género’, evoluindo para os estudos sobre sexualidade e *queer*, mais que homossexualidade (Williams, 2011). A abordagem histórica mostra-nos que o discurso sobre estas temáticas tem evoluído da estigmatização para um ponto de vista mais positivo, incluindo a questão específica de Del LaGrace Volcano, ao assumir uma masculinidade feminina independente, e em simultâneo, não tenta recriar qualquer um dos géneros biossociais, mesmo com todo o aparato visual e algumas indeterminações que envolvem os seus propósitos. Neste sentido e a propósito, *Matrix*, a pintura/ retrato de grandes dimensões que Jenny Saville produziu em 1999 (Saville, 2005), permite interpretações e leituras polissémicas, desde preocupações pessoais na questão da identidade de género até à legitimação institucional, quer na estrutura activista, quer na exposição pública no *mainstream* artístico:

Del LaGrace em ‘On Being a Jenny Saville Painting’: ‘Jenny Saville paints women. I no longer identify as “woman” and feel uncomfortable being read as female. I am intersex by design, an intentional mutation, and need to have my gender specified as existing outside of the binary gender system, rather than [as] an abomination of it [...] My fear is that I will be read as only female and this painting may have the power to dislocate and/ or diminish my transgendered maleness in the eyes of others and quite possibly my own (Saville, Territories, 1999).

Mas a pintura que Saville produz em constantes citações do corpo feminino, afasta-se claramente dos pressupostos do olhar masculino heterossexual, acrescidas de uma demarcação no grotesco e na crítica aos padrões formais para o corpo que ocupam grande parte das relações visuais e sociais nas últimas décadas, permitindo associações a um discurso que confronta a heterossexualidade institucionalizada (Figura 6).

Notas conclusivas

Del LaGrace Volcano actua visualmente em referências que permitem interrogações válidas para questões de identidade de género, declarando abertamente o modo como apresenta transformações radicais nas suas características físicas

e que se opõem às categorias biológicas e normativas que empregamos habitualmente para masculino e feminino, não sendo estas necessariamente sobre questões da sexualidade.

Esclarece distintamente o seu papel indefinido, interferindo na imprevisibilidade reactiva do espectador, abordando temáticas que seguem tendencialmente na direcção de uma cultura *queer* polimorfa, subvertendo a interpretação condicionada nos estereótipos de género, aplicáveis no feminino e no masculino, permitindo ainda algumas dúvidas em questões de linguagem, já que esta é estruturada igualmente em questões socioculturais.

Referências

- Cotter, H. (1994). Art after Stonewall. 12 artists Interviewed. *Art in America*, 83, No.6, pp. 56-65.
- Foucault, M. (1994). *História da Sexualidade I. A vontade de Saber*. (P. Tamen, Trad.). Lisboa: Relógio d' Água.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York & London: New York University Press.
- Horlacher, S. (Ed.). (2016). *Transgender and Intersex: Theoretical, Practical, and Artistic Perspectives*. Dresden, Germany: Palgrave.
- Jones, A. (1994, December). Dis/ playing the phallus: male artists perform their masculinities. *Art History*, 17, No. 4, pp. 546-584.
- Perry, G. (1999). *Gender and Art*. Hew Haven & London: Yale University Press.
- Saville, J. (1999). *Territories*. UK: Gagosian.
- Saville, J. (2005). *Saville*. New York: Rizzoli.
- Volcano, D. L. (n.d.). *home*. Retrieved Dezembro 23, 2017, from Del LaGrace Volcano: <http://www.dellagracevolcano.com/>
- Volcano, D. L., & Halberstam, J. (1999). *The drag king book*. London: SERpent's Tail.
- Wawrzinek, J. (2008). *Ambiguous Subjects. Dissolution and Metamorphosis in The Postmodern Sublime*. Amsterdam — New York: Rodopi.
- Williams, J. J. (2011). The Drag of Masculinity: An Interview with Judith 'Jack' Halberstam. *simpleke*, 19, No. 1-2, pp. 361-380.

Cada casa, uma história: arte, comunidade e narrativa de vida no trabalho de Tatianny Leão Coimbra

*Each house, one story: art, community and life
narrative in Tatianny Leão Coimbra's work*

MANOELA DOS ANJOS AFONSO RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual e professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Goiás; Faculdade de Artes Visuais. Avenida Esperança, s/n, Campus Samambaia (Campus II), CEP: 74690-900, Goiânia, Goiás, Brasil. E-mail: manaelafonso@ufg.br

Resumo: O objetivo deste artigo é contextualizar três projetos artísticos colaborativos desenvolvidos pela artista Tatianny Leão Coimbra entre 2010 e 2016. Para isso, conceitos como transpedagogia, diálogo e convivialidade são articulados com a finalidade de embasar uma reflexão sobre o papel da narrativa de vida nos projetos da artista. Na conclusão, sugere-se que a narrativa de vida é um dos principais elementos ativadores de seus processos artísticos e constitui a matéria-prima elementar com a qual desenvolve o seu trabalho.

Palavras chave: narrativa de vida / colaboração / artes visuais.

Abstract: The aim of this article is to contextualize three collaborative art projects developed by Tatianny Leão Coimbra between 2010 and 2016. For this matter, concepts such as transpedagogy, dialogue, and conviviality are articulated in order to support thoughts about the role of life narrative in the projects proposed by this artist. In the conclusion, we suggest that life narrative is one of the main activators of her artistic processes and constitutes the basic raw material with which she develops her work.

Keywords: life narrative / collaboration / visual arts.

1. Compartilhar histórias para criar lugares

Tatianny Leão Coimbra nasceu em 1979 na cidade de Goiânia, Estado de Goiás, Brasil. Ingressou na Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG) em 2007, onde concluiu o curso *Artes Visuais com Habilitação em Artes Plásticas*, em 2010. Neste mesmo ano, ela desenvolveu uma pesquisa focada em práticas colaborativas ligadas à noção de *habitar* (Coimbra, 2010). Porém, dois anos antes Tatianny já havia iniciado experimentações visuais que envolviam a participação de outras pessoas. Naquele momento, projetos artísticos colaborativos desenvolvidos em comunidades, tais como o projeto Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) e o Ateliê Arte nas Cotas, influenciaram profundamente a sua prática e a compreensão que passou a ter do campo da arte.

No que diz respeito às referências teóricas, Gaston Bachelard (1994) e Yi-Fu Tuan (2013) deram suporte inicial para suas reflexões sobre os conceitos *casa* e *lugar*. Ao aprofundar suas leituras, Tatianny compreendeu que a formação do lugar está ligada às experiências significativas vividas por indivíduos e grupos no espaço (Tuan, 2013). Após estudar a poética do espaço de Gaston Bachelard (1994), Tatianny passou a se perguntar como as pessoas que não tinham uma casa física habitavam os espaços. Assim, em maio de 2010, a artista deu início ao projeto *(En)cantando espaços*, que contou com a participação de um grupo de jovens moradores do Lar Mãe Zeferina, instituição sem fins lucrativos situada no município de Guaporé, no Estado de Goiás, que acolhe meninos entre 12 e 18 anos de idade que estão em situação de risco pessoal e social.

Tatianny buscou extrapolar a ideia de “casa” como espaço físico a ser habitado e passou a investigar formas de transformar os cantos indiferenciados que cercavam os jovens participantes do projeto. Como artista, ela gostaria de lhes oferecer meios para que eles mesmos pudessem transformar espaços em lugares e criar “casas” simbólicas onde pudessem habitar. Foi a partir de tais anseios que a artista propôs práticas de desenho e produção de moldes vazados que pudessem estimular os jovens a compartilhar histórias sobre os seus lugares preferidos. Os meninos contaram histórias e as histórias, por sua vez, levaram à produção de imagens. A artista se surpreendeu com a riqueza desse processo, pois as imagens se ligavam às histórias e facilitavam passagens da esfera individual para a esfera coletiva. Em determinado momento, as imagens criadas por cada jovem deixavam de funcionar como chaves individuais e passavam a existir em composições coletivas (Figura 1), transformando-se em plataformas para narrativas mais complexas:



Figura 1 · Projeto (En)cantando espaços, 2010.
Composição coletiva a partir de moldes vazados
individuais. Lar Mãe Zeferina, Guapó, Goiás, Brasil.
Fonte: arquivo pessoal da artista Tatianny Leão
Coimbra.

Figura 2 · Projeto (En)cantando espaços, 2010.
Intervenção coletiva no galinheiro do Lar Mãe Zeferina,
Guapó, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista
Tatianny Leão Coimbra.

Depois da confecção dos moldes a partir dos desenhos, os testes com tinta sobre papel foram para mim uma surpresa, as imagens surgiam sobrepostas, algumas se completavam como narrativas, outras se repetiam tendendo a abstrações e leituras de outras imagens. Os moldes vazados já não eram de uma só pessoa, todos experimentavam as imagens à procura de um melhor resultado visual. Naquele dia percebi o trabalho individual se tornando coletivo, além de compreender outros conceitos que escapavam da materialidade. Na simples sobreposição de imagens, estávamos sobrepondo também nossa identidade, nossos sonhos e experiências. Aquelas imagens, como nós mesmos, misturavam-se e completavam-se. Histórias que se encontravam para construir uma nova história (Coimbra, 2010: 24).

Na etapa seguinte do projeto, o grupo percorreu os espaços do Lar Mãe Zeferina com a finalidade de escolher um local físico que pudesse ser modificado coletivamente. A artista destaca que ao percorrermos juntos os espaços do Lar “as histórias dos lugares eram contadas pelos meninos a cada parada” (Coimbra, 2010: 27). Por fim, o grupo definiu o galinheiro como espaço a ser transformado (Figuras 2 e 3). Ao final do processo, Tatianny afirmou:

No início, queria entender as referências daqueles que não tiveram uma casa, um canto, e acabei conhecendo meninos moradores de um lar, uma casa-abrigo, que acolhe sonhos e esperanças de uma vida nova. Nesse ninho passageiro, o lugar é como pausa necessária para reflexão e ao mesmo tempo é espaço de liberdade, pois nos permite sonhar alto, desejar novos lugares, imaginar novas possibilidades para a nossa vida (Coimbra, 2010:39).

O projeto *(En)cantando espaços* foi um ponto de partida para outros projetos colaborativos concretizados nos anos seguintes. Em dezembro de 2015, Tatianny realizou um trabalho junto a um grupo de meninas assistidas pelo Centro de Valorização da Mulher (CEVAM), localizado na cidade de Goiânia, em Goiás. Segundo a artista, este foi um projeto mais difícil no que diz respeito à densidade das narrativas de vida que permeavam os fazeres coletivos, pois envolveu jovens meninas que sofriam violência e, portanto, contavam histórias sobre experiências de muita dor física e emocional. Novamente, como ponto de partida, Tatianny propôs sessões dialógicas de desenho. Durante o processo, o autorretrato ganhou especial importância para as meninas e os cabelos obtiveram um lugar de destaque nas conversas e imagens produzidas. Os cabelos se transformaram num potente elemento autobiográfico que despertou histórias, imagens e lugares na forma de cabelos-praça, cabelos-poesia, cabelos-água. Uma das meninas, por exemplo, transpôs a saudade que sentia da praça da cidade onde nasceu para o seu cabelo-praça, ou seja, para uma representação visual e autobiogeográfica repleta de memórias e desejos de retorno. Depois da

fase de criação de desenhos, Tatianny propôs um trabalho coletivo que envolveu fotografia, colagem e pintura mural (Figura 4 e Figura 5). A cada reinvenção visual de si mesmas as meninas podiam refletir sobre quem eram e quem desejavam vir a ser.

Ao mesmo tempo em que desenvolvia o projeto *Autorretratos* com as meninas do CEVAM, Tatianny também trabalhava com um grupo de moradores do Condomínio Palace São Francisco, na cidade de Senador Canedo (Figura 6). Este projeto foi chamado de *Pintura nas Casas* e aconteceu entre novembro de 2015 e julho de 2016. Mais uma vez, as histórias de vida foram o ponto de partida para as ações. Ao invés de propor projetos pré-definidos, Tatianny procurou primeiro investigar o cotidiano dos moradores do condomínio. Foi assim que as histórias passaram a constituir o universo imagético criado por cada indivíduo e foram incorporadas aos fazeres individuais e coletivos (Figura 7, Figura 8 e Figura 9). Tatianny acredita que o “fazer junto” pode despertar a autonomia das pessoas, grupos e comunidades. A artista afirma que o enfrentamento das situações e problemas do cotidiano por meio da convivência e através da mobilização coletiva pode levar, até certa medida, a uma postura mais autônoma e não tão dependente das prefeituras e dos governos locais. Tatianny acredita que o poder de transformação está em nós. Em seus projetos artísticos, ao propor para as pessoas que desenhem, pintem, criem e compartilhem suas histórias, ela espera despertá-las para a força da coletividade, da ajuda mútua e das trocas que levam à melhoria do mundo que as cerca. Este é o pensamento que compõe a essência de sua prática como artista.

2. Criar lugares para “ser mais”

A prática de Tatianny Leão é edificada sobre três pilares: o diálogo, a convivialidade e a prática artística socialmente engajada. Helguera (2011: 77) destaca que artistas e coletivos podem combinar processos pedagógicos com o fazer artístico em trabalhos que buscam oferecer experiências que são claramente diferentes daquelas propostas por escolas focadas numa formação tradicional para as artes. Helguera (2011) explica que em projetos transpedagógicos, ambientes independentes podem ser criados por meio da conexão e entrecruzamento da arte com a educação e a pesquisa. Este processo indica uma forma diferente de fazer artístico no qual a arte não aponta para si mesma, pois está localizada nos processos de troca e de transformação social (Helguera, 2011:81).

As trocas, por sua vez, dependem do diálogo. Diálogo, para Paulo Freire (2011), é um encontro entre seres humanos para pensar e agir criticamente no mundo e com o mundo. Por meio do diálogo, as pessoas podem criar lugares



Figura 3 · Projeto (En)cantando espaços, 2010. Intervenção coletiva no galinheiro do Lar Mãe Zeferina, Guapó, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

Figura 4 · Projeto Autorretratos, 2015. Centro de Valorização da Mulher (CEVAM), Goiânia, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

para “ser mais” e, assim, transformar as relações sociais de opressão que as envolvem. É importante ressaltar que diálogo é, acima de tudo, um exercício de escuta. É a partir da escuta atenta e profunda que momentos de convívio podem ser criados para que as pessoas possam refletir sobre a sua própria realidade enquanto se esforçam para transformá-la (Freire e Shor, 1987: 13). Portanto, é possível afirmar que as trocas ocorrem quando há diálogo e tal situação cria lugares de convivialidade.

De acordo com Ivan Illich (1973), convivialidade é uma liberdade individual percebida como uma relação entre pessoas e também entre as pessoas com o seu ambiente. Na crítica que o autor faz à produção industrial de massa, ele diferencia as ferramentas conviviais das ferramentas manipuladoras. Tais ferramentas podem ser artefatos, regras, instituições e sistemas tais como a educação, a saúde e a ciência, por exemplo. Neste artigo, considera-se a arte também como uma das instituições e/ou sistemas ativos em nossa sociedade e que ora pode funcionar como ferramenta convivial, ora como ferramenta manipuladora. Segundo Illich (1973:34), as instituições funcionam como ferramentas conviviais quando oferecem a cada pessoa e/ou grupo a oportunidade de enriquecer seu ambiente com os frutos da sua visão, criação e desejo. Do contrário, podem trabalhar como sistemas manipuladores que negam a liberdade de criação e são utilizadas para manter o controle, a centralização e a passividade.

Pode-se afirmar que a prática da artista Tatianny Leão Coimbra é uma ferramenta convivial, ou seja, busca estabelecer lugares de liberdade e de emancipação dos sujeitos. Ao observarmos sua prática através da tríade transpedagogia-diálogo-convivialidade, percebemos que Tatianny Leão também busca criar um lugar específico para existir como artista. Kester (2004; 2011) nota que um grande número de artistas passou a operar em modos colaborativos e/ou coletivos nas últimas décadas e, em muitos casos, seus projetos artísticos foram desenvolvidos fora dos circuitos tradicionais das artes (galerias, salões, bienais e museus) e passaram a existir em comunidades locais, vizinhanças e locais de resistência política com o objetivo de estabelecer diálogos e ativar processos de transformação para além do campo das artes.

De acordo com Kester (2011:9), a proliferação de trabalhos que envolvem participação e/ou colaboração sugere mudanças significativas na forma de se discutir e abordar a natureza das práticas artísticas contemporâneas, uma vez que tais trabalhos desafiam noções de autonomia artística e trazem à tona novas questões éticas, estéticas e epistemológicas. Kester (2004) ressalta ainda que propostas dialógicas podem ampliar nosso entendimento sobre o que a arte pode vir a ser. Tatianny Leão, por meio de suas proposições dialógicas e



Figura 5 · Projeto Autorretratos, 2015. Centro de Valorização da Mulher (CEVAM), Goiânia, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

Figura 6 · Projeto Pintura nas Casas, 2015-2016. Condomínio Palace São Francisco, Senador Canedo, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.



Figura 7 · Casa das pipas. Projeto Pintura nas Casas, 2015-2016. Condomínio Palace São Francisco, Senador Canedo, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

Figura 8 · Casa do pastel do Sr. Antonio. Projeto Pintura nas Casas, 2015-2016. Condomínio Palace São Francisco, Senador Canedo, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.



Figura 9 · Casa do pôr do sol de Luciene.

Projeto Pintura nas Casas, 2015-2016. Condomínio
Palace São Francisco, Senador Canedo, Goiás, Brasil.
Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

conviviais que se desdobram a partir do compartilhamento de histórias de vida, indica que também está em busca de outras formas de “vir a ser”.

No vasto universo da pesquisa narrativa, especificamente no campo das narrativas visuais, as práticas em artes visuais têm funcionado como meio de acesso a histórias de vida. Esin e Squire (2013), por exemplo, realizaram um experimento em colaboração com a artista Chila Kumari Burman, em Londres, com o objetivo de desenvolver um processo de pesquisa e análise de narrativas em conexão com uma proposta artística conduzida junto à comunidade local do bairro East London. Durante esta investigação, Esin e Squire (2013) notaram que práticas artísticas podem catalisar diferentes tipos de narrativas, uma vez que as histórias contadas verbalmente se ligam de diversas maneiras aos processos e materiais utilizados na produção de imagens, situações, ações e/ou objetos. O desafio, neste caso, é compreender o conceito de narrativa de forma expandida, móvel e não sequencial, uma vez que a ideia de “narrativa” pode ir além de sua natureza linear, oral e/ou escrita. No trabalho de Tatianny Leão Coimbra, as narrativas estão profundamente entrelaçadas com os fazeres. Sendo assim, ao investigarmos narrativas de vida no contexto de trabalhos

socialmente engajados, devemos percebê-las em sua forma mais complexa e exercitarmos leituras ampliadas em vários níveis: oral, visual, textual, sonoro, tátil, dentre outros.

Conclusão: Narrativa de vida como matéria-prima

O presente artigo buscou apresentar e contextualizar três projetos artísticos colaborativos desenvolvidos por Tatianny Leão Coimbra entre 2010 e 2016. Buscou-se destacar a importância das histórias de vida para o desdobramento de seu trabalho, bem como chamar a atenção para os aspectos dialógicos e conviviais de suas propostas. As narrativas de vida podem ser compreendidas como dispositivos que ativam os fazeres e auxiliam a artista a construir passagens entre as práticas individual e coletiva, bem como realizar transformações do espaço em lugar. Reconhece-se, portanto, que as narrativas de vida constituem a matéria-prima elementar com a qual a artista desenvolve e concretiza o seu trabalho.

Referências

- Bachelard, Gaston (1994) *The poetics of space*. Boston: Beacon Press. ISBN: 0-8070-6473-4.
- Coimbra, Tatianny Leão (2010) *(En)cantando espaços*. Trabalho de conclusão de curso de graduação (TCC), 58 f. Goiânia: FAV/UFG.
- Esin, Cigdem and Squire, Corinne (2013) "Visual autobiographies in East London: narratives of still images, interpersonal exchanges, and intrapersonal dialogues." *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, ISSN: 1438-5627, Vol. 14 (2), [Consult. 2016-09-28] Disponível em URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:O114-fqs130214>.
- Freire, Paulo (2011) *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. ISBN: 978-85-7753-164-6.
- Freire, Paulo and Shor, Ira (1987) "What is the dialogical method of teaching?," *Journal of Education*, eISSN: 25155741, ISSN: 00220574, Vol. 169(3), pp. 11-31.
- Helguera, Pablo. (2011) *Education for socially engaged art: a materials and techniques handbook*. New York: Jorge Pinto Books. ISBN: 978-1-934978-59-7.
- Illich, Ivan (1973) *Tools for conviviality*. New York: Harper and Row. ISBN: 0060121386.
- Kester, Grant (2004) *Conversation pieces: community and communication in modern art*. California: University of California Press. ISBN: 978-0-520-2339-8.
- Kester, Grant (2011) *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. London: Duke University Press. ISBN: 978-0-8223-4972-3.
- Tuan, Yi-Fu (2013) *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Edel. ISBN: 8572166629.

A cidade como lugar de encontro nas intervenções de Louise Ganz

The city as a meeting place in the interventions of Louise Ganz

MÁRCIA MACHADO BRAGA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual e arquiteta.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248. Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. mmarcinhamb@gmail.com

Resumo: O presente artigo versará sobre os projetos “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” (2005-2008) e “Banquetes: expansões do doméstico para a rua” (2007) da artista brasileira Louise Ganz evidenciando aquelas questões que envolvem processos de participação e colaboração na construção de intervenções efêmeras no espaço público. Os projetos apresentados atestam um profundo envolvimento da artista com as questões da cidade e do espaço público como local de encontros e trocas.

Palavras chave: Louise Ganz / intervenções / cidade / colaboração / participação.

Abstract: *This article will focus on the projects “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” (2005-2008) and “Banquetes: expansões do doméstico para a rua” (2007) by the Brazilian artist Louise Ganz highlighting those questions that involve participation and collaboration processes in the construction of ephemeral interventions in the public space. The projects presented attest a deep involvement of the artist with the city matters and the public space as a place of meetings and exchanges.*
Keywords: Louise Ganz / interventions / city / collaboration / participation.

Introdução

Louise Ganz nasceu na cidade de Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil) em 1964; é artista visual e arquiteta graduada pela Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola Guignard (1991) e Universidade Federal de Minas Gerais (1991) respectivamente. Desde o ano de 2003 Ganz vem desenvolvendo projetos que trabalham na interface entre as duas disciplinas, apoiados em processos que envolvem colaboração e participação com o intuito de criar possibilidades de interação no espaço público.

Os processos de transformação urbana implementados no contexto latino-americano, principalmente a partir da segunda metade do séc. XX, provocaram um deterioro gradual do espaço público e uma consequente perda da sua condição inicial de lugar de encontro. Os espaços que deveriam privilegiar intercâmbios e trocas foram sendo substituídos por experiências individualizadas, praticadas em ambientes higienizados e de consumo massivo, como shopping centers ou resorts.

Ganz faz parte de um grupo que inclui artistas, coletivos e pesquisadores que trabalham em colaboração com diversas áreas do conhecimento e assumem as questões da cidade como provocações, como ponto de partida para suas reflexões, explorando as possibilidades de relação que tangenciam campos afins, evidenciando o caráter transdisciplinar característico de grande parte desses processos.

As intervenções “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” e “Banquetes: expansões do doméstico para a rua” buscam problematizar as questões da cidade contemporânea enquanto produtora de encontros e subjetividades a partir de práticas que envolvem a arte relacional (Borriaud, 2009) em sua forma complexa (Morin, 2003).

1. Experimentar uma outra cidade

O projeto “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” foi idealizado por Louise Ganz em colaboração com o arquiteto Breno Silva e desenvolvido durante um período de quatro anos. Trata-se de um projeto colaborativo-participativo que promove a ativação e transformação de espaços ociosos e de propriedade privada em espaços públicos temporários. O projeto está composto por uma série de dezesseis intervenções que foram realizadas entre 2005 e 2008 em duas cidades brasileiras: Belo Horizonte e Fortaleza.

“Lotes Vagos” é um projeto que parte de provocações advindas da realidade da cidade contemporânea, questionando os processos de transformação urbana que vem sendo levados a cabo nas últimas décadas e que estão, em sua maioria, estruturados a partir da lógica do mercado baseada na especulação



Figura 1 · Ganz, Praia, 2006. Intervenção. Fonte: site da artista <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

Figura 2 · Ganz, Lote vago: ocupação urbana experimental 03, 2008. Intervenção. Fonte: site da artista <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

imobiliária e na espetacularização da cidade. Ganz entende que esta maneira de fazer cidade tem como consequências o aumento da situação de segregação e a sensação de medo entre os habitantes. Segundo a artista, “Lotes Vagos” é um projeto de ação coletiva que vai na contramão dessas políticas e propõe outro caminho: “o de realçar uma rede de espaços vazios, que são potenciais de respiração e invenção” (Ganz, 2008).

Na prática, as intervenções ocorrem a partir de um processo que inicia com a realização de percursos pela cidade e mapeamento de possíveis espaços para intervenção. Em seguida, empreende-se mais 4 etapas: 1) encontro com proprietários de lotes para negociar seu empréstimo; 2) encontro com pessoas que queiram desenvolver ocupações nos lotes; 3) desenvolvimento de ideias e projetos para ocupação e uso dos lotes; 4) execução e implantação desses projetos, cujo objetivo é a ocupação temporária dos lotes.

Os tipos de ocupação dos lotes não visam eliminar esse caráter meio abandono, meio memória vegetal, topográfica e arqueológica. Permanece um certo caráter de vago mesmo, senão vira empreendimento. As intervenções são nesse limite, entre vago e positivo (Ganz, 2008).

As propostas levadas a cabo envolvem os mais diversos tipos de ocupação. Em outubro de 2006 um lote vago da Rua Alagoas em Belo Horizonte, foi transformado em praia e disponibilizado para uso temporário da comunidade local (Figura 1). Já em 2008, um lote da Av. Santos Dumont, também em Belo Horizonte, foi transformado em ateliê de costura temporário e a comunidade local foi convidada a desenvolver um bordado coletivo ao longo 100m de tecido estendido no terreno (Figura 2). No mesmo ano, em outro bairro da cidade, um lote foi transformado em área de descanso a partir da instalação de dez redes de descanso ao longo do terreno (Figura 3). Outras propostas envolveram, por exemplo: a construção provisória de um observatório astronômico em um terraço de um edifício; desenhos feitos com cal a partir de um dispositivo que marcava sobre um lote abandonado a passagem diária dos vizinhos em seus percursos cotidianos; ou ainda sofás feitos a partir da topografia do terreno configurando lugares de descanso e contemplação (Figura 4).

Para sua realização, o projeto “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” contou com recursos recebidos através de um processo de edital público, o que viabilizou a realização das ações e o desenvolvimento de um blog. A plataforma criada conecta pessoas que estão dispostas a ceder um lote para ocupação a outras que têm propostas a serem realizadas e estão em busca de um lugar. Além disto, no blog o usuário encontra informações sobre todas as ações realizadas



Figura 3 - Ganz, Lote vago: ocupação urbana experimental 07, 2008. Intervenção. Fonte: site da artista <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

Figura 4 - Ganz, Topografias para descanso e leitura, 2008. Intervenção. Fonte: site da artista <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

no projeto, viabilizando processos de pesquisa através da divulgação facilitada do conteúdo produzido.

2. A mesa como dispositivo de proximidade

Durante um trajeto realizado em um ônibus de linha regular na cidade de Belo Horizonte, Ganz observa uma cena nada habitual: uma mesa na calçada arrumada com toalha e flores. Ao redor da mesa um grupo de pessoas almoçava tranquilamente, conversavam, riam, comiam e bebiam.

Para o meu olhar de passante aquilo despertou um pensamento sobre outros modos de viver o cotidiano nos espaços da cidade. Expandir o espaço da casa para a rua amplia o espaço de vivência e de convívio (Ganz, 2008).

Este acontecimento motivou Ganz a realizar, através de uma nova parceria com o arquiteto Breno Silva e na companhia de alguns amigos, almoços na calçada em frente a sua casa. Nos almoços cada participante era convidado a levar algo para compartilhar ou para compor o ambiente, como: comida, bebida, mesas, cadeiras e até mesmo uma piscina para os pequenos se refrescarem. A expansão dessa prática para outros lugares da cidade deu origem ao projeto “Banquetes: expansões do doméstico para a rua”, cujo produto final trata-se de um vídeo que reúne cinco intervenções realizadas de forma colaborativo-participativa em diferentes locais da cidade de Belo Horizonte.

Os lugares das ações, espaços públicos ou residuais, foram selecionados pelos artistas a partir de caminhadas e passeios em ônibus pela cidade. Os critérios para a escolha dos locais envolviam sua condição de abandono, ociosidade ou características naturais especiais. Assim, uma praça, uma rótula de trânsito, margens da lagoa ou um terreno que recebe uma torre de alta tensão se transformam em espaços potenciais de convívio coletivo.

Na prática o projeto obedece algumas etapas de organização. A busca pelo local, a mobilização da comunidade do entorno, a distribuição de tarefas relacionadas à preparação das comidas e bebidas a serem compartilhadas no banquete e a realização do encontro propriamente dito.

“Banquetes” trabalha junto à comunidade local, estimulando vizinhos e amigos a apropriarem-se de espaços ociosos através de propostas de ocupação inéditas que reproduzem o ambiente doméstico, expandindo, assim, seus limites e provocando um novo entendimento de cidade como um lugar que pertence a todos.

A mesa é um objeto comum a todos e existe na maioria dos interiores de casas do ocidente. Para realizar os banquetes, transportamos a mesa para o lado de fora, para a rua,

praça, ou calçada. Isso provoca um deslocamento nos hábitos cotidianos, construindo-se uma situação que toca àqueles que participam ou que transitam, seja em suas lembranças, seja na descoberta de possibilidades de uso de espaços que não eram antes incorporados dessa forma ao dia-a-dia. A comida é um elemento mediador entre as pessoas, tanto no ato de cozinhar, quanto no de comer. É uma forma de experiência dos sentidos e do prazer que possibilita trocas e a aproximação entre pessoas (Ganz, 2008).

Na primeira intervenção, um grupo de vizinhos esperou o casal de noivos entrar na Igreja e enquanto o casamento era realizado prepararam uma mesa na praça em frente (Figura 6). Ao sair da igreja o casal tem a surpresa desta recepção, cujos doces (algodão doce de várias cores e maçãs do amor vermelhas) foram feitos por uma moradora do bairro. A comunidade comemora junto com o casal a data importante. O segundo banquete acontece em uma pequena praça perto de um abatedouro de frango. A comunidade deste outro bairro traz para a rua cadeiras e mesas e juntos saboreiam um delicioso frango “ao molho pardo”. O lugar escolhido para o terceiro encontro tinha ar bucólico: as margens da lagoa da Pampulha. Nesse bucólico cenário os vizinhos compartilharam mais uma refeição: um leitão assado e salada de alface (Figura 7). A quarta ação aconteceu em uma rua da cidade onde, aos sábados, um grupo de dança se reúne para ensaiar suas coreografias. A mesa montada na rua foi composta por frutas e bebidas refrescantes. E o quinto e último banquete foi realizado entre um grupo de amigos e vizinhos em uma calçada. O cardápio constava de pratos diversos, com formas inusitadas, chamados de pratos escultóricos (Figura 8).

As cinco intervenções realizadas compõe o curta-metragem em vídeo, que foi realizado através dos recursos advindos de edital público patrocinado pelo Programa Petrobras 2005/2006.

“Lotes vagos” e “Banquetes” envolvem metodologias de trabalho semelhantes que levam em conta o contexto local, problematizado a partir de ações disparadas pela artista e pessoas da comunidade e realizados a partir de processos de colaboração. Nesse tipo de projeto a efemeridade é uma característica importante. Os projetos inserem-se no cotidiano das comunidades, oferecendo novas maneiras de experienciar os espaços da cidade e deixando como legado as próprias vivências no espaço. Como afirma Pallamin (2000:24) as obras desse tipo “permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política”.

A participação da comunidade nas ações é fundamental para o êxito do encontro, em que não existe um roteiro a ser seguido e são aqueles que participam do evento que fazem com que ele aconteça de uma forma ou de outra.



Figura 5 · Ganz, Blog do projeto, 2008. Fonte: Blog do projeto — <http://lotevago.blogspot.com.br>.

Figura 6 · Ganz, Banquetes, 2007. Intervenção. Fonte: site da artista — <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.



Figura 7 · Ganz, Banquetes, 2007. Intervenção. Fonte: site da artista — <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

Figura 8 · Ganz, Banquetes, 2007. Intervenção. Fonte: site da artista — <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

Conclusão

Os projetos apresentados atestam o profundo envolvimento da artista com as questões da cidade e do espaço público. Percebe-se, no seu trabalho, um desejo de construir espaços que favoreçam os encontros e estimulem o resgate das relações entre vizinhos, motivando diálogos e reflexões a partir da arte. Essas ações, realizadas através de processos que envolvem a participação e a colaboração, constituem-se, portanto, como acontecimentos, como dispositivos de reinvenção do cotidiano a partir da construção de espaços provisórios de convivência. Os lotes vagos, que recebem através das propostas de intervenção diferentes usos, distanciam-se da maneira como é concebida a cidade atual em seus processos de urbanização. Diferentemente da cidade espetáculo, em “Lotes Vagos” o uso do espaço é construído pela comunidade local como espaço cotidiano, como extensão de suas casas, privilegiando o encontro e a diversidade. O projeto pode ser entendido ainda como uma forma de resistência à medida que propõe outros modos de pensar e fazer o espaço social. Trata-se, como afirma Kinceler (2012), de criar um intervalo, uma pausa na dinâmica da realidade, um espaço-tempo de atuação capaz de provocar devires.

Referências

- Baptista, Luís Santiago; Melâneo, Paula.
Entrevista. Louise Ganz, Contrastes Sul-americanos Perspectivas Críticas. *Revista Arqa*, nº128, Júlio 2011. [Consult. 2017-10-20] Disponível em URL: <http://www.revarqa.com/content/1/868/louise-ganz/>.
- Bourriaud, N. Estética relacional. Buenos aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Ganz, Louise. Site da artista. [Consult. 2017-07-20]. Disponível em URL: <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.
- Ganz, Louise. “Lotes vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental”, *Revista Ars*, v.6, nº11, Revista do Departamento de Arte Plásticas da ECA/USP, São Paulo, 2008. [Consult. 2017-11-15]. Disponível em URL: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100013&lng=en&nrm=iso
- Ganz, Louise & Silva, Breno. Lotes Vagos: ocupações experimentais. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2009.
- Ganz, Louise & Silva, Breno. página eletrônica do projeto Lotes Vagos: Expansões ação coletiva de ocupação urbana experimental, 2008. [Consult. 2017-07-20] Disponível em URL: <http://lotevago.blogspot.com.br>.
- Kinceler, José Luiz. Relatos de um jogo: Panorâmica Monte Serrat — Uma experiência em Arte Relacional em sua forma complexa. Anais da Anpap, 2012. [Consult. 2017-05-06] Disponível em URL: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio6/jose_luiz_kinceler.pdf.
- Morin, E; Ciurana, E.R; Motta, R.D. Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO. 2003.
- Pallamin, Vera. Arte Urbana: São Paulo Região Central (1945-1998): Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo, Fapesp: 2000.

Construção imagética em Eustáquio Neves: perpassamentos procedimentais em torno da fotografia e outros campos artísticos

*Imagery construction in Eustáquio Neves:
procedures passages around photography and
other artistic fields*

MARCOS RIZOLLI*
& JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO**

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM); Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo Bairro: Consolação CEP: 01302-907 São Paulo — SP — Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

**Brasil, Fotógrafo, designer gráfico, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará; Faculdade de Artes Visuais; Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Avenida dos Ipês, s/n, Cidade Universitária, Loteamento Cidade Jardim | Marabá/PA — Brasil. E-mail: zemarqs@yahoo.com.br

Resumo: O artista-fotógrafo brasileiro Eustáquio Neves, que vive e trabalha em Diamantina, no interior de Minas Gerais, vem definindo um percurso expressivo que suscita importantes discussões sobre o lugar da fotografia no contemporâneo. Graduado em Química, soube construir um sistema de imagens que propõe perpassamentos procedimentais em torno da fotografia com outros campos artísticos — notadamente, desenho e gravura. Tecnicamente dialoga com os primórdios da fotografia para elaborar surpreendentes visualidades.

Palavras chave: fotografia / perpassamentos procedimentais / Eustáquio Neves.

Abstract: *The Brazilian artist-photographer Eustáquio Neves, who lives and works in Diamantina, the small town of Minas Gerais state, has been defining an expressive path that raises important discussions about the place of the photography in the contemporary. Graduated in Chemistry, he was able to construct a system of the image that proposes procedures passages around photography with other artistic fields — notably, drawing and engraving. Technically it dialogues with the beginnings of the photography to elaborate surprising visualities.*

Keywords: *photography / procedures passages / Eustáquio Neves.*

Introdução

Eustáquio Neves é um artista-fotógrafo brasileiro que parece ter tomado para si a missão poética de redimensionar a linguagem fotográfica ao adotar em seu processo de trabalho recortes e montagens de diferentes imagens — construídas de modo a contrariar a lógica mecânica do aparelho. Concebe um novo negativo, geralmente, definido por camadas sobrepostas sobre uma base de acetato, sendo que em alguns trabalhos as imagens são concebidas na própria base do ampliador, a partir de um guia interior que projeta inusitadas relações formais e compositivas.

Neves, embora tenha uma relação primordial com a câmera fotográfica, interfere, ainda, na cópia acrescentando outras materialidades no decorrer do processo; desta forma adota uma pesquisa processual ativa em relação ao fazer — promovendo, assim, originais únicos.

Sua produção, sempre fundamentada nos processos e técnicas desenvolvidas pela fotografia tipicamente artesanal, traz uma série de elementos formais diversos a esta, advindos de outras modalidades artísticas: a gráfica e a pictórica. O artista faz uso de aplicações de pigmentos, deteriorações controladas da base do acetato, raspagem e sobreposição de grafias diversas sobre as imagens buscando uma diferenciação da produção entre o dispositivo e a linguagem num sentido de desvirtuamento daquilo que seria a potência do aparelho fotográfico — devidamente explicitada na notável série *Boa Aparência*, de 2005.

1. Perpassamentos... em torno da fotografia

Nascido José Eustáquio Neves de Paula, em 1955, em Juatuba, Minas Gerais — Brasil, embora em sua juventude tenha obtido a graduação em Química pela Escola Politécnica de Minas Gerais, tornou-se um fotógrafo e videoartista autodidata, optando por viver longe dos grandes centros culturais do país: vive e trabalha em Diamantina — MG.

A partir de 1989, começou a pesquisar e desenvolver técnicas alternativas e multidisciplinares, manipulando negativos e cópias. Assim, o artista inicia uma incessante pesquisa procedimental em torno na fotografia — reafirmada na série *Boa Aparência*. A figura humana ocupa, então, sua atenção expressiva (Figura 1). Contudo, reconhece intervenções.

A série *Boa Aparência*, entre outras linhas de interesse, aborda temáticas relativas à identidade e à memória da cultura afrodescendente com trabalhos de recorte social e crítico. Seu trabalho vem sendo amplamente divulgado em várias mostras no Brasil, exterior e tem recebido prêmios e consagração de público e crítica.

A reordenação das características da fotografia proporciona uma ressignificação das imagens técnicas de ordem fixa, procurando dimensioná-las nos perpassamentos com outras materialidades artísticas — em transitoriedades, contaminações, e hibridizações do campo fotográfico, procedimentos tipicamente contemporâneos.

Assim, a obra de Eustáquio Neves permite uma ampla possibilidade ao pesquisador-artista quanto aos procedimentos, técnicas e fazeres no desenvolvimento de uma obra madura, questionadora e instigante — e acima de tudo contemporânea:

...para dar à sua fotografia um caráter de seriedade, arrancá-la da sua banalidade imposta pelas facilidades técnicas, era preciso adquirir um conhecimento estético-teórico que fosse além daquele prazer que tinha ao realizar cada trabalho fotográfico... Esse questionamento já apontava para sua intenção de abandonar a fotografia de resultado mais imediato, para produzir uma imagem mais provocativa e mais próxima daquele desejo de fazer fotografia. Ou seja, ir além do resultado objetivo e através dele fazer emergir uma imagem que fosse perturbadora e, ao mesmo tempo, fotográfica (Fernandes Junior, 2002:229).

Eustáquio, através de seus perpassamentos procedimentais, assume a aventura dos materiais combinados: fotografia, processos químicos fotográficos, deposição de pigmentos, uso de camadas pictóricas, construção de negativos, aplicação de textos caligráficos e tipográficos, utilização controlada de ácidos, degradação da pelicular do negativo fotográfico. Com diversificados



Figura 1 - Eustáquio Neves. *Série Boa Aparência*, 2005, técnica mista. Fonte: Acervo do Artista.

procedimentos, subverte o grânulo analógico... com processos de colagem e fotocopiagem; subverte o pixel digital... com comandos *control C*, *control V*.

O artista interfere na cópia, a ela acrescentando outras materialidades; dessa forma, promove uma reordenação da imagem por um procedimento de pesquisa em relação ao fazer e em torno da unicidade da cópia. Ele trabalha a linguagem fotográfica, nesse ponto, fora dos aparelhos; sua relação de trabalho, embora tenha uma relação primordial com o aparelho fotográfico, repousa apenas na sua articulação com os procedimentos adotados em relação à cópia, que mudará toda a ordenação e construção criativa.

O trabalho do artista consiste numa elaborada metodologia procedimental e sistemática de exploração das possibilidades das hibridizações da imagem, tanto no universo analógico quanto no universo digital, ampliando as potencialidades do meio numa linguagem que permeia outros espaços e outras visualidades, sempre ligadas à imagem fotográfica.

A metodologia do artista permite múltiplos e interessantes desdobramentos visuais por intermédio de virtualizações artístico-tecnológicas tanto em relação à elaboração de linguagem quanto à construção de significados expressivos.

2. Perpassamentos... em torno da fotografia e outros campos artísticos

Em favor de sua expressividade, Eustáquio Neves trabalha na interface colaborativa entre procedimentos analógicos e digitais — sem perder de vista que a palavra fotografia “é composta por dois termos de origem grega, que significam, originalmente, luz (foto) e escrita (grafia)” (Shimoda, 2009:17).

No campo da fotografia analógica, o artista investe nos procedimentos de foto-sensibilização e de oxidação dos sais de prata impregnados na superfície da película fílmica. No campo da fotografia digital, o artista trabalha sobre a sistematização da imagem, investindo em sua dimensão física.

Impregnado de seus perpassamentos procedimentais, que transitam entre o analógico e o digital, Eustáquio se apresenta preocupado com a construção imagética que o leve à elaboração do discurso formativo da imagem — em expressão contemporânea.

Parte, então, das próprias experiências fotográficas para discorrer acerca de sensibilidades que somente a linguagem da fotografia poderia lhe conferir. Bem assim: argumenta por meio “do discurso da relação sobre fotografia e as relações de efemeridade e perpetuação do registro fotográfico” (Kossoy, 2007); analisa as possibilidades de investigação da fotografia; discorre “sobre a importância da fotografia (...) na codificação da linguagem e das suas relações como o texto e o discurso científico em relação à imagem técnica” (Flusser,

1999).

As imagens fotográficas, então, nascem de processos combinados, em que perpassamentos procedimentais trazem referências de diversificados códigos de comunicação e expressão: textos (caligrafias e tipografias), desenho (linhas e texturas), pintura (manchas e campos de cor), gravuras (incisões e raspagens). Desse modo, define a intrínseca relação entre o analógico e o digital (Figura 2 e Figura 3). Na Série *Boa Aparência* Eustáquio define imagens complexas, carregadas de significados que percorrem seu cotidiano, sua religiosidade, sua inventividade procedimental e expressiva.

Assim, imagnetiza com a luz — química e física. Afinal, uma das necessidades primordiais dos fotógrafos é o domínio da luz, sendo o entendimento da articulação desta o elemento fundamental da sua prática.

Eustáquio Neves articula conceitualmente a luz de duas maneiras distintas, uma mental e outra instrumental. A primeira é evidenciada na elaboração esquemática da iluminação que é realizada conceitualmente antes do processo da execução da foto e da distribuição da iluminação. A segunda diz respeito à efetivação da vontade e das possibilidades do fotógrafo, levando-se em conta o seu repertório e os aparatos técnicos disponíveis para o registro da cena.

Elas [imagens técnicas] são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre as superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito (Flusser, 2002:13-4).

A elaboração mental liberta o fotógrafo do programa, embora trabalhe com as possibilidades do aparelho. Ele encontra a liberdade criativa nos referenciais que não estão dentro do dispositivo — suas experiências, suas observações, suas percepções. Suas imagens são o resultado de particularidades que perpassam a ciência do aparelho e a sensibilidade do artista-fotógrafo (Figura 4).

Como em todos os projetos fotográficos elaborados por Eustáquio Neves, a intenção da Série *Boa Aparência* teve como princípio seguir a efetivação de uma fotografia não restrita ao aparelho — através de perpassamentos procedimentais, percebidos no decorrer da formalização conceitual e técnica.

As manipulações elaboradas por demonstram o quanto a fotografia pode desenvolver um papel potencializado na forma como age sobre a imagem.

Na fotografia, a informação está na superfície e pode ser reproduzida noutras superfícies. A distribuição da fotografia ilustra, pois, a decadência do conceito de propriedade. Já não tem o poder quem possui, mas sim quem programa



Figura 2 · Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, 2005. Fonte: Acervo do Artista.

Figura 3 · Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, 2005. Fonte: Acervo do Artista.



Figura 4 - Eustáquio Neves. Série *Boa Aparência*, 2005. Fonte: Acervo do Artista.

informações e as distribui. A comparação da fotografia com outras modalidades artísticas impõe repensar valores econômicos, políticos, éticos, estéticos e epistemológicos do passado.

Conclusão

Assim sendo, a partir da regularidade expressiva da Série *Boa Aparência*, a fotografia propicia o discurso da irregularidade, do ruído e do acaso na construção da representação figural.

As fotografias de Eustáquio Neves são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies visuais. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complexo porque na fotografia amalgamam-se duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho — o analógico e o digital. O fotógrafo-artista visa eternizar suas percepções por intermédio das imagens que cria; o aparelho cumpre a programação técnico-tecnológica. Homem e máquina revelam a sociedade contemporânea em espaço e tempo, se apropriando da potência fotográfica — em inexorável processo de aperfeiçoamento.

A fotografia é, senão, uma mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambiguidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana.

Referências

- Fernandes Junior, Rubens (2002). *A fotografia expandida*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Flusser, Vilém (1999) *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Relógio D'água. ISBN 978-972-70-8513-2
- Flusser, Vilém (2002) *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: relume Dumará. ISBN 978-856-25-4095-0
- Kossoy, Boris. (2007) *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN 978-85-7480-336-4
- Shimoda, Flávio (2009) *Fotografia*. Campinas: Alínea. ISBN 978-85-7516-320-7

Natureza e Linguagem, Grafia e Organicidade: um estudo crítico sobre a Série *Plantas* de Sylvia Furegatti

*Nature and Language, Spelling and
Organicity: a Critical Study about the Plant
Series of Sylvia Furegatti*

MARCOS RIZOLLI*

Artigo completo submetido a 02 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM); Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Grupo de Pesquisa (CNPq) Arte e Linguagens Contemporânea. R. da Consolação, 930 — Consolação, São Paulo — SP, 01302-907, Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Resumo: A Série *Plantas*, iniciada em 2006 pela artista brasileira Sylvia Furegatti, vem reconhecendo desdobramentos através de instigante produção de objetos, instalações, intervenções e livros de artista que expandem a razão criativa original — derivada em novas demandas artísticas. Prioritariamente: a relações contemporâneas entre natureza e linguagem e os trânsitos entre grafia e organicidade. Assim, a artista conecta-se com a tradição da ilustração científica e a inovação da bioarte.

Palavras chave: natureza e linguagem / tecnologias artísticas / Sylvia Furegatti.

Abstract: *The Plants Series, begun in 2006 by the Brazilian artist Sylvia Furegatti, has been acknowledging unfolding through the instigating production of objects, installations, interventions and artist's books that expand the original creative reason — derived from new artistic demands. Priority: the relations contemporary between nature and language and the transits between spelling and organicity. Therefore, the artist connects herself with the tradition of scientific illustration and the innovation of bioart.*

Keywords: *nature and language / artistic technologies / Sylvia Furegatti.*

Introdução

Sylvia Furegatti, artista brasileira, docente no Curso de Artes Visuais da Universidade de Campinas, vem construindo uma expressividade que age na convergência entre natureza e linguagem — e que a faz despontar como emergente personalidade na cena artística contemporânea.

Essa relação se processa de forma íntima e delicada. Enquanto desenha e objetualiza, cria paisagens mínimas — que bem sabem aproveitar sua inicial formação em Artes Visuais e sua máxima titulação em História da Arquitetura e do Urbanismo.

No âmbito da natureza, tomou como suporte corpos naturais, escolhendo e recortando folhas de plantas suculentas — que atuam tanto como suporte quanto como argumento para, estrategicamente, revelar íntimas organicidades. No âmbito da linguagem, escolheu o linearismo do desenho — que no uso do nanquim branco com o bico de pena configura imagens florais (raízes, bulbos, ramos, folhas, flores) fazendo surgir delicadas grafias.

A artista unge as duas dimensões — natureza e linguagem / grafia e organicidade — através de registros fotográficos aptos ao estabelecimento de complementariedades formal-imagéticas, articulações estrutural-espaciais e acréscimos viso-conceituais.

1. Uma Tese

Sua pesquisa doutoral *Arte de meio urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil*, apresentada em 2007 à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo anunciava as preocupações conceituais da produção artística que estava em elaboração. A artista já estava envolvida com uma linhagem de pesquisa que:

Disserta sobre os aspectos constitutivos da prática e do discurso das formas da ação artística contemporânea... projetos, textos, trabalhos artísticos, bem como contextos urbanos e culturais importantes para a verificação das relações travadas pelos agentes do circuito artístico na atualidade. Das experimentações ambientais... procura analisar as estratégias que levam a Arte a um estado possível de ser compreendido como Extramuros (Furegatti, 2007: resumo).

Tudo isso, para dimensionar a *Série Plantas*, objeto deste estudo crítico, iniciada com a obra *Work in progress*, de 2006 (Figura 1).

Assim, a partir da obra inicial, considerada o primo-motor da série, Sylvia Furegatti investiu num processo de derivações meta-criativas — compreendendo significativa expansão das próprias concepções de natureza e linguagem,



Figura 1 · Sylvia Furegatti, *Work in progress*, 2006.

Fonte: <http://www.pparalelo.art.br/acoes/sylvia-furegatti-apontamentos-sobre-a-serie-de-plantas/>

Figura 2 · Sylvia Furegatti, *Epiphytas*, 2009. Fonte: Acervo da Artista.

traduzidas em adulteradas organicidades e empenhadas grafias. Estabeleceu, então, agudas simbioses entre paisagem e organismo. A *Série Plantas*, até hoje vigente no imaginário da artista, compreende corpos vegetais e corpos humanos; membranas e peles — estruturas devidamente percebidas em trabalhos mais recentes.

2. A *Série Plantas*

A partir de *Work in progress* a artista definiu um intenso cotidiano de pesquisa, criação e produção. Elaborou a fusão de desenho, fotografia, objeto escultórico e instalação artística — numa proposta expressiva que empregava materiais orgânicos para apresentar uma sobreposição de marcas visuais elaboradas sobre peles ou superfícies, humanas ou de plantas, nas quais se demarcavam referências de vida, de memória — a natureza animada e seus registros de linguagem.

As primeiras peças criadas — que compreendiam as folhas destacadas, com suas superfícies desenhadas foram fixadas em paredes e justapostas com pequenas imagens fotográficas que apresentavam detalhes de corpos de pessoas com desenhos sobre a pele — justamente escolhidas, por portarem manchas ou pintas naturais que, para a artista, constituíam uma espécie de jardim florido, organicamente desenhado. Então, a convivência entre universo humano e mundo vegetal se potencializava através das relações estabelecidas entre as fotografias e as folhas das plantas — que, por suas vezes, detinham em suas superfícies desenhos de outras espécies, gerando novos jardins.

A intimidade e a delicadeza da *Série Plantas* continuamente se renovam: as ideias sobre os ciclos da vida transmutam-se em imagens, objetos, livros de artista e intervenções. Afinal, a artista faz com que a natureza resulte em linguagem — ainda que a materialidade essencial da série seja a própria natureza. Um argumento bem contemporâneo!

Num segundo momento do projeto, em exposição realizada na Galeria de Artes da UNICAMP, em 2009, folhas jovens da espécie *Agave avellanidens* serviram de suporte para desenhos, então tatuados em suas peles/superfícies. As folhas tautadas foram apresentadas em caixas de acrílico transparente, fixadas nas paredes (Figura 2). Essas peças receberam o título de *Epiphytas* (Epi=sobre; phyton=planta) e permitiram que a artista descobrisse o tempo médio de duração do trabalho que, de algum modo, reconhecia e compreendia o ciclo de permanência da vida vegetal.

Assim, na extensão do período expositivo, as folhas — destacadas de suas organicidades vitais — permaneceram perfeitas por cerca de 4 meses, respeitando o processo de autonutrição e posterior deterioração das plantas.

Fazendo evoluir o projeto, em abril de 2013, para a experiência da Ocupação da Moradia Estudantil da UNICAMP, as plantas escolhidas foram da espécie *Sansevieria Trifasciata*, popularmente conhecidas por *Espada de São Jorge* (Figura 3). Dessa vez, as folhas estavam dispostas em vasos e com isso, numérica e tridimensionalmente, se transformaram numa mais evidenciada proposta de intervenção e instalação. Plantadas em latas cilíndricas de alumínio, as folhagens reconheceram novos desenhos, advindos do universo das ilustrações científicas: portavam flores desenhadas com tinta branca na parte alta das folhas; portavam, ainda, textos que informavam seus nomes científicos — informações selecionadas de “um dos meus livros de referência para esse viés assumido pelo meu trabalho entre Arte, Paisagem e Natureza, trata-se do livro *Garden of Eden* (2008), de H. Walter Lack” (Furegatti, 2013).

Através da Série *Plantas*, Sylvia Furegatti vem continuamente nos surpreendendo com trabalhos de instalação, intervenção, maquetes e livros de artista — que encontram na paisagem os seus elementos estruturais.

A artista vem dedicando-se aos necessários cruzamentos entre estudos acadêmicos e projetos artísticos — orientados pela contemporânea relação Arte-e-Meio. Já realizou várias intervenções na paisagem da cidade de Campinas e de outros centros urbanos, além de agir coletivamente construção de inúmeros projetos artísticos desenvolvidos pelo Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea, do qual a artista é sua fundadora e líder criativa.

O interesse da artista em apresentar plasticamente elementos originários da paisagem que, supostamente, fazem nascer os lugares e as coisas que percebemos no mundo, guarda ainda a intenção de propor uma reflexão sobre a origem do trabalho artístico contemporâneo, evidentemente conceitual, dada a freqüente pesquisa de novos materiais, tempos de duração e valores para o objeto da arte (Morethy Couto, 2009: texto de apresentação).

Com intimidade e delicadeza, a artista define, dia-a-dia, um projeto artístico multidimensional: as instalações formadas por objetos de parede que trazem folhas de plantas com desenhos descritivos da botânica aplicados sobre sua estrutura; os livros de artista, cujos volumes são adquiridos em sebos, reconhecem interferências de novos desenhos e colagens; a arquitetura (dos corpos, das planta, das paredes e espaços da galeria, da cidade, da paisagem... na linguagem) — percebida como argumento e contexto criativo. Sylvia faz, assim, prevalecer a percepção do espaço, em sua relação com as coisas:



Figura 3 · Sylvia Furegatti, *Série Plantas*, 2013. Fonte: Acervo da Artista.

Figura 4 · Sylvia Furegatti, *Série Plantas*, Livro de Artista, 2015. Fonte: Acervo da Artista.



Figura 5 · Sylvia Furegatti, *Ilha de Plantas*, 2015.

Fonte: <http://redatoronline2.blogspot.com.br/2015/05/exposicao-de-arte-oferece-workshops.html>

O espaço é compreendido enquanto elemento estruturante do sistema da arte; lugar de embate dos seus diversos agentes e que pode tomar variadas formas de apresentação, demandar interpretações diferenciadas e exigir daquele que investiga uma postura atenta à dinâmica própria ao nosso tempo. A partir dessa perspectiva, que reconhece a impossibilidade de se discutir a arte contemporânea de um lugar único ou fixo (Morethy Couto; Furegatti, 2013:02).

3. A ilustração científica e a bioarte

A Série *Plantas*, também se conecta com o ideário da ilustração científica: uma atividade secular, que acompanha o conhecimento do homem desde os primórdios de sua existência e reflete, além de sua capacidade de aprendizagem, a sua evolução, deixando preciosos registros da natureza. A diversidade temática da ilustração científica é tão grande quanto a da própria ciência. A multiplicidade de técnicas disponível permite ao ilustrador a elaboração de imagens claras, objetivas e, ao mesmo tempo, cativantes. Na busca da imagem que melhor transmita a informação que se deseja, o ilustrador científico vai do hiper-realismo, passando pelo realismo até a simplificação das formas ou mesmo desconstrução da realidade.

Entre arte e ciência, a Série *Plantas* quanto mais evolui, tanto mais se debruça num diálogo multidimensional composto por desenhos científicos, fotografias, vídeos, livros de artista, instalações com plantas vivas — natureza e linguagem, grafias e organicidades, então, formam um metafórico arquipélago (Figura 4 e Figura 5).

Bioarte é um conceito de construção artística que compreende pesquisas interdisciplinares que fazem convergir arte e ciência. Termo originalmente vinculado aos modos de apropriação artística de conhecimentos científicos e tecnológicos, que envolvem questões sobre a vida, através de uma abordagem artística. A bioarte transgride à visão racional predominante nas ciências:

Tendo em vista que as tecnologias digitais se desenvolveram no sentido de tornarem uma extensão artificial da mente humana, as obras desenvolvidas neste campo da arte expõe a visão dos artistas com relação às contradições da vida artificial e de conceitos que implicam no assunto como orgânico e inorgânico, animado e inanimado (Silveira, 2013).

A bioarte, tão peculiarmente apropriada por Sylvia Furegatti, torna-se uma prática artística na qual o meio é a matéria viva, embora exista alguma discussão quanto aos estágios nos quais a matéria pode ser considerada viva ou vivente. Se os materiais usados pelos bioartistas são os organismos vivos, é exatamente assim que age a artista. E, certamente, expressar-se através de intervenções nas formas vivas desperta questões éticas e estéticas. A bioarte é uma experiência do século XXI para artistas que desejam aproximar ainda mais artes e ciências.

Conclusão

Através da Série *Plantas* — entre tantas outras igualmente significativas e instigantes — Sylvia Furegatti soube construir uma sólida trajetória artística. Com notável coerência expressiva, que alia teoria e prática, sempre nos oferece íntimas e delicadas respostas ao contemporâneo questionamento acerca dos limites da arte — em seus processos de legitimação das avançadas práticas artísticas, do contínuo exercício crítico e das demandas relacionais com o sistema da arte.

Sua eletiva inspiração em movimentos artísticos que, nos anos 1960, buscaram romper com os paradigmas modernistas é clara e se faz evidente tanto em suas pesquisas acadêmicas quanto em seus trabalhos práticos, voltados para a discussão da relação da arte com seu entorno, do homem com seu ambiente (Morethy Couto; Furegatti, 2013:02)

Íntimas e delicadas — as propostas artísticas da artista (para muito além das fotografias, dos desenhos, dos objetos, das instalações, das intervenções, dos livros de artista, da bioarte) reivindicam o interacionismo obra-espectador. A Série *Plantas*, nos seus mais diversificados estágios, propõe permanente percepção ativa. O campo tensional entre obra e espectador se amplia, torna-se complexo. Da intimidade das ilustrações científicas, perpassando a delicadeza da vida vegetal, *Plantas* se expande para a natureza — sem deixar de ser linguagem.

Entre natureza e linguagem, entre grafias e organicidades, dilui-se a presença da artista e a unicidade do objeto artístico. Tudo, então, retorna à vida!

Por fim, na Série *Plantas*, o interesse da artista está na simples apresentação da natureza — ainda que qualitativa, indexical e simbolicamente representada pelos registros de linguagem que a humanidade historicamente elaborou — os signos. Eles fazem nascer as coisas e os lugares; nossa percepção de mundo; nossa consciência contemporânea; enfim, a arte.

Referências

- Furegatti, Sylvia (2007) *Arte de meio urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil*. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU-USP.
- Furegatti, Sylvia (2013). *Apontamentos sobre a série plantas*. [Consult. 2017-12-27] <http://www.pparalelo.art.br/acoes/sylvia-furegatti-apontamentos-sobre-a-serie-de-plantas/>
- Lack, Hans Walter (2008) *Garden of Eden*. Colônia: Taschen. ISBN 3826503042
- Morethy Couto, Maria de Fátima (2009) [Texto de Apresentação] Galeria de Arte do Instituto de Artes — UNICAMP.
- Morethy Couto, Maria de Fátima; Furegatti, Sylvia Helena (Orgs.) (2013) *Espaços da Arte Contemporânea*. São Paulo: Alameda. ISBN 978-85-7939-216-0
- Silveira, Erico (2013). *Bioarte*. <http://compreendendobioarte.blogspot.com.br/2013/01/o-que-e-bioarte.html> [Consult. 2017-12-27]

João Paulo Queiroz: a imagem de uma imagem

João Paulo Queiroz: the image of an image

MARGARIDA PENETRA PRIETO*

Artigo completo enviado a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT); Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação (ECAATI). Campo Grande, 376 1749-024 Lisboa — Portugal. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

Resumo: Este artigo debruça-se sobre o projecto de trabalho de João Paulo Queiroz onde a observação directa, o seu registo pelo desenho e a fotografia como documento desse desenho feito no contexto e lado a lado com o modelo que o originou, permite pensar a imagem e a sua vocação no âmbito das representações.

Palavras chave: imagem / desenho / pintura / fotografia / projecto.

Abstract: *This article is about the work in progress by the artist João Paulo Queiroz and concerns the direct observation of a particular place, its registration throughout painted drawings which are photographed side by side with the observed model, the nature, in context, thus allowed us to think about the images generated by artistic representation.*

Keywords: *image / drawing / painting / photography / project*

Introdução

João Paulo Queiroz é um autor português. É a paisagem de Portugal, num local absolutamente específico identificado como Valinhos, em Aljustrel, Fátima, perto da Loca do Anjo, que João Paulo Queiroz toma como atelier para gerar as suas séries de imagens: de um lado os desenhos-pictóricos feitos com pastel de óleo sobre cartolina negra (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8) e, de outro lado, as *Evidências* fotográficas.

O seu método, embora aparentemente antiquado, tem toda a pertinência na actualidade porque se trata de aplicar literalmente o conceito *work in progress*. O seu procedimento começa pela observação do mesmo lugar, na mesma altura do ano — o Verão — mas por um curto espaço de tempo, ano após ano desde 2005 (até hoje) e sem data prevista para terminar. A partir deste exercício de observação directa da natureza, o artista passa literalmente os dias a pintar desenhando a natureza, sob um sol quente de Verão. Desenho após desenho, e durante o tempo de luz de um dia inteiro, somam-se registos gráficos pelos de cor e de um sentido pictórico cujos títulos remetem para esse dia e para uma sequência relativa que remete para a ordem e sequência da sua produção. A organização impera nesta identificação do trabalho que é, simultaneamente, uma catalogação, e está implícita na apresentação pública dos desenhos num contexto expositivo. A série de 2017 foi produzida entre 9 de Agosto 2017 e terminou a 6 de Setembro 2017 e intitula-se *Valinhos 2017*. Todas as séries têm títulos diferentes. Mas todo o projecto assume o título genérico *Fátima*.

1. A disciplina do desenho *au plein air*

O trabalho de João Paulo Queiroz é infinito porque infinito é o seu programa artístico. A finalidade é representar o tempo representando a sua manifestação nas coisas da natureza, sendo esta natureza, o atelier, o lugar, o modelo, o contexto, o ambiente atmosférico próprio ao período anual reservado a este exercício.

No trabalho de João Paulo Queiroz, o modo como as imagens são geradas é de um tremendo esforço e disciplina (Queiroz, 2017:222). Justamente, em pleno Verão, trata-se de reunir toda a energia necessária, cada dia, para dedicar à observação e ao registo gráfico e pictórico do que está a ser visto, a cada instante, enquanto a luz do sol permite e durante o movimento que este astro visivelmente manifesta no céu. O sol que dá a ver é o mesmo sol que queima e aquece o território contemplado e que torna tão dura a tarefa do seu registo. A dificuldade é dupla porque o movimento lento do sol no céu é demasiado rápido e produz manifestas alterações nas sombras próprias e projectadas dos corpos naturais observados, e igualmente, aquece gradualmente o ambiente tornando-o ardente.

Este sol queima o corpo e os olhos do artista com a intensidade com que vibra sobre as coisas que ilumina, em cada Verão: aquele chão de terra solta povoada com as mesmas pedras e rochas, com as árvores que vão crescendo, com as ervas, com o céu e as suas nuvens sempre em alteração de forma. O calor deste sol derrete as barras de pastel de óleo colorido que, assim, amaciam o traço que desliza, como manteiga, deixando um rasto rico de pigmento no papel e nas mãos. A intensidade do calor deste sol distorce a realidade, aderindo languidamente à imagem percebida. As ondas deste calor fazem ondular a visão da natureza: secam e distorcem. A imagem óptica é turvada pelo calor — como num deserto — e perturba a percepção. Altera-a e, com ela, a imagem registada. Não se trata de alucinações, mas de percepções onde o cansaço se impõe sobre a atenção prolongada. Os dias de Verão são muito compridos nas suas horas de luz e o Verão mediterrâneo têm uma qualidade luminosa única tornando as cores mais vivas e a paleta maior. E, justamente quando o sol se começa a pôr ou quando nasce, os bastonetes e os cones do olho humano trabalham simultaneamente e colaboram na análise da luz que entra na pupila tornando as imagens da percepção mais nítidas, ricas cromaticamente e contrastadas. Nestes momentos do dia, a imagem é, em tudo, mais: mais pormenorizada, mais colorida, mais rica em contraste. Tudo se vê melhor e como se mais belo. É nestas horas (muito cedo ou muito tarde) que as imagens da natureza nos prendem e se destacam da espuma dos dias. É nestas horas que a natureza nos faz ficar apaixonados pela sua luz, pelas suas pedras e rochedos, pelo arco-íris celestial nas suas modificações lentas, pelo chilrear dos pássaros que acordam ou adormecem ao ritmo do jogo entre os astros celestes. É nestes momentos que a ordem das coisas se restabelece visivelmente e, com ela, os homens reconciliam-se com os seus deuses.

Começou por não ser nada de projetado. Uma experiência de pintura naquele terreno. Depois fui voltando. A teimosia não é premeditada. Nunca sei se vou voltar. Cada pintura parece-me correr sempre mal — penso quase sempre que é a última, que vou desistir, arrumar as coisas e acabar com o desconforto de estar ali, só e ao sol, dias a fio. Aquilo é mesmo difícil. Mas quando se veem os trabalhos mais tarde, parece que eles voltam á vida. Que recuperam alguma coisa daquelas árvores, daquele sol, daquela intensidade viva. Isso acontece depois, porque lá ao pé, parecem-me muito pobres e longe do que vejo e sinto. Mas será natural: a natureza é sempre mais. A persistência interessa-me, como atitude. Gosto da obstinação de certos pintores: Corot, van Gogh, Cézanne, Silva Porto, Morandi... de facto é uma prova de resistência, não é uma prova de sprint. (Queiroz, 2017)



Figura 1 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201a)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Colecção do artista. Fonte: cortesia do artista.

Figura 2 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201b)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Colecção do artista. Fonte: cortesia do artista.

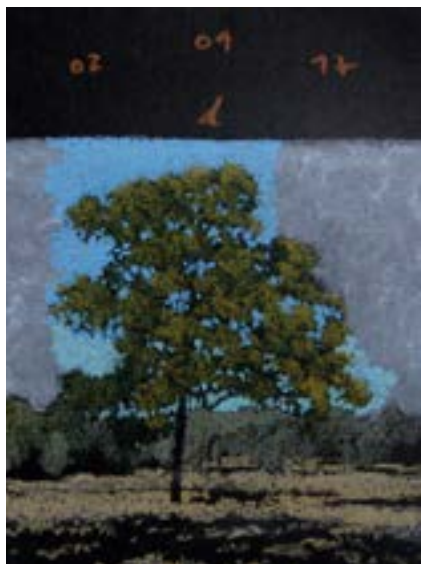


Figura 3 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201c)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Colecção do artista. Fonte: cortesia do artista.

Figura 4 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201d)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Colecção do artista. Fonte: cortesia do artista.

Figura 5 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201e)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Colecção do artista. Fonte: cortesia do artista.

Figura 6 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201f)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Colecção do artista. Fonte: cortesia do artista.

2. A representação do tempo: *Carpe diem*

A representação do tempo na pintura e no desenho depende da representação do espaço. Neste caso, o tempo coincide com o Verão e o lugar com Valinhos e com aquilo que, em Valinhos, tanto resiste ao passar dos anos como desaparece. É sobre isto que os desenhos pictóricos de João Paulo Queiroz dão testemunho num exercício em tudo contrário à monotonia: espelham o mundo e a sua natural alteração com o passar do tempo linear e cronológico (nascer, crescer e morrer) e com a rotação do tempo cíclico, sazonal, onde ecoam os ritmos da repetição oscilante entre o frio e o calor, o sol e a lua, a chuva e a seca, o dia e a noite e, claro, as estações do ano com a peculiaridade inerente a cada uma e que, no programa de trabalhos do artista dá ênfase ao Verão.

Já pintei noutros lugares. A pintura nos locais é-me familiar desde c. de 1990. Tenho centenas de paisagens feitas, sobretudo perto do mar, invernosos. A experiência de ter achado aquele lugar um lugar possível foi crescente, até se impor como esmagadora. Já ali vivi momentos muito perturbadores, desde animais vários que surgiram e pararam ao meu pé, esperando, ou tempestades imensas, ou temperaturas insuportáveis, mas que aguentei, e trabalhando. Ou conversas com alguns estranhos que de alguma forma me puseram à prova. Enfim, o deserto. E também senti coisas que não consigo transmitir, mas que se explicaram. Trata-se de estar em comum (Queiroz, 2017).

No projecto de revisitação de um lugar, os desenhos nascem de um método e de um princípio de repetição criativos, onde nada jamais se repete verdadeiramente porque, de cada vez, é já outro. A repetição tem, assim, uma importância fundamental e fundadora neste projecto. As repetições estruturais, nomeadamente aquelas que são patentes no arquitrato do desenho e da pintura ou que são inerentes ao método de trabalho, tendem a tornar-se imperceptíveis. Já as repetições de pormenores, de temas ou de figuras dentro da composição gráfica-pictórica dos registos de João Paulo Queiroz funcionam como um *Leitmotiv* (elemento repetitivo) no exercício de reconhecimento: vários pequenos temas e/ou figuras e/ou adereços estruturam e unificam uma rede de convocações, numa articulação do visível e do visual. Estas repetições estruturais são visíveis em cada série, desde 2005, através dos enquadramentos preferidos em cada ano. Por exemplo, o enfoque sobre o chão e as pedras em detrimento das copas das árvores e do céu é estrutural numa das séries. As nuvens e as suas formas, assim como o recorte e expressão caracterizadora das copas de cada árvore específica e autóctone no contacto com o limite azul do céu são tratados com mais acuidade numa outra ocasião. Os planos aproximados caracterizam outra série e os afastados, outra ainda. São estas repetições que permitem compreender a série como conceito e agrupar os diferentes desenhos e pinturas que compõem

cada uma, ao longo de doze anos. Pode então a firmar-se que dentro de um método que é estruturalmente repetitivo são geradas as alterações fundamentais, de cada vez, em cada ano, em cada série. René Passeron entende a «repetição estrutural» como uma repetição interna à obra:

A análise estrutural da obra, se faz aparecer os efeitos repetitivos mais ou menos deliberados, abre a uma estética da repetição, estética mais ligada à concepção e previsão de efeitos intencionais do que à prática, integrada ou não, de uma repetição instauradora (Passeron, 1982:11).

No capítulo *Poiétique et Répétition*, o autor distingue mais quatro as tipologias de repetição, a saber: a repetição estéril, a ascética, a integrada e a que antecipa e/ou antecede uma acção final, um *factum est*. Entre estas quatro repetições dá-se uma mudança de grau ou nível e, igualmente, de intenção. Assim, a repetição «estéril» que é definida como ritualização do gesto repetitivo em automatismo e que, por isso, determina o grau zero da *poiética*, é uma repetição sem um sentido criativo de facto e muda o seu estatuto para «ascética» quando o exercício ritual é penitente e, logo, está liberto de toda a indiferença. Se este exercício exige uma *tekhné*, como a prática instrumental, trata-se de uma repetição «integrada». Por último, o mais elaborado exercício de repetição é aquele que antecipa um *factum est*, e tem um carácter performativo constituindo-se por todos os exercícios repetitivos necessários e preparatórios (do desenho e da pintura): de cada vez que se repete, repete-se para um aperfeiçoamento.

No trabalho de João Paulo Queiroz estão patentes estes quatro registos da repetição. O primeiro, com a sua dimensão ritualizadora, é visível na medida em que há uma acção sempre em aberto no modo como se usam os materiais gráficos — um riscar automático, um gesto imediato que gera uma determinada textura visual e que, ao fim de doze anos, se torna um recurso plástico numa lista de recursos técnicos. O segundo registo repetitivo está implicado nos materiais utilizados: os mesmos pastéis de óleo sobre o mesmo papel negro que é uma escolha permanente depois de alguma pesquisa (patente nas primeiras séries) e que é geradora de um efeito específico, plástico, que o artista explora de modos distintos, de cada vez. O terceiro modo de repetição revém da aplicação das técnicas gráficas e das opções no acto fotográfico que, também elas, derivam de um domínio técnico que é usado ao serviço de uma qualidade visual, plástica e estética. O último modo repetitivo está patente quer no retorno ao exercício, anualmente, quer no fazer de cada um dos desenhos pictóricos. Neste, justamente, a natureza da acção é semelhante e os resultados são afins quer na qualidade, quer no propósito, mas em tudo os desenhos se distinguem

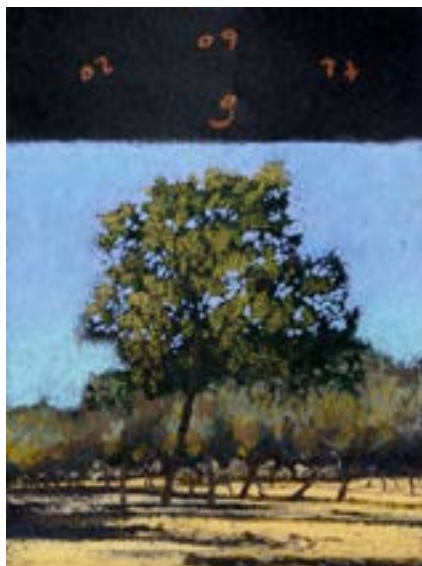


Figura 7 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-2017g)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Coleção do artista. Fonte: cortesia do artista.



Figura 8 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinho 2017 (02-09-2017h)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Coleção do artista. Fonte: cortesia do artista.



Figura 9 · João Paulo Queiroz (1966-), # (?) da série *Evidências* (01-09-2016b). 1 de Setembro de 201. Fotografia digital, 28mm equiv.. f22, 1/60s, 100iso, *flash* de preenchimento. Colecção do artista. Fonte: <http://dinheiroiseg.wixsite.com/fbaul-iseg/single-post/2016/10/23/João-Paulo-Queiroz> (consultado a 27-12-2017)

Figura 10 · João Paulo Queiroz (1966-), # (?) da série *Evidências* (08-09-2015c). 08 de Setembro de 2015. Fotografia digital, 28mm equiv. f22, 1/60s, 100iso, *flash* de preenchimento. Colecção do artista. Fonte: <http://www.belasartes.ulisboa.pt/dias-a-fio/> (consultado a 27-12-2017)

porque a direção do olhar do artista e o enquadramento que determina a composição se modificam, de cada vez.

A paisagem observada transfigura-se num retrato — o de um lugar e o de um temperamento.

O lugar retratado, é apenas aparente o mesmo. De dia para dia há uma alteração subtil, quase invisível que, de ano para ano, se torna mais perceptível. Ao comparar as primeiras séries com as últimas, as diferenças são visíveis de modo peremptório.

Os desenhos-pictóricos também retratam o artista: mostram-nos persistência, dedicação e devoção ao seu projecto. Mostram a fidelidade a um lugar — um cenário de retorno carregado simbolicamente com a proximidade do santuário de Fátima e com a Loca do Anjo, lugar das aparições. E é a partir de desenhos-pictóricos, que registam as manifestações da natureza no plano do visível, que o artista se mostra e se expõe num exercício contra-corrente — que não podia ser mais actual: porque o artista é aquele que vê, que vê mais. Parafraseando Agamben, o artista é aquele que no seu tempo está fora de tempo, definindo, assim, «contemporâneo» como aquele que vê através do obscuro do seu tempo, que não se deixa cegar pela luz do seu século (Agamben, 2010:23). E sugere, como termo sinónimo para contemporâneo, o «inactual». Este acréscimo do «in» na palavra «actual» é revelador. Como elemento locativo latino, «in» significa «em» e «dentro», ou seja, «em actualidade» ou «dentro do actual», indicativo de concordância com o tempo presente. O «in», como prefixo negativo, é o elemento latino que vem privar ou retirar este acordo, esta aderência com o presente, para abrir uma dimensão de desconexão que coloca fora — o que lhe permite um distanciamento em relação ao tempo presente: tempo onde o indivíduo se inscreve, a que pertence, o seu «*saeculum*» (do latim, que significa «tempo de vida»). É na dupla acepção do «in» contida na palavra «inactual» que se define o contemporâneo: alguém dentro do seu tempo (duplo tempo: da vida biológica e da cronologia histórica) com a capacidade de se distanciar (capacidade individual que se manifesta como pulsão para além da vontade), num exercício de anacronismo que restaura a possibilidade do acto anamnésico e permite uma maior compreensão do seu tempo. O artista contemporâneo é aquele que age dentro da actualidade, que reage ao seu tempo, ao reage seu século. O distanciamento que o caracteriza é condição imprescindível que o distingue, permitindo analisar e criar, com uma lucidez ímpar, a actualização de qualquer coisa no presente (em presença), que vem do passado e se projecta no futuro. Assim, a relação com o mundo que caracteriza o contemporâneo é da ordem da experiência. «(...) A experiência é uma categoria central para a teoria

estética de hoje» (Rebentisch, 2009:101) e é fundamentalmente diferente e distinta de um raciocínio, ou seja, não pode ser acrescentada ao sujeito.

A experiência é um termo que refere o processo entre sujeito e objecto e que os transforma a ambos: o objecto, na medida em que apenas e só através da dinâmica de experiência é trazido para a vida como obra de arte; o sujeito, na medida em que toma, sob a forma de auto-reflexão, a sua própria performatividade recorrendo a uma estrutura estranhamente familiar, acesso para o modo de aparecer do objecto. É a força performativa da imaginação que está na base desta experiência e o sujeito desta experiência é concreto (e não abstracto) (Rebentisch, 2009:101).

Dos desenhos-pictóricos às suas fotografias

O artista revela-nos a sua acuidade visual e o seu talento de desenhador e pintor em cada um dos desenhos que realiza e cuja verossimilhança é atestada com as séries fotográficas intituladas *Evidências* (Figura 9 e Figura 10). É curioso como as duas séries se potenciam numa relação interdependente. A fotografia faz-se imediatamente após o desenho para o mostrar em contexto, ainda e na medida do possível (porque fugaz e efémero), dá a ver o lugar e a dimensão das sombras, das formas das nuvens e das copas balançadas ao vento. A fotografia depende do desenho dado como terminado. Mas a aferição da qualidade de verossimilhança do desenho depende da fotografia que, assim, dá testemunho não só do trabalho *in loco* mas do grau de habilidade gráfica e pictórica do artista num exercício de observação directa. *Evidências* concentra dois paradigmas de legitimação da obra: o grau de afinidade e parecença (do desenho) com o modelo (Valinhos) e, ainda, a autoria — quem fez — aferindo que a mesma mão é a que desenha, a que segura o desenho, e que o fotografa em contexto. Na história da humanidade, a mão do artista impregnada de tinta é originalmente a sua primeira assinatura — a primeira marca autoral — sob a superfície rochosa das cavernas. Nas séries das *Evidências*, a mão é fotografada porque segura o desenho e está pintada de pastel amolecido com o calor. Esta mão pintada remete, simbolicamente, para o gesto criativo primordial. Embora a mão esteja sempre presente no desenho, através da sua marca — é a mão que risca, que segura os pastéis amaciados pelo calor e que os faz aderir ao papel em movimentos, ora suaves ou fortes, ora curtos e nervosos, ora extensos e lentos –, a mão não está representada no desenho. Esta mão é pensante, transforma o pensamento em acto. É a mão que (apenas) se vai mostrar na fotografia por razões técnicas e ágeis.

Conclusão

João Paulo Queiroz persiste em voltar a Valinhos, ano após ano, e a dedicar os seus dias a desenhá-lo. Há um sentido ritualizado e, igualmente, de realização (através da coisa feita — *factum est*) que revém da atribuição de um tempo — uma duração — para dedicar a uma atividade, ou seja, de atribuir um princípio e um fim a um projecto. Anualmente este projecto está demarcado, mas sem qualquer compromisso de se repetir no ano seguinte. É, portanto, de liberdade de escolha — fazer ou não, repetir ou não, de continuar ou dar por terminado — que se trata este projecto. É o artista que decide a sua duração anual, ou seja, quantos dias dedicar ao desenho *in loco* e é o artista que decide, a cada ano, se continua ou o dá por terminado. Nas questões que lhe foram colocadas numa troca de e-mail compreende-se que a dimensão ritualizadora estrutural ao projecto tem uma dimensão experiencial positiva e, também por isso, é agora esse tempo de trabalho dedicado que o toma como um íman, numa pulsão à qual o artista responde.

João Paulo Queiroz está ao serviço do seu projecto, literalmente. Neste ponto, reitero a pertinência do trabalho artístico que contraria a artificialidade do mundo actual, justamente pela oposição à velocidade que os recursos tecnológicos permitem e impõem no quotidiano e pela dimensão de experiência que lhe é inerente. Por outro lado, enquanto obra, o projecto de João Paulo Queiroz é em tudo de uma enorme pertinência na actualidade porque nos *religa a uma região*, quer dizer, apresenta-se como uma religião no sentido que a palavra tem de ritual, de ligação com a Natureza e com as suas forças — aquelas que fazem nascer e morrer e que se manifestam visivelmente através do crescimento das coisas vivas. Os seus desenhos-pictóricos dão testemunho deste crescimento das coisas vivas naturais e mostram um lugar à parte, separado pela sua qualidade tranquila, rude, arcaica. Um lugar sacralizado e, a seu modo, protegido das exigências próprias a uma humanização brutal e urbana. Neste lugar ainda se ouve a linguagem da Natureza pois o que aqui se manifesta são as coisas naturais: o céu com as suas nuvens e astros, a terra com as suas árvores e ervas, as suas rochas e pedras, e os animais selvagens ou perdidos. O equilíbrio intocado destes elementos na sua inter-relação é patente nos desenhos-pictóricos de João Paulo Queiroz onde, também ele, menos como intruso e mais como natureza, se integra para desenhar. Em todo o projecto está presente um sentido de Paraíso perdido e Valinhos é-nos mostrado como um lugar onde a natureza e a crença andam de mãos dadas. A paisagem rural contém a nostalgia do irrecuperável, como uma ruína, um lugar que em breve se extinguirá perante a ameaça de ser esquecido ou alterado

irremediavelmente. O que permanece é todo o trabalho artístico gerado por João Paulo Queiroz, que será testemunho do seu olhar e da sua persistência naquele lugar, tão aparentemente igual à paisagem da estremadura peninsular e tão singular na sua história de aparições. Trata-se efetivamente de um lugar faz nascer imagens. (Numa associação de ideias, o termo “imagem” é utilizado comumente para designar as estátuas de cariz devocional dedicadas às figuras santas). E se Valinhos nos é mostrado à imagem de um Paraíso perdido ou imaginado, também aqui se dá a multiplicação das imagens através da fotografia que nos informa de modo *evidente* que estes desenhos não são imaginados (como poderiam ser as visões das aparições) mas são resultado de um esforço intelectual e artístico para ver (e mostrar) mais e melhor.

Referências

- Agamben, Giorgio (2010), «O que é o contemporâneo», in *Nudez*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- Passeron, René (1982), «Poïétique et Répétition», in *Création et Répétition*, Paris, ed. Clancier-Guenaud.
- Queiroz, João Paulo (2017), *Cem vezes uma árvore*, edição Printed On Demand, Lisboa, ISBN 978-1-36-639864-2
- Queiroz, João Paulo (2017), troca de e-mail entre 13 de Novembro e 6 de Dezembro de 2017.
- Rebentisch, Juliane (2009), *Questionnaire on «The Contemporary»*, in *October*, n°130, MA, MIT Press, Outono 2009.

Teresa Palma Rodrigues: 'A espera de um Vazio'

*Teresa Palma Rodrigues:
'Waiting for an Emptiness'*

MARGARIDA PENETRA PRIETO*

Artigo completo submetido a 1 de Janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT); Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação (ECAATI). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

Resumo: Este artigo é sobre o trabalho desenvolvido nos últimos 5 anos pela artista portuguesa Teresa Palma Rodrigues e que tem como ponto de partida um terreno que baptizou de Zona V (de Vago). A sua obra diversificada é como um jogo de relações entre o que conhece sobre e o que encontra nesse território: as obras geram outras obras, sempre em referência umas às outras, multiplicando as imagens do seu olhar sobre a Zona V (de Vago) e mostrando como o encanto revém da banalidade, na espuma dos dias.

Palavras chave: Territóri / site-specific / object trouve / observação.

Abstract: *This article is about the work developed in the last five years by the Portuguese artist Teresa Palma Rodrigues. It has as a starting point a property that she baptized Zone V (from Vague). Her work is diverse and creates a game of relations between what she knows about the observed territory and what she finds in it: each work generates other works, always in reference to each other, multiplying the images of her gaze towards the Zone V (of Vague) and showing how the its charm is a reminiscence of banality, in the foam of days.*

Keywords: *Territory / site-specific / object trouve / observation.*

Introdução

O objetivo deste artigo é dar a conhecer o trabalho artístico de Teresa Palma Rodrigues (Lisboa, 1978), uma artista portuguesa cujo trabalho se situa no âmbito das artes visuais. O título deste artigo, “A espera de um Vazio”, recupera o nome de um vasto projecto que agrega as suas últimas criações. O trabalho actual desta artista exemplifica como a curiosidade, aliada ao olhar artístico sobre um determinado lugar no mundo, que denominou como *Zona V (de Vago)* (Rodrigues: 2017), em Lisboa, pode despoletar a criatividade e fazer produzir um leque diferenciado de obras recorrendo tanto a informações de outros (pesquisas geográficas, arqueológicas, projectos urbanísticos) como a informações próprias (levantamentos vivenciais e experimentais) que derivam do contacto quotidiano com o lugar eleito.

A multidisciplinaridade da sua pesquisa teórica e plástica e a pluralidade dos meios e das linguagens visuais que sustentam e dão corpo à obra de Teresa Palma Rodrigues, permitem compreender como a coerência conceptual pode assumir formas e formatos diversos, permitem compreender que a heterogeneidade desta obra é um todo coeso e permitem, ainda, compreender que todo o seu trabalho artístico se estilhaça de modo caleidoscópico em variações, séries, ideias e projectos, num encadeamento de associações livres e sempre bem informadas, próprio a quem pensa com e por imagens.

1. Um passeio por Marvila, Chelas e Xabregas

A obra de Teresa Palma Rodrigues conduz-nos pela mão num passeio por três áreas de Lisboa denominadas Marvila, Chelas e Xabregas. Neste passeio, a artista dá-nos a conhecer esta região de Lisboa através do seu olhar que se funda na arqueologia, na geografia, nos aspectos sociais e laborais destes lugares, na sua cultura, e na experiência pessoal como habitante local, uma experiência de ordem vivencial (Lynch:1960, 11). É por isso que este lugar parece caleidoscópico e tão interessante, porque o seu olhar é diverso, curioso e incansável.

A metodologia do trabalho criativo de Teresa Palma Rodrigues não separa a prática da teoria, o fazer criativo e um pensamento analítico. Pelo contrário. É evidente, na aproximação metodológica que, à medida que a curiosidade da artista é desperta pelo contexto e pelo lugar sobre o qual se debruça, também as ideias para a criação artística se manifestam e concretizam. O rigor da sua obra funda-se no rigor das informações que a originam e mistura-se com uma ética pessoal que se manifesta no apurado humor com que actualiza, por exemplo, os desenhos dos “cavalinhos” das loiças de Sacavém (Figuras 1, 2, 3 e 8, 9, 10).



Figura 1 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da série *Estátua ou Cavalinho* — prato preto. 2016. Aguarela e tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Colecção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 2 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da série *Estátua ou Cavalinho* — prato rosa. 2016. Aguarela e tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Colecção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 3 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da série *Estátua ou Cavalinho* — prato verde. 2016. Aguarela e tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Colecção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

O sentido ético de Teresa Palma Rodrigues transparece, com grande subtilidade e diplomacia, como crítica política e social às estratégias da Câmara Municipal de Lisboa e do Governo Português relativamente às zonas de Marvila, Chelas e Xabregas, lugares a partir dos quais as suas obras se engendram.

A narrativa histórica sobre Marvila, Xabregas e Chelas que perpassa nos diferentes trabalhos artísticos de Teresa Palma Rodrigues revela-nos um projecto urbanístico continuamente frustrado nos seus objetivos, continuamente refeito e novamente interrompido, com gentes a quem as expectativas de qualidade de vida e de trabalho foram logradas repetidamente, e onde o atual abandono do património industrial caracteriza uma identidade operária em falência. Mas é justamente este cenário urbano intermitentemente esquecido onde, por isso, muito continua por fazer, que, paradoxalmente, torna possível concretizar um projecto artístico com este rigor, sensibilidade e pertinência.

2. Zona V (de Vago): um espaço vacante

A obra de Teresa Palma Rodrigues funda-se numa experiência em primeira mão onde a artista faz por compreender de que modo um lugar afecta a construção da identidade de quem lá vive e de quem lá trabalha, e questiona como o trabalho artístico em geral e o seu trabalho artístico em particular podem interferir e colaborar na construção dessa identidade (Lippard:2005). Neste sentido, a artista assume-se como um caso de estudo para trabalhar a sua própria questão ao testar-se enquanto artista, quer através da aturada investigação que faz sobre o território que lhe interessa — e que, através da sua obra, passa a interessar-nos a todos –, quer através do seu trabalho artístico que se diversifica com a experiência do lugar onde vive e trabalha, lugar que observa no quotidiano de modo directo (Figura 4) através de desenhos, e de modo indirecto, através do registo fotográfico, lugar onde se passeia e, ainda, onde colabora, através das actividades que propõe fazer com a Junta de Freguesia de Marvila, integrando-se no seu programa criativo e cultural.

Mas, porque o território de Marvila, Chelas e Xabregas é imenso, a artista debruça-se particularmente numa zona que baptiza como *Zona V (de Vago)* (Solà-Morales: 2002). Trata-se de um espaço vacante que se situa no seu horizonte paisagístico, mesmo à frente da janela da sua casa. A denominação *Zona V (de Vago)*, inventada pela artista, revela de imediato a apropriação das lógicas de identificação dos bairros de Marvila onde, cada bairro vizinho tem uma letra que lhe dá nome e permite que todos se distingam entre si. A criativa apropriação da letra “V” é usada igualmente como letra inicial de termos cujo campo semântico e imagético é determinante no contexto da obra de Teresa Palma Ro-



Figura 4 - Teresa Palma Rodrigues, *Série: seguindo a espera de um vazio*. 2014-15. Aquarela sobre papel, políptico. 24,5 x 25,4 cm cada desenho. Colecção da artista.
Fonte da imagem: cortesia da artista.

drigues. Por contaminação, esta letra espalha-se aos títulos das suas obras, a saber, “V” de *Vago* ou *A espera de um Vazio* onde nos é apresentada como uma letra em potência para nomear um determinado lugar e o caracterizar como nostálgico e melancólico. Assim, o “V” de “vago” e de “vazio” implica ainda a noção de “abandono” e estas afinidades semânticas são reafirmadas em expressões como “capital do nada”, “zona não vigiada”, “espaço urbano de ninguém” ou “oficialmente bera” (Folgado: 2004, 358). Por outro lado, há uma vertente paradoxal na obra de Teresa Palma Rodrigues onde a letra “V” representa o “Verde”, o “Vivo” e o “Visto” e/ou a “Vista”, nomeadamente através de associações directas à paisagem e ao modo como, ao longo dos últimos cinco anos, a *Zona V (de Vago)* tem vindo a acolher hortas urbanas ilegais e a transformar-se num campo de cultivo. O “V” está, deste modo, afecto ao verbo ver, àquela observação da natureza que a transfigura em paisagem através de um olhar transformador e esteticizado.

Porém, o território denominado *Zona V (de Vago)* a partir do qual nascem as obras desta artista, se começa por nos mergulhar num campo semântico onde o tom do “V” de *Vago* remete para o “vazio” produzido por projectos frustrados, inacabados, arruinados, ou que nunca sequer saíram do plano das ideias vai, gradualmente, assumir conotações positivas e passa a caracterizar um terreno expectante, onde se abre o campo das possibilidades.

Esta transformação gradual do território chamado *Zona V (de Vago)* tem sido aferida pela artista desde há cerca de cinco anos até ao presente (com perspectiva de continuação) e tem sido espelhada nos seus projectos artísticos. Primeiro, a artista começa por documentar e informar-se exaustivamente sobre território que lhe interessa e que batizou de *Zona V (de Vago)*. Sabe que está reservado para o futuro Hospital de Lisboa Oriental (Veloso:2007), e é por isso que permanece vago, ou seja, sem construção, sem qualquer traço urbanizado, sem as marcas próprias a um território integrado na cidade, à espera.

3. Do lugar à obra. Da observação à concretização

O seu interesse por esta paisagem inicia-se com o clic imediato e diário proporcionado pela fotografia que, por sua vez, dá origem a um vasto arquivo documental sobre aquele terreno (Figura 6). Depois, dentro do seu espólio fotográfico, selecciona pequenos conjuntos. O critério desta seleção é o inusitado — aquilo que a surpreende na espuma dos dias. Trabalha sobre estas fotografias e acrescenta-lhes ou apaga-lhes elementos para que o seu olhar de fotógrafa coincida com o seu olhar de pintora e mostra-nos este território — a nós que olhamos de fora, que lhe somos estrangeiros —, mostra-nos o que os seus olhos

veem: a sua beleza e a sua força, a sua estranheza e a sua banalidade. Os projectos desdobram-se, multiplicam-se, derivam. Mas não são só os seus olhos que se passeiam sobre a paisagem. A artista caminha pela *Zona V (de Vago)* num exercício de trabalho de campo e encontra naquele terreno o que necessita para alimentar a sua imaginação e produzir as mais diversas obras. Assim, através de registos científicos realizados a aguarela sobre papel e cuja delicadeza, qualidade e rigor de representação são incomuns na arte contemporânea, Teresa Palma Rodrigues ilustra rigorosamente os vestígios e os artefactos que encontra no terreno e que guarda como relíquias (Figuras 5 e 7). Estes *objet trouvé* são, também, a matéria prima para outros projectos onde a representação ficcional (porque inventada) de brinquedos, peças de jogos de cartas, fosséis, porcelanas e de faianças é por eles sugeridas (Figuras 1, 2, 3, e 8, 9, 10).

Fragmentos partidos de loiças que já serviram as casas agora arruinadas e que antes foram propriedade de famílias aristocráticas são referenciais àquele passado vivencial e distante daquela que é hoje a realidade deste lugar (Figura 7).

O trabalho de recolção continua com matérias naturais vivas e fósseis, recupera práticas científicas setecentistas e origina *herbários*, quer pela conservação das plantas ali encontradas (através da secagem), quer através de representações a aguarela dessas flores secas provenientes do território em observação (Figura 4).

O *caderno de campo* é apresentado como um livro de artista, aglutinando a pertinência de ambos na atualidade e o artista como um mediador das diversas áreas do saber. Há ainda a criação de mapas e neles estão implícitos métodos e saberes ligados ao mapeamento, à cartografia, à topografia e à geometria. A observação directa é mostrada com a representação de paisagens — esse olhar contemplativo e muito inteligente que esteticiza o real transformando-o num panorama. Este é o olhar da artista — um olhar que ela nos empresta de um modo extremamente generoso e informado.

4. A espera de um vazio: série *Estátua ou Cavalinho*

Como foi dito antes, o conjunto dos objectos encontrados no terreno vai originar não só uma série de trabalhos que funcionam directamente como arquivo, como, depois, são referenciais para um trabalho de representação minuciosa e meta-científica (constituindo os *cadernos de campo*) e, ainda, no caso dos casos de faiança, sustentam a proposta para um desenho decorativo dos famosos pratos *Cavalinho*. O humor e inteligência visual de Teresa Palma Rodrigues é determinante na elaboração destas aguarelas porque, em vez de serem pratos inteiros, estão, cada um, em falta de um pedaço específico que corresponde,



Figura 5 · Teresa Palma Rodrigues, *Object trouve: Pequena figura de plástico encontrada no terreno.* Plástico azul, 5 x 3 x 1 cm. Colecção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 6 · Teresa Palma Rodrigues, *Agricultor a pulverizar o terreno.* 2016. Fotografia digital, dimensões variáveis (impressão). Colecção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.



Figura 7 · Teresa Palma Rodrigues, *Object trouve*:
fragmento de faiança encontrado no terreno. 2016. Faiança.
Colecção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 8 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da
série *Estátua ou Cavalinho* — prato azul. 2016. Aguarela e
tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Colecção da artista.
Fonte da imagem: cortesia da artista.

formal e decorativamente (na cor e na representação) a um dos cacos encontrados no terreno. Pode ainda verificar-se que as cenas no centro e nos bordos do prato remetem para fotografias tiradas pela artista no terreno ou para as *vistas* que assumem pontos de observação diferentes e que actualizam — porque são vistas hoje — uma visão paisagística e panorâmica sobre aquele território especificamente, do mesmo modo, tornam actual o desenho da loiça *Cavalinho*. Na Figura 4, o desenho central está referenciado num brinquedo de plástico encontrado no meio das terras. A posição deste brinquedo — um homem que caminha de mochila às costas — é identificada numa das fotografias aos agricultores que cultivam as hortas ilegais na *Zona V (de Vago)*. Também este agricultor, com uma mochila às costas, caminha sobre a sua horta.

Nas Figuras 5 e 6, os desenhos decorativos para o prato de loiça estão referenciados nos fósseis e nas plantas encontradas na *Zona V (de Vago)*. É ainda de notar que estes desenhos, embora pareçam estudos prévios para novos motivos decorativos, vão ficcionar o antigo através da representação de fissuras e de efeitos próprios a uma cerâmica estalada pelo uso e do verniz em craquelê. Nestes desenhos há ainda o cuidado de representar sombras próprias e projectadas de modo a criar a ilusão de tridimensionalidade do prato. Na verdade, o grau de mestria técnica de Teresa Palma Rodrigues na execução deste trabalho coloca-o na ordem de uma ilustração científica de carácter documental, remetendo para a imagem fotográfica pela surpreendente verosimilhança que a imagem criada tem com os objectos concretos.

Conclusão

A necessidade de pertença e o sentido de comunidade são essenciais para o ser humano, na medida em que permitem que cada um esteja integrado e se sinta, por isso, em relação com os outros e com os lugares (em vez de sozinho e desabrigado). A criação deste sentido — de pertença e comunidade — é lenta e, no caso de Teresa Palma Rodrigues, deriva de uma experiência na primeira pessoa. Mudar de casa e, neste movimento, habitar um novo território, desconhecido à partida, levou-a à descoberta, a dar passeios e a olhar sobre o (seu novo) mundo. Este movimento alimentou uma crescente curiosidade sobre o território onde se implanta a sua casa e o seu atelier, sobre um terreno específico batizado, por ela, de *Zona V (de Vago)* a partir do qual deriva a sua obra plástica actual.

O trabalho é prolífero: desde fotografias do quotidiano, aos diferentes artefactos transformados pelo gesto criativo em *object trouve*, dos minuciosos e detalhados desenhos a aguarela e tinta-da-china, que tanto se autonomizam como



Figura 9 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da série *Estátua ou Cavalinho* — prato castanho. 2016. Aguarela e tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Colecção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 10 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da série *Estátua ou Cavalinho* — prato anil. 2016. Aguarela e tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Colecção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

surgem aglutinados por livros-de-artista intitulados *Cadernos de campo*, a tantos outros projectos sedimentados no seu conhecimento e investigação sobre o lugar onde mora e trabalha hoje, Teresa Palma Rodrigues, mostra-nos o seu domínio técnico na qualidade de execução de cada projecto, mostra-nos a sua inteligência apurada e cheia de humor, e o seu sentido ético e moral numa crítica fina que perpassa no seu raciocínio e método de trabalho, nas lógicas de encadeamento das referências ao lugar, em cada desenho, em cada fotografia, em cada objecto encontrado e, particularmente, no modo como os articula e os transforma.

Referências

- Folgado, D. (2004), "*Património Industrial. Que memória?*" in Oliveira Jorge V. (coord.) *Conservar para quê? 8ª Mesa redonda de Primavera*. Porto, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, DCTP, CEAUCP, pp.355-366.
- Lynch, K. (1960), *A imagem da cidade*, Lisboa, ed. 70.
- Lippard, Lucy (1995), "*Looking Around: Where we are, where we could be*" in Lacy, S. (ed.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay press, pp.114-130
- Rodrigues, Teresa Palma (2017), *Zona V (de Vago)*, tese de doutoramento em Belas-Artes /Pintura apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Solà-Morales, Ignasi de (2002), *Territórios*, 1ª ed. Barcelona. Gustavo Gili, pp 180-193.
- Veloso, A. B. (2007), *O novo Hospital de Todos-os-Santos*. Palestra proferida na cerimónia de assinatura do protocolo do Hospital de Todos-os -Santos no dia 26-12-2007. Disponível em PDF: <http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/antoniobveloso/onovohospital.pdf>

Mail Art: a resposta através do serviço postal de 38 artistas no tempo da comunicação electrónica

Mail Art: the response through the postal service of 38 artists in the time of electronic communication

ALICE GEIRINHAS*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias, Departamento de Arquitetura. R. Colégio Novo, 3000-143 Coimbra, Portugal. E-mail: galice@gmail.com

Resumo: Esta comunicação pretende abordar a exposição coletiva Alice's Mail Art realizada na galeria Monumental em Lisboa de 16 de setembro a 28 de outubro de 2017. A partir do conceito de Mail Art dos anos 60 do século XX, foram convocados 38 artistas de várias áreas: artes plásticas, design, música, poesia, performance que refletissem sobre a Mail Art e que enviassem pelo correio uma obra, utilizando assim os meios de comunicação e de partilha da época.

Palavras chave: Mail Art / arte colaborativa / interdisciplinaridade / intermedia / Fluxus.

Abstract: This communication intends to analyse the collective exhibition Alice's Mail Art Through Mail Art concept, movement of the 60s in the 20 century, 38 artists from various areas: plastic arts, design, music, poetry and performance, were invited to reflect on the concept of Mail Art and sent a work in the postal service, using the communication and analogic medias of the 60s.

Keywords: Mail Art / collaborative art / interdisciplinarity / intermedia / Fluxus.

Introdução

A Mail Art foi um dos media utilizados pelos artistas do Fluxus e pelos artistas do Nouveau Réalisme como meio de subversão da arte institucionalizada e novas formas de participação e de conexão ainda sem a world wide web (www), utilizando o meio de comunicação rápido e barato da época, o correio. Para os artistas do Fluxus, as experiências da Mail Art são um processo de escape, de fuga, ao sistema artístico vigente na época: galerias, museus, colecionadores, críticos e teóricos, criando e proporcionando aos artistas uma rede própria de comunicação artística, experimentalista e descomprometida com as regras do sistema do mercado da arte.

Para este projeto colaborativo, foi indicado aos artistas, como premissa, que tivessem um olhar humorístico e irónico sobre o mundo atual mas também experimentalista na resposta ao desafio, à semelhança do *playfulness* (Friedman, 1998) do Fluxus. A hipótese ou sugestão da abordagem sobre nada, fazia também parte da proposta.

O cruzamento de artistas de diversas áreas, pretendeu expandir o campo de ação e a transdisciplinaridade deste projeto e de aludir ainda ao conceito de intermedia de Dick Higgins, (Statement of Intermedia, 1966) do Fluxus, através da diversidade de respostas e como os artistas jogaram ou ironizaram sobre as regras do projeto.

Devido à utilização do correio como veículo e como medium, os artistas participantes vivem e trabalham em diversas cidades e países, o que permitiu uma escolha alargada de nomes sem os custos de produção associados a uma exposição coletiva desta dimensão.

Breve mapeamento da Mail Art

(a autora utilizou o termo Correspondance em vez de Correspondence, por ser o preferido de Ray Johnson).

Os termos Mail Art e Correspondance Art surgiram no início dos anos 60 para designar as ações e experiências do artista americano Ray Johnson (1927-1995) Formado na icónica e experimentalista escola de artes Black Mountain College (Carolina do Norte, estados Unidos), Ray Johnson começa por enviar da sua casa de Nova Iorque via serviço postal, desenhos, colagens, artigos de jornal anotados, imagens e objetos encontrados (object trouvé) e envia para algumas pessoas do meio artístico, amigos e desconhecidos. Juntava ainda algumas instruções de interatividade, como acrescentar e reenviar. Esta rede de troca de correspondência iniciada por Ray evoluiu quando Ed Plunkett, artista e amigo de Ray Johnson dá nome a essa rede de experimentação artística e nasce

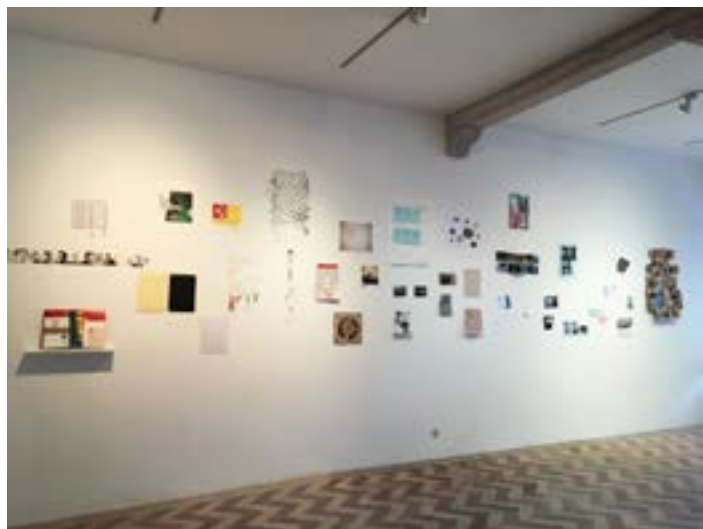


Figura 1 · Vista geral da exposição *Alice's Mail Art*, Galeria Monumental, Lisboa, 2017. Fonte: própria.

Figura 2 · Parede de envelopes. *Alice's Mail Art*, Galeria Monumental, Lisboa, 2017. Fonte: própria.

a The New York Correspondance Scholl (Friedman, 1995). Enquanto que a Mail Art é unidirecional, não implica interação ou resposta, a Correspondance Art requer interação e resposta entre os artistas (Friedman, 1995).

Uma ideia precursora e romântica sobre a Mail Art, é a história da Cleópatra que se enviou a si própria enrolada num tapete a Júlio César, como uma encomenda. O objetivo da Cleópatra não era certamente artístico, mas sim político. Mas o sentido de humor, o inesperado e o efeito surpresa associam-se aos pressupostos dos artistas dos anos 60. (Gotthardt & Alexxa, 2017).

Do ponto de vista da história da arte, as cartas de Van Gogh ao irmão Theo, extensas e decoradas com desenhos/esboços de novas pinturas, são também consideradas precursoras da Mail Art ou da Correspondance Art, uma vez que houve interação entre os irmãos. Sem o sentido de interação, as encomendas de George Grosz aos soldados alemães da 1ª guerra Mundial, são outro exemplo de Mail Art, antes do aparecimento do termo artístico. Sátiricas e irónicas continham objetos inapropriados e inúteis numa guerra como camisas brancas passadas a ferro. Grosz enviou estes “care packets” enquanto o seu amigo Otto Dix combatia na frente, uma forma de protesto e de anti-guerra. Com o mesmo apontamento de *non-sense* Marcel Duchamp enviou quatro postais incompreensíveis a um vizinho *Rendezvous of Sunday, February 6, 1916*.

A série *I Got Up* (1968-79) de On Kawara consistiu num envio diário de postais turísticos à família, aos amigos, colegas, colecionadores. A escrita no verso do postal repetia sempre a mesma frase: *I Got Up* escrita em maiúsculas e letras de escantilhão, seguida da hora que acordou nesse dia. Mais recentemente a artista canadiana Moyra Davey, realizou a série *Skeletal Buddha* para a Documenta 14, Kassel 2017, composta de 112 fotografias impressas em papel, dobradas e enviadas durante um ano aos vários curadores da Documenta 14.

Alice's Mail Art

A intermedialidade, a fusão de vários medias e o híbrido como resposta, sintetiza o conjunto das 38 obras de Mail Art.

A exposição constituiu-se em duas instalações (composições visuais) de parede, uma com os envelopes e materiais que os artistas utilizaram para enviar as peças pelo correio, outra com as obras em si.

Um grupo de artistas reagiu à proposta, devolvendo e utilizando o correio como medium. Eduardo Matos enviou num envelope A4 uma folha branca juntamente com uma folha de papel químico para que as marcas do processo do envio ficassem registadas na folha branca. Me&martha express, uma revista encomenda postal, sem materiais intermédios de proteção, e cuja abertura

era aleatória, dependendo a sua leitura de como se cortava a revista-objeto. António Olaio utilizou carimbou um envelope de correio azul, de janela, sendo o vazio perceptível através da sua transparência. A frase carimbada repetidamente a vermelho “Cleaning Up the Vacuum” remete para a série de fotografia performativa do artista nos anos oitenta, um jogo erótico entre o seu corpo e o objeto aspirador e para a exposição com o mesmo título na galeria Fernando Santos, Porto, 2017.

Jérémy Pajeanc enviou um envelope branco fechado, mas sentia-se pelo tacto e pela visão que estava manuscrito no seu interior, mas não se podia abrir nem ler, só intuir. Esse envelope branco fechado veio dentro de um outro envelope. Teresa Cavaleiro mandou um envelope com dois envelopes mais pequenos, manuscritos e desenhados que continham desenhos de pequeno formato. António Caramelo utilizou os envelopes antigos de envio internacional “por avião” e adulterou-os, jogando com a decoração gráfica e identificadora dos envelopes para avião. Uma obra satírica e absurda a partir da questão da comunicação e da sua enorme mudança, alteração e *modus operandi* pela revolução digital e tecnológica.

Pedro Pousada utilizou o envio de encomenda como medium, e numa caixa pré-comprada de cartão pintou o seu interior. A pintura-caixa para ser exposta foi desdobrada, ficando a sua planificação e estrutura do objeto caixa em evidência.

Outros artistas enviaram postais turísticos. Um pôr-do-sol de Portugal de Sara & André, com a frase “For art, the themes it addresses are less important than art; for the themes addressed by art, art is less important than the themes it addresses”. Maria Condado enviou um vista turística de Condado em Porto Rico com a frase “Olá, Nunca estive aqui”. Outros enviaram a obra em si como postal, uma cartolina espelhada (João Fonte Santa) e uma fotografia do artista a comer uma sandes e a olhar para um aquário de peixes (João Tabarra).

Alguns artistas, como Hetamoé, Isabel Ribeiro e Pedro Amaral, optaram pelo envio de coleções de postais de desenho, colagem, pintura e impressão digital, tendo como *leitmotiv* o seu próprio trabalho e a sua prática de atelier.

Relacionado com o quotidiano e com o registo de intimidade e espaço privado, Ana Pérez-Quiroga, enviou um desdobrável com a colagem de 6 notas a relembrar o projeto Mail Art e das sucessivas datas.

Francisco Queirós colocou num envelope um *post it* amarelo com a nota: “Querida, levei as drogas que estavam na mesinha de cabeceira, deixei-te as armas debaixo da cama, xxx”.

Os artistas ligados à performance mandaram histórias, mais ou menos dissimuladas e por descobrir (Susana Chiocca e Bruno Humberto, Cristina Mateus) ou objetos narrativos (Sónia Baptista). Maria Tralhalho enviou um objeto, uma



Figura 3 · Detalhe da exposição *Alice's Mail Art*, Galeria Monumental, Lisboa, 2017. Fonte: própria.

Figura 4 · Detalhe da exposição *Alice's Mail Art*, Galeria Monumental, Lisboa, 2017. Fonte: própria.

rede, que relembra curiosamente um desenho a tinta da china de Ana Hatherly de 1967-68. Maria Lusitano enviou uma narrativa visual sobre o amor e Pedro Cabral-Santo um recorte de uma flor.

As artistas ligadas à fotografia, enviaram imagens autobiográficas por remeterem para um momento concreto da sua vida e ao mesmo tempo um olhar biográfico do mundo. Céu Guarda, uma fotografia de dois alunos no interior de um espaço íntimo e cru, Sandra Rocha, uma fotografia de uma marca de bala no Bataclan, Paris, após o atentado terrorista em novembro de 2015. Dora Nogueira, um suave e verde desdobrável com imagens fotográficas de momentos íntimos do seu olhar: a paisagem e a sua filha.

São Trindade, uma colagem, desenho-pintura-fotografia ironizando com as redes sociais (facebook) e o excesso de dependência das pessoas em relação às amizades virtuais e à tirania dos “gostos” e *emojis* e a uma falsa sensação de interação entre as pessoas que a nova era da comunicação tecnológica provoca.

Nuno Moura poeta e editor da Douda Correria fez um *scrapbook* com recortes aleatórios do seu dia-a-dia, maços de tabaco recordados e colados pelo verso, garatujas do filho. Joana Bagulho, cravista, especialista em música barroca, enviou 3 fotografias do seu cravo com algumas cordas presas com molas da roupa e 3 composições musicais improvisadas e tocadas com a alteração do som devido à ação das molas, possíveis de ouvir a partir dos QR code respetivos.

Mais gráficos e com forte impacto visual, os designers Artur Rebelo e Lizá Ramalho enviaram cartazes-colagens políticos sobre o carácter do presidente norte-americano Donald Trump como a xenofobia e misoginia. Vera Velez enviou uma colagem gráfica de papel autocolante antigo, dando enfoque às técnicas e meios do design antes do digital e remetendo assim para a mail art e a sua intermedialidade.

Susana Mendes Silva enviou uma fita de bandeirolas para festas populares com frases irónicas sobre a proposta da exposição, tais como, “Mail Art Sucks” e Filipa Valladares mandou livros de artistas à volta e a partir do conceito da Mail Art da sua coleção privada.

A montagem das obras foi pensada como uma instalação pictórica única, com desenho, colagem, fotografia, e duas estantes com livros na parede principal da galeria (Figura 1). A exceção foi a fita de festa popular de Mendes Silva, montada na montra da galeria sendo a única peça que não integrou a composição visual da instalação, mas que serviu como um interlúdio ao espaço expositivo (Figura 5). Na parede em frente a esse mural de desenhos, colagens, fotografias, livros, e em oposição, estavam expostos os envelopes e o material de proteção utilizados por alguns dos artistas para o envio das obras (Figura 2).



Figura 5 - Susana Mendes Silva. Montra da exposição *Alice's Mail Art*, Galeria Monumental, Lisboa, 2017.
Fonte: própria.

Conclusão

Sobre o Fluxus e as suas estratégias de ação, como a Mail Art, há duas ideias subjacentes à recusa da noção que Fluxus é um movimento artístico, ocupando assim, um tempo e espaço determinado na história. A primeira é a ideia de musicalidade, efemeridade ou de ação associada aos eventos Fluxus, a segunda que Fluxus não é determinado a partir de um grupo específico de artistas. Assim, Fluxus é uma conjugação de ideias sobre a transformação social por via da arte sem ligação a um momento histórico explícito. Friedman identifica-o como um laboratório: “globalism, unity of art and life, intermedia, experimentalism, chance, playfulness, simplicity, implicativeness, exemplativism, specificity, presence in time, musicality” (Friedman, 1998:237-53).

A anti-arte de Maciomas ou os exercícios de nada, insurge-se “contra a arte como profissão, contra a separação do performer e do público, do criador e do espectador, contra a separação da vida e da arte, anti-arte é vida, é natureza, é a verdadeira realidade”. (Maciomas, 2003)

As *Boîte-en-Valise* de Duchamp espelham-se nas *Flux Boxes* ou *Flux Kits* de Maciomas, caixas de arquivo dos eventos Fluxus com diversos materiais gráficos, panfletos, cartazes, revistas, organizados em pastas similares às atuais pastas de arquivo digitais.

O design como necessidade de arquivo antológico da efemeridade, expandem-se e têm eco numa nova experimentação e do (re)pensar o design, como o exemplo paradigmático da revista *Aspen*, projeto editorial de Phyllis Johnson que pretendia, nas suas próprias palavras, ser um termómetro do seu tempo (Sardo, 2017)

A Mail Art de 38 artistas portugueses identifica-se com as premissas Fluxus. Intermedia, fusão de vários medias e algum encantamento pelo uso de um meio físico e analógico em pleno *boom* da comunicação digital e desmaterializada. *Playfulness*, o sentido de humor e de sarcasmo expandido como guardiães do pensamento livre e da liberdade (Francisco Queirós, Susana Mendes Silva, João Fonte Santa). Experimentalismo e aleatoriedade na utilização do correio como medium (Eduardo Matos, Me&martha express, Pedro Pousada, António Olaio). Simplicidade e implicatividade (Joana Bagulho, Ana Pérez-Quiroga, Cristina Mateus).

Se Fluxus nega o momento histórico e tece uma rede de ideias sobre a liberdade da arte e dos artistas, podemos dizer que neste projeto colaborativo tudo flui e nada persiste ou permanece o mesmo, como a associação do termo Fluxus ao conceito de Heraclito de Efesos (Bois et al., 2004) e que nada existe de permanente a não ser a mudança.

Referências

- Bois, Y.A., Buchloh, B.H.D.; Foster, H., Krauss, R. (2004). *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson ISBN 0-500-23818-9
- Friedman, Ken. (1995) "The Early Days of Mail Art: An Historical Overview", in *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, Chuck Welch (ed.). Alberta: Canada University of Calgary Press. ISBN 1-895176-27-1
- Friedman, Ken. (1998) *The Fluxus Reader*. London: Academy Editions. ISBN 978-0471978589
- Gotthardt, Alexxa (2017) "A Brief History of Mail Art, from Cleopatra to Miranda July" <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-mail-art-cleopatra-miranda-july>, acedido a 30 de dezembro 2017
- Maciunas, George. (2003) "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art", in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison, Paul Wood (ed.). Oxford: Blackwell Publishing. ISBN 978-0-631-22707-6
- Sardo, Delfim. (2017) *Time-Capsule, A revista Aspen, 1965-1971*. Lisboa: Culturgest. (texto de folha de sala)

Relaciones entre cuerpo y espacio: construir, habitar, pensar, desde la perspectiva de Estela Miguel

Relations Between Body And Space: building Dwelling Thinking From the perspective of Estela Miguel

MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO*

Artigo completo enviado a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, artista visual, especializada en escultura.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Rúa da Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: secfba@uvigo.es

Resumen: En este artículo mostraremos la obra de la artista Estela Miguel, para ir creando una relación entre su trabajo y las ideas desarrolladas por Heidegger y Bollnow respecto al habitar. Las personas son definidas por el espacio que habitan, y el espacio habitado está definido por la persona que lo ocupa, hablamos de esta relación recíproca en la que el espacio nos condiciona y a la vez es una prolongación de nuestro ser, de nuestro yo. Con Heidegger trataremos el construir como parte ya del habitar; el espacio va cambiando con nosotros y va evolucionando a medida que estamos en él. Existe así una importancia en el proceso y en el tiempo que dedicamos a habitar este espacio que se ve reflejado en la obra de la artista en estudio.

Palabras clave: Escultura / cuerpo / habitar / objeto doméstico / proceso doméstico.

Abstract: In this entry we will show the work of the artist Estela Miguel, to create a link between her work and the ideas developed by Heidegger and Bollnow, which treats the fact of dwell. People are defined by the space in which they live in, and the space is defined by the person who occupies it. We talk about this reciprocal relation where the space makes a condition for us and, at the same time, this space is an extension of our own being. With Heidegger we will consider, to construct already as a part of the fact of dwell, the space is mutating among us and is evolving as we are in it. It exists relevance in the process and in the time that we dedicate to dwell that space, what can be seen reflected in the work of the artist at issue.

Keywords: Sculpture / body / dwell / domestic object / domestic process.

Introducción

“Siempre me han gustado las formas orgánicas, contenidas, redondas, que son indicios de cosas pero no son nada, una piedra, un estómago, una araña, un trazo sincero. Aunque, de un tiempo a esta parte, me he dejado seducir por objetos de nuestro entorno doméstico, que me invitan a hablar de mi contexto, del hogar y las relaciones, del tiempo y el espacio que habitamos y nos transforma.” (Estela Miguel, 2016)

En este artículo partiremos de esta frase de la artista Estela Miguel, para ir creando una relación entre su obra y las ideas desarrolladas por Heidegger y Bollnow respecto al habitar. Las personas son definidas por el espacio que habitan, y el espacio habitado está definido por la persona que lo ocupa, hablamos de esta relación recíproca en la que el espacio nos condiciona y a la vez es una prolongación de nuestro ser, de nuestro yo. Con Heidegger hablaremos del construir como parte ya del habitar, el espacio va cambiando con nosotros y va evolucionando a medida que estamos en él. Existe así una importancia en el proceso, y en el tiempo que dedicamos a habitar este espacio tan connotado.

A pesar de que estos dos filósofos hablan del hombre en general, al hablar de esta artista vamos a centrarnos en el género femenino en particular. Los roles asociados a los géneros han hecho que este espacio privado y doméstico haya sido vinculado a las mujeres, al contrario, a los hombres les ha sido asignado el espacio exterior, el espacio social y la ciudad.

La casa es uno de los temas elegidos por los artistas para expresar las relaciones entre el mundo público y el privado. Como fuente de inspiración desde una perspectiva poética a través de experiencias personales. Nos interesa este espacio como lugar complejo en el que se comparten estas construcciones de lo doméstico y los valores de la intimidad.

Temas de los que habla la artista en cuestión junto con el tratamiento de lo “micro” como posicionamiento social, partiendo de la máxima “lo personal es político” (Kate Millet, 2000), dando más importancia a las emociones individuales que a la historia de los grandes discursos para explicar la historia del mundo.

La actividad artística hace posible una manera particular de tratar con la realidad y no existe objeto, imagen, o acontecimiento que no pueda ser tema de estudio o inspiración dentro del proceso de creación. Por esto nos interesa hablar de referentes como Carmen Calvo, que transforma objetos domésticos en imágenes poéticas, utilizando la asociación de los mismos para para distorsionar la función para la que fueron creados. Ya el surrealismo nos enseñaba a ver debajo de la superficie de las cosas, y Estela Miguel se aprovecha de estos recursos para hablar de las tareas del hogar y de lo doméstico (Figura 1).



Figura 1 · Estela Miguel, “Cápsula”, 2016. Algodón, acrílico, metal, cerámica y pinzas. Fuente: www.estelamiguel.com

Figura 2 · Estela Miguel. “Entre”, 2016. Metal, cerámica, tela, pintura, relleno y pinzas. Fuente: www.estelamiguel.com

1. El proceso escultórico. Construir, habitar y pensar

Heidegger dice que habitar y construir existen el uno respecto al otro. El construir no es solo medio y camino para el habitar, “el construir ya es, en sí mismo, habitar” (Heidegger, 1956). En relación a la construcción nos interesa mencionar la idea del ensamblaje como actividad que se centra en el proceso más que en el resultado. Similar al collage, el ensamblaje yuxtapone elementos con una intención constructiva. “La filosofía autosuficiente de esta forma de bricolaje se convierte en una técnica de trabajo doméstico radicalmente opuesta a los procesos de producción industrial” (Carlos Triguero, 1999). La manufactura se opone a los métodos de investigación y construcción científicos. “El experto en bricolaje juega por medio de signos con los residuos de obras humanas” (Carlos Triguero, 1999). Los significantes se truecan en significados y a la inversa. Esta diferencia metodológica porta una gran diferencia ideológica: la cultura de la finalidad frente al recrearse en el proceso.

La casa es una construcción que concreta en su interior una densidad imposible en cualquier otra. Tiene una parte física que corresponde a una función práctica, pero derivada del habitar, surge una poética que la convierte en un punto vital de referencia. Heidegger nos sirve para unir el construir con el habitar. El pasado influye en el construir, y la memoria preserva el habitar.

Esta artista le da mucha importancia al proceso y al tiempo en el taller. Construye, juega, deconstruye y vuelve a construir de nuevo, a partir de los objetos que tiene a su alrededor, y a la vez articula las ideas y conceptos que contiene cada uno de los elementos utilizados. Su producción artística se habla del modo en que nos vinculamos con los objetos a nuestro alrededor y cómo percibimos nuestro entorno. De ahí que ciertos procesos de nuestro día a día hayan cobrado importancia en sus maneras de hacer. En su obra se cuestiona la familiaridad con la que nos relacionamos con los objetos cotidianos que de alguna manera pasan inadvertidos, que están tan cercanos a nosotros que no logramos ver lo esencial en ellos. La normalidad con que nos vinculamos con los objetos es, en realidad, un artificio que hemos creado en búsqueda de un cierto orden y equilibrio

2. La relación entre las cosas en el mundo. objetos, cuerpo y entorno

Los humanos designamos un espacio para cada objeto, así determinamos nuestra manera de convivir con ellos y movernos entre ellos. Queremos hablar de la importancia de la relación entre espacio y sujeto, las relaciones que se crean entre el cuerpo y una extensión geográfica, las personas se relacionan con el espacio en tanto lo ocupan. Citando a Bollnow podemos precisar aún más en esta

idea: “habitar una casa significa tener un espacio que ya no se le da a uno como algo exterior con lo que uno pueda comportarse con toda libertad, sino que uno está tan fundido en ese espacio particular propio que, por encima de la escisión de sujeto y objeto, se identifica con él. Hablo de un espacio propio. El hombre siente su habitación no como una propiedad ajena, sino como perteneciente a sí mismo, como parte de sí mismo. El hombre es su casa.” (Bollnow, 1969)

Como ya hablábamos antes con Heidegger, el espacio tal y como existe para el hombre, y la relación del mismo con este son inseparables. Percibimos el espacio a partir de las relaciones que establecen los elementos con nuestro cuerpo. La forma circunscribe al individuo que se adapta y adquiere la forma de las estructuras a su alrededor. Para Bollnow el espacio está lleno de significados y no se puede disociar del hombre que vive en él: “...su modo de ser está determinado por su entorno y según la naturaleza de éste modifica aquél (...) Esta combinación no sólo significa que el espacio actúa sobre el hombre modificándolo, sino que el hombre adquiere determinado modo de ser exclusivamente en la unidad con su espacio concreto” (Bollnow, 1969)

Por estas razones esta artista utiliza los objetos de uso cotidiano, que, como explicábamos antes, tienen una serie de connotaciones integradas. En el caso de las piezas de las piezas que mostramos, el colador, el carro de la compra o las pinzas de la ropa, refieren claramente a determinadas acciones, pero al usarlas en otro contexto, pierden la función para la que fueron creadas, y se convierten en algo distinto (Figura 2). La utilización de estos elementos denota el interés de Estela por la dualidad de significados, que a la hora de exponerse, el espectador podrá decantarse más hacia un lado poético, o hacia otro más funcional, pero los dos existen y conviven dentro de las piezas. De esta forma consigue un nuevo concepto para estos objetos de uso, no se altera la fisonomía o la identidad, lo que se alteran son las ideas preconcebidas en relación a determinados objetos.

Estela juega con todas esas ideas, utilizando la cerámica y el textil, artes minusvaloradas y percibidas como artes menores al lado de la talla en madera o la escultura en piedra o metal. Crea cuerpos, personas que se relacionan con los objetos de su entorno. En piezas como “Bala espacial” vemos cuerpos abiertos, orgánicos, que se adaptan y que hacen referencia a este pesar del trabajo doméstico (Figura 3). Situándose muchas veces dentro de la instalación, entendiéndola como la “concepción de un objeto en un espacio concreto y de una forma determinada” (Estela Miguel, 2017)

3. Una perspectiva femenina

Dentro del hogar, los numerosos quehaceres o las labores, han sido material de



Figura 3 · Estela Miguel, "Bala espacial", 2016.
Cerâmica, tela, goma y cuchara de porcelana. Fuente:
www.estelamiguel.com

Figura 4 · Estela Miguel, "Abatida de tanto transportar",
2016. Carro de la compra, tela, azuelos, cerámica,
cincha y mantel de cocina. Medidas: 55x100x30 cm.
Fuente: www.estelamiguel.com



Figura 5 · Fotograma de la película “Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles”, Chantal Akerman, Bélgica 1976. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=5C5Az-239uM>

trabajo de diversas artistas desde los comienzos del feminismo. Unas formas de hacer de lo textil, de lo utilitario devenido en obra de arte. La “Womanhouse”, en 1971, producto de un proyecto emprendido por las artistas Judy Chicago y Miriam Schapiro insertaba la “variable doméstica en el arte con el fin de problematizar las asimetrías de género en el ámbito del hogar” (Andrea Soledad, 2015), que tienden al confinamiento tradicional de las mujeres en el espacio privado.

Piezas como “Abatida de tanto transportar”, nos recuerdan las obligaciones preexistentes para con el espacio habitado. Numerosos hábitos inculcados y politizados (Figura 4).

Este tema se trata muy bien en la película “Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles”, en esta vemos durante tres horas como la mujer protagonista realiza labores domésticas con lentitud exasperante. Prepara la comida, limpia, habita el espacio en una serie de repeticiones diarias que cada vez se hace más intensa. Chantal Akerman nos muestra planos tan largos y monótonos como la vida de Jeanne Dielman (Figura 5). Un planteamiento necesario para la historia que se nos cuenta y que transmite a la perfección el hastío de unas labores y una rutina que se autoimpone. Cada tarea diaria, repetida de la misma forma, a la misma hora, es un anclaje que ayuda a continuar, a gastar el tiempo, a no plantearse la ausencia de gratificación del trabajo por hacer. Estos procesos que semejan inexistentes nos interesan como acciones conformadoras del hogar, que existe y se sustenta en torno a ellas. Con esto se trata el concepto de casa como refugio y a la vez como cárcel, una dimensión de pugna entre sentidos para las mujeres sobre las que históricamente han recaído.

Conclusiones

Estela Miguel es una artista joven que, valiéndose recursos y materiales muy utilizados dentro del arte feminista, técnicas tradicionales relegadas al ámbito de los quehaceres ha conseguido renovarlos y resignificarlos, crear esculturas con una mirada contemporánea. Son piezas con muchos niveles de lectura, que hablan de la división del trabajo en cuanto al género, hablan de la psicología del hogar desde la utilización del objeto doméstico y hablan de la relación entre el individuo y su espacio habitado utilizando la cerámica como metáfora corporal.

En conclusión, una obra que muestra cómo tratar lo global desde lo personal, lo macro desde lo micro, o el todo por la parte, dando importancia a los pequeños gestos y acciones seriadas que definen una forma determinada de estar en el mundo según el género.

Referencias

- Bollnow, Otto Friedrich (1969), *Hombre y espacio*. Barcelona: Biblioteca Universitaria Labor, ISBN: 978-84-335-1003-7.
- Heidegger, Martin (1956), "Construir, Habitar, Pensar" en *Conferencias y Artículos*, Barcelona: Serval.
- Miguel, Estela. (s/d) *Estela Miguel*, <http://www.estelamiguel.com>. Consultado el 10/05/2017
- Millet, Kate (2000) *Sexual Politics*. Illinois, USA: Universidad de Illinois.
- ISBN 0-252-06589-0
- Soledad, Andrea (2015 janeiro-abril), "Las amas del arte: Sobre algunas cuestiones del trabajo doméstico en el arte contemporáneo del nordeste argentino". *Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(1): 219-228,
- Trigueros, Carlos. (s/d) "Video doméstico, bricolaje electrónico", <https://ctrigueros.wordpress.com/1999/09/16/video-domestico-bricolaje-electronico/>. Consultado el 20/12/2017.

George Gutlich e suas gravuras para um mundo sem ninguém

George Gutlich and his prints

MARIA DO CÉU DIEL DE OLIVEIRA*

Artigo completo enviado a 2 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista plástica, professora, pesquisadora, gravadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG - Escola de Belas Artes, Departamento de Desenho. E-mail: mariadiel@gmail.com

“O que é ainda mais importante é que, desde que apareça a forma, ela pode ser lida de diversas formas.”

Focillon, A Vida das Formas

À guisa de uma epígrafe visual, inicio estes escritos com uma imagem (Figura 1).

Eis uma cúpula de arames e formas de madeira. É tecida em ferro, solda e sopros, arremetida aos céus graças ao olhar de quem vê. Emerge lenta e mornamente aclarada por uma luz do passado até a amarração que fecha a construção. Andaimos confundem-se com escadas e passadiços finos e delgados. A noite esgueira-se atrás das formas e envolve a meia esfera rendada. Aqui e ali vemos aberturas semelhantes a portas arqueadas e escuras: há algo dentro, então, mais da noite exterior, encapsulada na construção. Então entendemos que é sólida, penetrável, granítica e não solúvel. Pétreia, escarificada e polida, é cercada pelas linhas que são lanças de fora pra dentro da imagem, tocando-a e dando-lhe sua forma.

A luz ali desenha, mas retira-se quando fixamente encarada. É a luz que emana de um sol velho e quase morto, obsoleto. Também é possível que a luz venha de uma vela de meia vida, difusa pela lente de cristal da mão que empunha a estampa. Também pode ser a luz de uma lanterna mágica, cujos diapositivos enfumaçados borram os limites entre luz e sombra.

Tudo aqui remeteu-nos à construção. Parece que estamos diante de um tempo quase terminado, a finalização de um projeto que se desvela. Os enigmas visuais emergem agora, depois do reconhecimento de certas formas que parecem familiares. As palavras conduziram as imagens no campo visual e procuraram suas coincidências. Assim evoco Focillon, pois:

A forma pode exercer uma espécie de magnetização sobre os diferentes significados ou antes apresentar-se como um molde côncavo, no qual o homem vai deitando sucessivas substâncias diferentes, que se submetem à curva que as pressiona, adquirindo desta forma uma significação inesperada (Focillon, 1989:15-16).

Desta maneira, continuaremos a preencher o ‘molde côncavo’ e parece-nos estar vendo a gravura de uma grande construção em progresso. Uma estampa definitivamente, cuja origem pode ser um projeto, uma fotografia, um sonho ou uma observação direta. Este último fato atenta para o local do olhador, o outro lado da imagem. O ponto de vista é também alto e lusco fusco assim como a cúpula. Seria uma torre, uma escada de madeira, um andaime de ferro ou mesmo, *outra estampa*. Se assim nos parece, estaríamos encarapitados no alto desta outra forma, mais alta que a que vemos. Uma vertigem *mis-en-abyme* ocupa nossa imaginação. Para regularmos esta visão, procuramos



Figura 1 · George Gutlich, *Basílica*, Ponta seca, água forte, 50 x 60 cm, 2015.

Figura 2 · George Gutlich. *Catedral da Sé*. Água forte, aquatinta, ponta-seca e rolete. 33 x 30 cm. 2004

elementos da escala e encontramos, no alto da cúpula seis ou sete pequenas figuras cristalizadas e transparentes, perpendiculares à superfície curva. Estes pequenos seres parecem figuras, mas devemos lembrar que estamos ávidos por elementos aliviadores da escala e da miragem das duas estampas que se olham e numa das quais nos aboletamos, desequilibrados e entontecidos com a altura. Entretanto, podemos supor que esta imagem é uma maquete e estes homenzinhos são pequenos soldados cavados em alabastro. Suas aparições não aliviam, e sim inquietam pois parecem não estar lá. Podem ser esculturas que adornarão as cantoneiras da catedral quando terminada, podem ser sombras ou desenhos feitos pelos operários: o importante é aceitarmos que estão no *passado* da imagem. São filhos da meia luz, organismos ou artefatos, não esclarecem a escala, a origem da imagem nem sua destinação. Também não parecem capazes de se descolarem do piso onde se encontram ou mesmo passar pelos umbrais de sombra logo abaixo. Não corpóreos nem presentes, são como anotações em um projeto, vagando enfileirados na cúpula nua.

Por isto penso que esta construção está presente num mundo sem ninguém: um lugar construído, arruinado, refeito e rearranjado, porém cujos habitantes estão *do outro lado* da estampa. Como uma imagem solta, destacada de um livro semiaberto, esta gravura é um testamento visual de um fato no passado. Não temos certeza de sua dimensão, de sua matéria ou de sua função. Entendemos como um fato visual, uma crônica, uma ruína ou um nascimento arquitetônico. Não sabemos se está se erguendo ou afundando, rumando pesadamente para o oceano das catedrais submersas. Todas as pistas visuais são entendidas pela memória visual de quem vê a imagem e imagina já ter visto outras cúpulas, outros andaimes e amarrações, outras sombras abissais. O artista tem fé na memória do olhador, nas imagens atávicas dos livros de história da arte, das enciclopédias, das fotografias das viagens, dos selos estrangeiros no alto das cartas e postais recolhidos com o tempo e dos tratados estudados aqui e ali na juventude. O artista afirma: lembrarei a todos do olvidado, gravarei o testemunho e nele considerarei a fantasia de quem vê.

George Gutlich continua este universo em construção – ou destruição – na próxima gravura (Figura 2).

O pórtico da Catedral: impossível não trazermos Focillon quando ele escreve que “A forma pode tornar-se fórmula e cânon, quer dizer, paragem brusca, tipo exemplar, mas ela é, antes do mais, uma vida móvel num mundo em mutação. As metamorfoses sem fim recomeçam. É o princípio dos estilos, que tendem a coordená-las e estabilizá-las” (Focillon, 1989:19). A igreja e seus elementos góticos emulam o passado medieval do ocidente. O estilo

apresenta-se velozmente na intenção de ordenar o pensamento contemplativo da imagem. Vitrais, o tímpano virtuoso, a madeira antiga das portas, os santos em seus nichos eternos, as nervuras dos ornamentos derivados dos arcos compostos e os arcos ogivais comprimidos pelo granito severo: tudo nos remete a um tempo preciso, a uma parte do mundo que podemos ter conhecido apenas por estampas ou pelo cinema. A cenografia está tingida pela sombra contida nas projeções dos volumes. O olhador agora está no chão e seu campo é recortado, comprimido, controlado e a perspectiva cuida de expulsá-lo do espetáculo. Ele contempla novamente fora do campo, afastado no tempo e no espaço. Tão longe está que as figuras garatujadas que ocupam as escadas estão indo e vindo de outro lugar, enquanto o olhador passa entre os tempos. São fantasmas, aparições, cujo pretexto é organizar a escala do monumento pétreo. São pensadas e gravadas como formas moldadas em arame fino e mole, à mercê dos ventos de outras eras. Emaranham-se na escada e no tempo: são recordações. Lembrança de uma terra povoada, a multidão de linhas é avessa ao volume da catedral, que a desdenha. Humanidade feita de fios, desaparecida por descuido da terra, deixou sua marca na civilização de construtores e nela afiançou seu percurso.

Penso num outro monumento, comparável em força no que concerne à expulsão do humano de sua escala e solidão. Trata-se do projeto de Alberto Palacio para ser construído por ocasião da feira Mundial de Chicago em 1893, em homenagem à chegada de Cristóvão Colombo na América. A imensa estrutura teria aproximadamente 300 metros de diâmetro, rodeada de imensa escada e encimada por uma caravela que hospedaria um observatório meteorológico. Obviamente o projeto não foi construído, não tanto pelo seu custo mas pela sua *expulsão de escala*, mesmo sendo um artefato fruto da mão. Vemos hoje esta imagem como uma excentricidade, uma fantasia sem lugar. Porém os elementos que compunham este projeto são reconhecíveis e distintos, cada qual em seu tempo e deslocados para realizar uma colagem impossível (Figura 3).

Todos os fatos visuais presentes nas enciclopédias e nos selos de viagem lá estão, sob o olhar de um voo de balão. A cidade (ou uma maquete) espalha-se ao largo de um rio e suas curvas. No centro da visão está uma ilha-mundo cuja base de inúmeros arcos sem fim sustentam armações de ferro separadas por imensas (ou pequenas) esculturas portadoras de luz. Os olhos sobem com a escada helicoidal que conduz à caravela e por fim às nuvens. *Ad Olympus* e à eternidade! Um mapa da América desponta na superfície do globo, uma imagem criada por mapas inventados. De todos os tempos são estes artefatos: os arcos, o ferro fundido, a imagem do globo terrestre, a caravela, a cidade industrial, a



THE MONUMENT TO COLUMBUS AND A SURROUNDING MONUMENT IN FRONT OF THE MONUMENT TO COLUMBUS AND THE CITY



Figura 3 · Alberto Palacio. Projeto para o Monumento a Cristóvão Colombo, 1893.

Figura 4 · George Gutlich. Ladeira da Memória.

Água forte, aquatinta, ponta seca e rolete, 35x30cm. 2004

fileira de para-raios: para cada artefato o olhador é provocado a entender estes tempos no espaço. Dentro de um balão de ar quente, o olhador expulso da escala contempla o projeto e volta os olhos para os pequenos barquinhos no rio, onde um ou outro homenzinho de brinquedo parece apenas um ponto de água forte.

Penso nesta gravura isolada da ideia do projeto. Posso assim trazê-la sem a ordem do estilo ou da história e fazê-la conviver com as gravuras de George Gutlich. É uma gravura que ilustra um projeto, não só de um monumento mas de um mundo, desta feita, um sobre o outro. Mundos em conversão, ascendendo e tocando nuvens buriladas, esta imagem ilumina o princípio do desaparecimento dos corpos, desta vez, de duas Terras concêntricas: uma do presente (que agora é passado) e outra do futuro (que não aconteceu na sua realização). A fantasia impede o total oblívio da imagem e seu projeto e cria possíveis interlocuções. Novamente trago Focillon que diz, “O artista desenvolve perante nós a própria técnica do espírito, dá-nos dela uma espécie de molde que podemos ver e tocar (Focillon, 1989:73).

Um enigma circula as gravuras de George Gutlich; onde está o artista? E mais do que isto, *quando*? Suas gravuras têm na luz seu desenho. Mas imagino o eterno sol morto, a luz velha e antiga. Não é uma luz cuja fonte conseguimos distinguir. Ela esvai-se e escorre fria e discreta e os volumes são evidentes mas sutis. Tudo funde-se de cima para baixo e de dentro para fora, mas as formas conservam suas origens e as preservam. Então, o lugar do artista-olhador é sempre fora do campo, ou mesmo muito distante, no tempo. Pois as forças demarcadas pelas linhas e pelos volumes não estão efetivamente lá, são desenhadas pelo sol morto, Hélió coberto de poeira. Não sabemos que hora da noite ou do dia, se é lusco fusco ou se apenas *é*, imagem temperada pelo mínimo de iluminação dos tons de cinza necessários para garantir sua aparição.

O enigma continua por grande parte de sua produção. Emblemas de um tempo de arruinamento eterno, suas gravuras surgem ou são circunscritas pela luz como artifício. Mesmo nas naturezas mortas, cenas de ateliê ou paisagens, o tempo está indefinido. Como na gravura a seguir (Figura 4).

Opórtico abaulado e as escadas anunciam um obelisco de porte modesto, em pedra de cantaria. Os bancos circulares – as êxedras – são envolvidos por azulejos rompidos nos cantos, aqui e acolá. Degraus rústicos cortados na pedra acolhem passos nos espelhos e aguardam corpos que nunca chegam ou já partiram. Todos daqui se ausentaram e não sabemos nada deste lugar pela imagem. As linhas gravam a pedra, mas pode ser um pequeno *souvenir* de cortiça. Tamanho mistério abre fendas para a imaginação, como as *vedute* de Piranesi, onde as ruínas da velha Roma eram acumuladas para aludir o pitoresco, invenções. Aqui

parece que cada coisa veio de um lugar e de um tempo impreciso para compor um pequeno emblema da memória, um cenário a maneira do Teatro de Giulio Camillo. Neste pequeno teatro, quem se apresenta é a cidade, visto este local ser um monumento. Mas ao procurarmos os índices urbanos, percebemos que o céu e as edificações foram engolfadas pela escuridão e com ela veio a pequena potência da luz curta do antigo sol agonizante. O olhador agora está na rua, ele observa o conjunto e seu olhar pula os degraus gastos e sujos.

Esta gravura dissolve um enigma: a fonte de luz é agora perceptível, o seu desenho denuncia a fonte: é o olhador, fora do plano que tem seus olhos como raios de luz e que os direciona aqui e ali, descrevendo para si mesmo o que vê. Esta é a fonte desta imagem, dois pares de olhos do passado que perscrutam ainda mais o antigo, mas que não conseguem ver além da pedra ou do arco e frontão, pois a escuridão, do outro lado, também é uma força. Podemos imaginar que há algum dispositivo ou maquinário cenográfico que despeja metros de veludo negro atrás das construções, grandes rolos de veludo do mais íntegro negrume acumulam-se do céu até o chão e nas laterais a urdidura de intenso carvão protege os atores — se assim os há. Este tecido empurra o delicado monumento para frente, para o futuro – ou para o passado — dependendo de onde está quem o aponte. Nesta gravura não há sequer esboço de figuras, sem fios nem esculturinhas de papel machê, nem marionetes ou sombras projetadas do além. Não temos pausa ou calma para a imaginação nesta composição. Ela nos exige mais do que simplesmente identificar as partes e concordá-las com outras já vistas. Ela, a gravura, nasceu ruína eterna sem ter nascido, viveu sem ter percebido e morrerá eternamente.

Esta imagem só alcançará seu fim quando o olhador, cansado de viver só no mundo sem ninguém de George Gutlich finalmente fechar seus olhos de farolete e voltar seu corpo cego em direção ao fim da existência.

Referências

Focillon, H. 1989, A vida das Formas. Edições 70, Lisboa, pgs, 15 e 16.

Gutlich, George 2004-2005. Rembrandt: Álbum: “o teatro da memória da cidade de São Paulo”, São Paulo, SP.

'El artista capaz': un proyecto pictórico de Bea Sánchez para alentar a los creadores emergentes en el actual sistema del arte

'The capable artist': a painting project by Bea Sánchez to encourage emerging artists in the current art system

MARÍA DOLORES GALLEGO*

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Programa de Doctorado de Historia y Artes. Avenida de Andalucía, S/N C.P. 18071 Granada, Espanha. E-mail: madogamar@correo.ugr.es

Resumen: El presente artículo se centra en la artista emergente andaluza Bea Sánchez, haciendo para ello un breve recorrido por su biografía y trayectoria artística a modo de introducción. En una segunda parte, nos adentraremos en su producción artística, centrándonos más concretamente en su proyecto pictórico titulado 'El artista capaz', desarrollado entre 2014 y 2016, y poniendo nuestro foco en exponer la temática general y en analizar las principales características formales y técnicas del conjunto de obras que lo configuran.

Palabras clave: Bea Sánchez / pintura / sistema del arte / artista emergente / arte contemporáneo andaluz.

Abstract: This article focuses on present the emerging Andalusian artist Bea Sánchez, making a brief tour of her biography and artistic career as an introduction. In a second part, we will delve into his artistic production, focusing more specifically on his painting project entitled 'El artista capaz' ['The capable artist'], developed between 2014 and 2016, and putting our focus on showing the general theme and analyses the main formal and technical characteristics of this set of works that configure it.

Keywords: Bea Sánchez / painting / art system / emerging artist / Andalusian contemporary art.

Introducción

Decía Nicolas Bourriaud que “las obras de arte, al contrario que los productos de la industria, resultan inseparables de lo vivido de su autor” (2009:13), y justo eso es una constante en la producción artística de la pintora Bea Sánchez (1986, Jaén). La creadora, Doctora en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, desarrolla una pintura *simbolista-pop*, como ella misma la calificó en el Programa televisivo *Al Sur* dedicado a ella, y mediante la cual refleja cómo es ella y su entorno próximo.

Sánchez, a pesar de su juventud, cuenta con una destacable trayectoria profesional. Inició sus estudios en la Escuela de Artes José Nogué de Jaén capital, su ciudad natal. Posteriormente, decidió comenzar la Licenciatura de Bellas Artes en la Facultad de la capital hispalense (BBAA-US), “frente a la Facultad de Granada, por proporcionarle la facultad sevillana una formación más técnica” (Almansa Moreno & Martín Robles, 2017:544). A lo largo de su etapa como estudiante e investigadora en dicha facultad, ha conseguido importantes becas de colaboración (en el Departamento de Escultura e Historia de las Artes de la BBAA-US en el curso 2008/9), de investigación (FPI, Departamento de Pintura de la BBAA-US en 2010) y premios académicos como, en 2009, el *Premio mejor expediente Facultad de Bellas Artes de Sevilla* y, al siguiente año, el *Premio Fin de Carrera de la Universidad de Sevilla*, por citar algunos de ellos.

Entre otros reconocimientos, en este caso más centrados en su interesante producción artística, podemos resaltar ciertos premios con los que ha sido laureada en concursos de pintura a nivel nacional e internacional (2006, Mención de Honor en el *Premio de Pintura Fundación Contsa*, Sevilla; 2010, Tercer Premio en el *XL Concurso Internacional de Pintura Homenaje a Rafael Zabaleta*, Quesada — Jaén), destacando el año 2015 como el más fructífero en cuanto a galardones obtenidos, ya que obtuvo el *Premio del Jurado Call_2015 de la Galería A del Arte de Zaragoza*; el *Premio Adquisición XXXVI Certamen Nacional de Arte Contemporáneo de Utrera*; y la prestigiosa *Beca de Artes Plásticas Daniel Vázquez Díaz 2015 de la Diputación de Huelva* a nivel andaluz.

Y es que 2015 no fue un año cualquiera en su trayectoria, además fue el año de la presentación en público de parte del proyecto titulado *El artista capa* mediante una exposición individual en *La Sala* de Sevilla, y en el que nos vamos a centrar en la subsecuente parte del artículo. Dicha exposición fue comisariada conjuntamente por, el crítico de arte y comisario, Sema D’Acosta y Patricia Bueno del Río, también comisaria independiente y gestora cultural, y así mismo estuvo enmarcada dentro del proyecto *Plan Renove*, una iniciativa independiente y sin ánimo de lucro promovida por Sema D’Acosta y Marcelino García desde



Figura 1 · Bea Sánchez, *Mamá, quiero ser artista*.
Óleo sobre tabla. 24 × 18 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.



Figura 2 · Bea Sánchez, *Fallo del jurado*. Posca sobre papel. 29,7 × 21cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

Figura 3 · Bea Sánchez, *Premio Desierto*. Posca sobre papel. 29,7 × 21 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

Figura 4 · Bea Sánchez, *Por Amor Al Arte*. Posca sobre papel. 29,7 × 21 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

enero de 2014 hasta marzo de 2016 aproximadamente y con ubicación variable. Según explicaba el propio D'Acosta, en un reportaje publicado en la *Plataforma Presente-Continuo*, una plataforma web de difusión y archivo dedicada al arte contemporáneo andaluz, ésta “nació como proyecto alternativo y dinamizador para dar la oportunidad de exponer a artistas jóvenes fuera de los cauces comerciales” (Arenillas, 2015). Por lo que *El artista Capaz*, entre los meses de marzo y abril de 2015, fue parte de este proyecto expandido y relacional por la geografía de la ciudad de Sevilla.

También comentar que actualmente la artista es representada por la Galería Zunino, definida en su propia web como *una galería de arte contemporáneo emergente* con sede física en Sevilla desde el pasado otoño, pero que durante varios años ha sido una *galería online/pop-up*.

Para finalizar esta parte introductiva, y antes de adentrarnos de lleno en *El artista capaz*, comentar que este artículo se ha realizado tras la revisión de diversas publicaciones sobre la creadora y su producción artística y, además, tras conversar con la propia Bea Sánchez, siendo este acontecimiento considerado como un verdadero lugar de formación y espacio posibilitador para la realización, a posteriori, de esta comunicación sobre su trayectoria y obra.

1. ¿Cómo surgió y sobre qué trata *El artista capaz* de Bea Sánchez?

Como bien podemos apreciar, por ejemplo en la Figura 5, en *El artista capaz* la joven creadora:

Se lanza hacia su contexto más cercano y al que le dedica gran parte de su propia vida: el trabajo del artista, y en concreto el del artista emergente. De esta forma, El artista capaz surgió como un grito de ánimo dirigido hacia artistas coetáneos y cercanos en el espacio con los que Bea convive en el circuito del arte (López García, 2017).

Estamos hablando de un proyecto que nace tras encuentros de la propia creadora con sus amigos y compañeros de profesión, los cuales están cansados y desmotivados por el actual contexto del arte contemporáneo (Figura 6). La propia artista giennense, afincada en Sevilla, me comentó que este proyecto surgió a raíz de conversaciones con su propio entorno de colegas artistas, en las que abundan la frase: ‘del arte no se vive, se malvive’. Por lo que decidió tomar al artista en sí como elemento principal del proyecto, y convertirse en oradora motivacional para sus propios amigos. De manera que este proyecto artístico, es un homenaje a todos los que apuestan por la vocación del arte, a los que se lanzan de pleno, como me expresó ella misma (Figura 4).

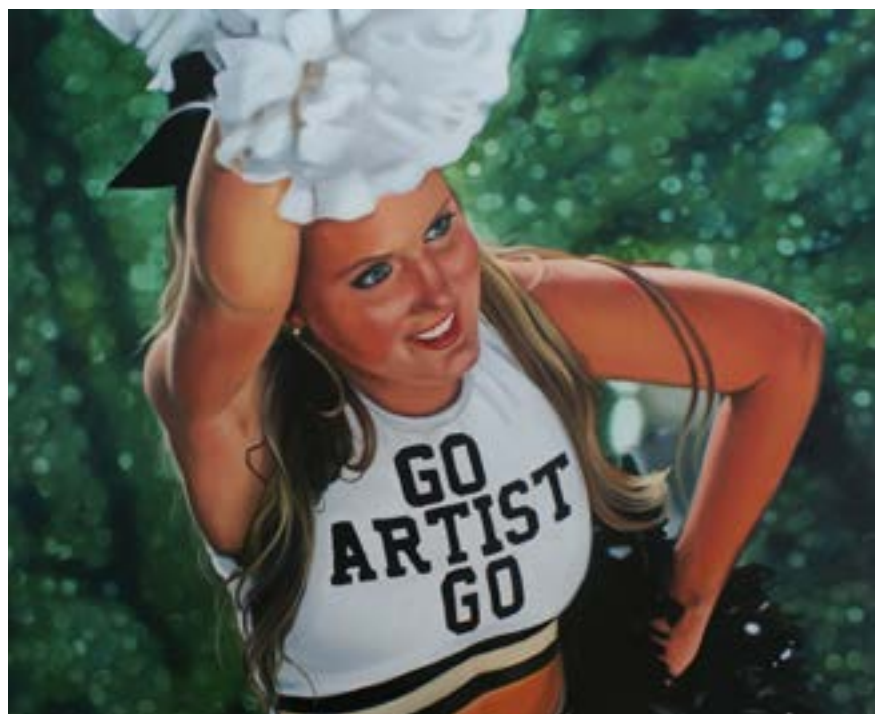


Figura 5 · Bea Sánchez, *Go artist, go*. Óleo sobre lienzo.
60 x 73 cm. 2014. Fuente: Bea Sánchez.



Figura 6 · Bea Sánchez, *In the art world, I am a ghost*. Óleo sobre tabla. 30 x 20 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

Figura 7 · Bea Sánchez, *Hello curators*. Lápis de color sobre papel. 35 x 50 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

En *El artista capaz* podemos asimilar ese mensaje ácido con toques irónicos sobre su propia experiencia como artista emergente y sus relaciones con diversos agentes-mediadores dentro del actual sistema del arte en el contexto andaluz, y/o español. Un *ecosistema* del arte que podemos visualizar como una *red de relaciones* configurada por los agentes-mediadores (artistas, comisarios, críticos de arte, galeristas, instituciones culturales, espacios alternativos, etc.) que operan en un mismo espacio-tiempo, una especie de juego de roles, la mayoría de las veces incluso híbridos (artista-comisario, galerista-crítico de arte, etc.) y con una marcada jerarquía. Por ejemplo, por la propia experiencia de Sánchez, parece que en Andalucía los artistas tienen que ir detrás de los curadores y eso es una cosa a la que se niega. Ella apuesta por coexistir con ellos, pero no que una profesión prevalezca sobre otra, por lo que esa ironía de tener que llamar la atención de éstos está directamente plasmada en obras como la Figura 7.

Cuando los espectadores de este proyecto artístico analizan las obras de la artista, se puede llegar a comprender tanto los comportamientos artísticos contemporáneos como los modos de pensar que los sostienen ya que:

El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un inquilino de la cultura (Bourriaud, 2008:10).

El artista capaz parte de la situación misma de los artistas. Además de inspirarse en la trama social y artística que los rodean, se inserta en ella, en su situación como artista. Su arte es sujeto y objeto al mismo tiempo. Bea tiene la astucia de explorar las relaciones sociales existentes y plasmar esa situación de competitividad y supervivencia en la que ella misma se encuentra inmersa, ya que la figura del creador ha pasado de ser un *productor* a ser un *concursante*.

De este modo, la creadora toma el rol de animadora, de *cheerleader* (Figura 1, Figura 5, Figura 7, Figura 10), tanto por la estética como por el deseo de animar desde una perspectiva positiva y empoderadora. Un espíritu alentador y luchador que se trasmite en las obras que configuran este proyecto artístico al igual que los espectáculos de animación, tan frecuentes en deportes de equipo en Estados Unidos o Canadá, donde son una gran tradición. Además, como ella misma me comentó en nuestra conversación, tomando esta figura como referencia daba un giro femenino al tema. Sánchez siempre ha estado interesada por el tema de género, de hecho su tesis doctoral titulada *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, desarrolla este tema a través de una figura femenina, icónica e histórica. El hecho



Figura 8 - Bea Sánchez, *Pregnant artist*. Posca sobre papel.
29,7 x 21 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

de ser mujer y artista, y ya en esta última época ser madre y artista, parece ser casi un imposible para el ritmo de vida actual y la situación profesional de los artistas. Unos importantes cambios personales de su vida que también refleja en sus obras como podemos ver en la Figura 8.

2. El artista capaz de Bea Sánchez: cuestiones técnicas y formales

Comenzaremos esta parte del artículo dando algunas pinceladas sobre la metodología de trabajo de Bea. Su proceso de trabajo parte de una selección de fotografías que, o bien extrae de revistas o internet, y que manipula a través de Photoshop o manualmente. Por lo que el *collage* forma parte de su evolución, de la evolución y proceso de producción de la propia obra.

En cuanto al proyecto artístico de *El artista capaz*, éste está compuesto por 4 series principalmente: una serie de formatos en óleo sobre lienzo (Figura 1, Figura 5, Figura 6, y Figura 10); una serie de dibujos con marcadores posca (Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 8, Figura 9); otra serie de intervenciones sobre fotografías-retrato de una selección de *mujeres capaces*; y una edición de camisetas, siendo ésta una propuesta de la Galería Zunino en su periodo anterior como galería online. Las colección de camisetas cuenta con dos modelos diferentes: 'SOY CAPAZ' y 'Me against me' con la tipografía escolar de los uniformes americanos. En ellas sencillamente se localizan estas frases con el sello de Bea Sánchez. Como la propia creadora me explicó, le pareció interesante abrir el espectro de materiales utilizados para *El artista capaz*, porque si hablamos de artista capaz, mejor ser capaz sobre cualquier técnica.

Centrándonos en sus obras a óleo sobre lienzo y los dibujos con marcadores posca, unos trabajos de pequeño y mediano formato, es indiscutible resaltar su gran cromatismo. A través de una amplia paleta de color muy influenciada por los años 80, la década de su nacimiento, y en el que nos tropezamos con claras referencias al mundo americano pop, como por ejemplo al artista Jeff Koons, que es uno de sus grandes referentes. Además en 2011 visitó Nueva York y aquello le marcó bastante, como me reconoció la propia artista.

Sobre la estética americana, y concretamente el recurso a la figura de las *cheerleader*, fue porque indagando a través de la red encontró bastantes páginas en inglés que rezaban así: ¿Cómo decirle a tus padres que quieres ser *cheerleader*? Porque resulta que está mal visto. Como la propia artista me relató, los esquemas de pensamiento y las formas de hablar que encontró en estas webs eran sumamente parecidas a cuando un artista andaluz (con este panorama) le dice a sus padres: 'mamá, quiero ser artista' (Figura 1). Y es que como prosiguió desarrollando la propia artista durante nuestra breve pero intensa conversación,

las *cheerleader* y sus agrupaciones han sido un punto divertido para extrapolarlo a este proyecto pictórico, no solo por el mensaje que podía transmitir y la literalidad de ‘dar ánimo’, sino porque conforman equipo, persisten y trabajan duro.

Por otra parte, en este conglomerado de obras figurativas, la imagen y la palabra tienen la misma efectividad y trascendencia, ambas se complementan y se necesitan, son el vehículo para que el mensaje completo llegue al espectador y a sus coetáneos. En los formatos a óleo podemos despuntar que “la figura humana suele ser la protagonista (...), especialmente las mujeres” (Almansa Moreno & Martín Robles, 2017:544). En otras, como es el caso de los dibujos con marcadores posca de pequeño formato, en cambio introduce elementos comerciales reconocibles como prendas de vestir. En los dibujos en posca, frases o designaciones propias del mundo del arte son introducidas en diversos diseños reales de jerséis. Sánchez en referencia a ésto, me comentó que todo lo *emergente* está ligado a la modernidad y la extrema juventud pero realmente tiene compañeros de 40 años que tienen que soportar que los llamen *emergentes* cuando llevan años trabajando (Figura 9). Existe mucha confusión y parece que *emergente* es ‘de moda’. Por eso, estos jerséis tan *trendy* ahora, le resultaron ser una superficie perfecta para llevar ese mensaje ácido que comentábamos con anterioridad.

Otro detalle que me gustaría no pasar por algo, ha sido la selección de los *marcadores posca* para la realización de parte de las obras que configuran *El artista capaz*. Conocidos popularmente como los *rotuladores de los grafiteros*, la decisión de Bea de utilizarlos como material pictórico fue porque pintan sobre cualquier superficie, así que también está ligado a la capacidad en la que se insiste en todo el proyecto artístico, y además le permiten dibujar, además de pintar, una cosa que le gusta muchísimo.

Conclusión

A modo de conclusión, me gustaría reseñar que Bea Sánchez es una joven artista andaluza con una muy prometedora trayectoria, a nivel tanto personal como profesional, y que tras este artículo hemos podido conocerla al menos un poquito más, ya que la artista a través de sus obras, refleja cómo es ella y su entorno próximo. Hablamos de una obra introspectiva, de reflexión e incluso muy crítica en cierto sentido como podemos observar en varias de sus obras aquí mostradas.

El artista capaz, por tanto, es un proyecto reivindicativo como consecuencia de la perdurable crisis económica, del declive de la institucionalización cultural y la jerarquía de roles de ciertos agentes en el contexto del arte contemporáneo andaluz. Es un claro ejemplo de cómo se sienten la mayoría de los artistas andaluces, y sobre todo los emergentes, ya que en la mayoría de los casos quedan



Figura 9 · Bea Sánchez, *Soy capaz*. Óleo sobre lienzo.
73 x 92 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.



Figura 9 · Bea Sánchez, *Emergente*. Posca sobre papel.
29,7 x 21 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

relegados a un último lugar dentro del circuito del arte. Además, no podemos olvidar que la amplia producción artística e investigadora de la artista siempre está marcada desde la perspectiva de género como artista, mujer y madre.

Referencias

Almansa Moreno, José Manuel & Martín

Robles, José Manuel (2017) *50 años de artes plásticas en Jaén. Creación, medios y espacios (1960-2010)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses — Diputación Provincial de Jaén. ISBN: 978-84-92876-59-4

Arenillas, Alberto (2015) Plan Renove, reinventarse desde la juventud [Consult. 2017-12-28] Disponible en URL: <http://presente-continuo.org/entradas/>

reportaje/160/plan-renove

Bourriaud, Nicolas (2008) (2ª Ed.) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. ISBN: 978-987-1156-56-6

Bourriaud, Nicolas (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*. Murcia: Cendeac. ISBN: 978-84-96898-51-6

López García, Daniel (2017) Bea Sánchez, La artista capaz. In *Bea Sánchez* [Consult. 2017-11-27] [Consult. 2017-12-28] Disponible en URL: <http://www.beasanchez.es>

Interfaces tecnológicos corporales en la práctica artística de María Castellanos

*Corporal technological interfaces
in the artistic praxis of María Castellanos*

MARÍA JESÚS CUETO-PUENTE*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España. Artista plástica multimedia de instalación, performance, escultura y grabado.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Departamento Escultura, Facultad Bellas Artes. Campus de Bizkaia. Barrio Sarriena S/N. 48940 LEIOA — Bizkaia — España. E-mail: mariajesus.cueto@ehu.eus.

Resumen: Este artículo se centrará en tres proyectos realizados por la artista María Castellanos (Gijón 1985) en colaboración con el matemático Alberto Valverde. De esta obra, que trata la figura del ciborg, se describen los materiales y procedimientos usados. De ellos, se destacan las herramientas de fabricación digital, como las interfaces tecnológicas corporales y la impresión 3D.

Palabras clave: Arte / tecnología / escultura / cuerpo / interfaces tecnológicas / ciborg / impresión 3D.

Abstract: This paper will focus on three projects made by the artist María Castellanos (Gijón, 1985) in collaboration with the mathematician Alberto Valverde. From this artwork, which deals with the figure of the cyborg, we describe the used materials and procedures. From these, they are highlighted digital fabrication tools such as the corporal technological interfaces and the 3D printing.

Keywords: Art / technology / sculpture / body / technological interfaces / cyborg / 3D printing.

Introducción

Esta disertación presentará la incidencia de las herramientas de fabricación digital, los materiales y los procedimientos empleados en la creación de interfaces tecnológicas corporales en la investigación / creación de María Castellanos (Gijón 1985) en colaboración con el matemático Alberto Valverde.

María Castellanos es una artista e investigadora que se doctoró en la Universidad de Vigo con la tesis titulada “*Piel biónica. Membranas tecnológicas como interfaces corporales en la práctica artística*” (2015). Dicha investigación trata sobre las «prótesis tecnológicas» como paradigma de ampliación de capacidades sensoriales humanas, habiendo centrado su atención en un ámbito de hibridaciones entre «ciborgs» y «wearables» en el que utiliza herramientas asociadas al mundo maker.

Su obra ha formado parte de importantes muestras en diferentes países europeos y en otros como Japón, Australia y Ecuador.

Entre sus exposiciones mas recientes destaca su participación en Ars Electronica 2016, Austria, en la exposición “Human Factor. Endless Prototyping”; en el Volkswagen Group Forum, Berlin 2016 y la muestra “*Vestir y desvestir cuerpos, Fenomenologías de las desaparición*”, en La Panera, Lleida, también en 2016.

A lo largo de los últimos años ha recibido diferentes premios y residencias que le han permitido producir su obra trabajando junto al matemático Alberto Valverde. Entre las más recientes se encuentra, el premio Next Things 2015 otorgado por LABoral Centro de Arte y Telefónica I+D o la residencia de seis meses en el Soft Lab de la Universidad de Umea, Suecia durante 2016/17.

María Castellanos usa la tecnología en sus creaciones artísticas, como recurso de amplificación de las capacidades sensoriales humanas. El cuerpo es uno de los ejes centrales en esta experimentación, que nos permite citar el punto de vista de Marshall McLuhan (1986: 37-38), quien concibe la creación de los medios tecnológicos como extensiones de las capacidades del ser humano, al mismo tiempo que cada nuevo medio altera radicalmente nuestra manera de pensar y de comportarnos.

María Castellanos entiende los interfaces tecnológicos corporales como un instrumento de conexión entre el cuerpo y un sistema tecnológico, que permite un diálogo entre cuerpo y tecnología, y materializa como «dispositivos vestibles» o «prótesis tecnológicas». Dicho contacto aumenta los sentidos y permite un diálogo directo con el cuerpo.

1. Antecedentes

Existen investigaciones en relación con las confluencias y las intersecciones entre arte, ciencia y tecnología, como es el ensayo de Pau Alsina González (2007)



Figura 1 - María Castellanos & Alberto Valverde, Ensayo y Error del Posthumano: Detalle del proceso. Han utilizado una impresora 3D, 2017

que realiza un estudio de casos de las prácticas artísticas y culturales vinculadas a las tecnociencias actuales, a partir de la influencia de las Tecnologías de la Información y Comunicación.

Los interfaces corporales han sido catalogados en el Anexo 3 de su tesis doctoral con la denominación de “Archivo de interfaces corporales y mapa visual [online]” por María Castellanos Vicente (2015: 407) y se encuentran disponibles para su consulta o como herramienta de investigación en una base de datos web, que permite obtener una visión global de los antecedentes de esta práctica artística, que se constituye como archivo de la historia de los interfaces corporales en el arte, véase dicha cartografía, documentada en: [<http://belasartes.uvigo.es/dx7/lapielbionica>]

Podemos citar como referentes, algunos artistas pioneros en el desarrollo de interfaces corporales: Lygia Clark, Rebecca Horn, Marcel-Lí Antúnez, Ivan E. Sutherland, Stelarc, Alice Santoro, Jana Sterback, Vito Acconci, Takehito Etani, Teresa Almeida, etc.

Pero he de decir que constituyen un mundo de representación que nos hace pensar e imaginar realidades de unión entre arte y ciencia y también entrelazan realidad y ficción.

2. Materiales, procedimientos y tipologías.

María Castellanos & Alberto Valverde construyen su propia herramienta para la su práctica artística personal y utilizan utensilios de fabricación digital en un fablab para reflexionar acerca de un futuro humano amplificado, como lo han expresado en el catálogo (2017:15) (Figura 1).

Vamos a citar algunos de los instrumentos, que manejan en su proceso creador:

- Una impressora 3D de grandes dimensiones.
- Cortadoras láser
- Plataformas de programación digital open source
- Herramientas de fabricación digital
- Software y hardware libre
- Microprocesadores
- Arduino
- Sensores hápticos

Las Tipologías utilizadas por María Castellanos en su práctica artística son los Cyborg y Wearables:

— Cyborg, es un termino definido Dona Haraway (1995:254): “Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”.



Figura 2 · María Castellanos & Alberto Valverde:
Impresora 3D, 2017.

— Wearable tiene una extensa terminología en la que Marshall McLuhan (1986: 137-138), comenta “Después de siglos de ir completamente revestidos y contenidos en un espacio visual uniforme, la edad eléctrica nos precipita en un mundo en que se vive, se respira y se oye toda la epidermis.”

En esta web podemos visualizar el proceso de trabajo de María Castellanos: http://mariacastellanos.net/?/=seccion/proyectos/entrada/symbiotic_esp

3. Tres proyectos en tránsito

Actualmente tiene tres proyectos en exposición. En los tres proyectos trata la figura del cibernético; en dos de ellos, investiga con la creación de dos interfaces tecnológicas, y en el más reciente, “Ensayo y Error del Posthumano”, a través de la creación de esculturas construidas con una impresora 3D.

Los tres proyectos se encuentran en la actualidad expuestos, aunque “Symbiotic Interaction” y “Environment Dress”, ya tienen un recorrido expositivo que se puede visualizar en la web.

“Ensayo y error del posthumano”, actualmente se encuentra en el Museo Antón de Candás, Asturias; “Symbiotic Interaction” en Halles Saint Gère, Bruselas, dentro de la expo NOVA XX, configurada por proyectos que están en la intersección entre arte, ciencia y tecnología liderados por mujeres; y “Environment Dress 2.0” en LABoral Centro de Arte en la exposición “Next Things. Next Starts” en Gijón (Asturias).

3.1. Ensayo y error del posthumano

Se trata de un trabajo realizado con impresora 3D y que actualmente se expone en el Museo Antón de Candás (Asturias). Desde que existen los tiempos modernos, el hombre siempre ha pensado en ser el creador y no el ser “creado”. El cineasta vienés Fritz Lang habla exactamente de un primer Cíber-Humano en la pantalla con su película “Metropolis”. Charlot en “Tiempos modernos” aborda el tema de la alienación en una cadena de montaje y reflexiona en torno a la posibilidad de convertir al ser humano en un robot.

La artista María Castellanos aborda estos y otros temas con los “interfaces” y las “membranas tecnológicas” o las “Cartografías” del cuerpo, porque explora precisamente esas fronteras sutiles entre -ciencia / ficción-.

María Castellanos trabajando en equipo con Alberto Valverde, demuestra que su campo puede entrar en conexión con otras disciplinas. María Castellanos, se convierte en un puente de unión con otros artistas que han tratado el arte dentro de la visión posthumana, como son el caso de Cindy Sherman, o las esculturas de Kiki Smith, o el japonés Yasumasa Morimura. Pero su obra se



Figura 3 · María Castellanos & Alberto Valverde.
Render, 2017.



Figura 4 · María Castellanos. Symbiotic interaction.
Wearables 2016-2017

Figura 5 · María Castellanos. Environment Dress, 2015.

mueve dentro de un lenguaje, que ha dejado de ser una ficción, y es una realidad. María Castellanos y Alberto Valverde han afrontado este reto, superar la utopía y las preguntas de Donna Haraway. Y por ello han creado un proyecto como una *obra abierta*, como un *trabajo en progreso* acorde al propio carácter procesual y de mutación de lo pósthumano.

3.2. Symbiotic Interaction

En exposición del 9 al 30 de diciembre de 2017, forma parte de la exposición: Nova XX, I Foro de Innovación Científica, Tecnológica y Artística en proyectos liderados por mujeres, en el Halles Saint Géry (Bruselas).

Symbiotic Interaction es un proyecto que consta de dos interfaces tecnológicas corporales, gracias a los cuales podemos detectar cambios en el entorno a través de mediciones tomadas por sensores dispuestos en las plantas que se encuentran integradas en los dispositivos. Ver web: <http://novaxx.eu/artistes-selectionnees/#>

3.3. Environment Dress 2.0

Este proyecto se encuentra en exposición en LABoral Centro de Arte en la exposición “Next Things. Next Starts”. Se trata de un wearable en código abierto, un objeto portable, un vestido inteligente, una prenda que se coloca en el cuerpo y que contiene sensores, que captan las vibraciones o agresividad del exterior para establecer una relación de como afectan a nuestro comportamiento grupal, mediante una exploración que realiza la performer con el traje. Se recomienda consultar este link: http://www.laboralcentrodearte.org/es/exposiciones/nt_ns

Conclusiones

En este trabajo nos hemos acercado a lo que consideramos que es importante difundir y poner en valor.

La práctica artística de María Castellanos se sitúa en un terreno híbrido donde confluyen contenidos de arte, ciencia, tecnología y biología a partir de un equipo creador, interdisciplinar e innovador. Se trata de un trabajo realizado a dúo entre dos perfiles de formación distintos: María Castellanos del ámbito del Arte y Alberto Valverde del ámbito de las Matemáticas.

La producción artística generada por María y Alberto tiene un carácter innovador, polisémico y transversal, en cuanto que por una parte, se explora el espacio a través de los interfaces tecnológicos corporales y se incorporan nuevas formas de experimentación, percepción, comunicación e interactividad; y por otra parte, renueva el lenguaje plástico introduciendo nuevos conceptos, ma-

teriales y procedimientos. Reflexionan en su praxis sobre el vínculo existente entre cuerpo, ambiente y tecnología.

La obra artística generada puede considerarse interactiva, tecnológica, objetual, portable, desplazable, performativa, etc. Entre la realidad y la ficción se sitúa su campo de experimentación y búsqueda de lenguaje, una obra plástica que refleja la sociedad y genera preguntas con su alusión a ciborg y wearable.

Referencias

- Alsina González, Pau. (2007). *Arte, ciencia y tecnología*. 1ª ed. Barcelona: Editorial UOC SL. ISBN 10: 8497886089 ISBN 13 : 9788497886086
- Castellanos Vicente, María (2015) *La piel biónica. Membranas tecnológicas como interfaces en la práctica artística*. Tesis doctoral. Pontevedra: Universidad de Vigo: Departamento de Dibujo. 447 pp..
- Castellanos, María & Valverde, Alberto (2017) *Ensayo y error del Posthumano*. Catálogo de exposición. Candás (Asturias): Edita Centro de Escultura de Candás Museo Antón. 43 pp. ISBN: 978-84-946509-5-6
- García Aguilar, Teresa. (2010). "Ontología Cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica". Barcelona: Gedisa, Revista Visión Electrónica año 4. no. 1 pp. 125-133 Enero — Junio de 2010
- Haraway, Dona J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Manuel Talens (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia. Instituto de la Mujer. 434 pp. ISBN: 84-376-1392-2
- MacLuhan, Marshall (1996) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Ducher, Patrick (trad.). Barcelona, 1ª ed. 1996, 366 pp. Ediciones Paidós Ibérica S.A. ISBN: 84-493-0240-4

Anónimas, desplazadas, invisibles: violencias íntimas y borramientos colectivos en las instalaciones de Claudia Casarino

Anonymous, displaced, invisible women. Intimate violence and collective erasures in Claudia Casarino's installations

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Argentina, artista visual — Escenógrafa. Docente e investigadora en Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Av. Diagonal 78 N° 680, La Plata, Argentina. E-mail: silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar

Resumen: Este trabajo indaga en un corpus de instalaciones de Claudia Casarino, en las que la artista da cuenta de las distintas formas de invisibilización y sometimiento que ha padecido históricamente la mujer paraguaya. La lectura de las obras se complementa con otras producciones, en las que — a partir de estrategias de producción performativa —, Casarino actualiza esas condiciones de sometimiento y discriminación, utilizando su propio cuerpo como espacio de enunciación y denuncia política.

Palabras clave: Presencia / Ausencia / Cuerpo / Vestido / Migración.

Abstract: *This work enquires in a corpus of installations by Claudia Casarino, where the artist gives an account of the different forms of invisibility and submission that Paraguayan women have historically suffered. The works' reading is complemented by other productions, in which — based on performative production strategies —, Casarino updates those conditions of submission and discrimination, using her own body as a space for enunciation and political complaint.*

Keywords: Presence / Absence / Body / Dress / Migration.

Introducción

Norberto Puzzolo señala que “hacer arte político implica que el artista se comprometa con una realidad que somete, y de muchas maneras, a gran parte de la sociedad, a sabiendas de que no podrá modificarla, pero sí ponerla en evidencia” (citado en Lebenglick, 2017). Este es el desafío que asume la obra de la artista paraguaya Claudia Casarino, en la que se posiciona en torno a las perspectivas de identidad y género, utilizando el lenguaje del vestido e incluso su propio cuerpo (devenido espacio político) como lugar de representación. Con estas herramientas, Casarino se pronuncia sobre la imagen social de la mujer paraguaya, su silenciamiento, su reducción al trabajo doméstico y la violencia a la que –desde distintos órdenes–, es a menudo sometida. En esta construcción en la que conviven los cuerpos ausentes con el de la propia artista, incorpora, asimismo, una reflexión permanente sobre la migración femenina, la alteridad y la memoria.

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación: “Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible”, dirigido por la Lic. Silvia García, que indaga en los alcances del arte político en el contexto latinoamericano. Entendemos aquí *lo político* como una dimensión de antagonismo constitutiva de las sociedades humanas (Mouffe, 2005:9); y al arte político como aquel capaz de producir efectos de dislocación perceptiva e intelectual que interpelan al espectador, alentando la construcción de un posicionamiento crítico que desacomode las “superficies demasiado lisas con marcas que abran huecos (de distancia y profundidad, de extrañeza) en la planicie de la comunicación ordinaria” (Richard, 2007:104).

1. Velos que develan

*Velar es tanto ocultar a medias
como anular el revelado de la imagen
y custodiar el obstinado resto de la presencia*
(Escobar, 2004)

Mieke Bal (2014) señala que la forma de violencia más silenciosa es la ejercida contra los inmigrantes. Y esa perspectiva subyace tras las instalaciones de Claudia Casarino, una producción inquietantemente íntima, pero que contribuye a hacer visible una realidad social que la trasciende: la de muchas de sus coterráneas atravesadas por las problemáticas del género, la violencia, la migración y el desarraigo.

La artista manifiesta que su biografía ha signado el camino de su obra; su propia historia y la historia de las mujeres de su familia:

Vengo de una familia donde generaciones y generaciones de mujeres han sostenido hogares, han cruzado fronteras y han sufrido violencia. (...) a través del arte yo hablo de esas mujeres: hablo de sus cuerpos, hablo de su trabajo. Hablo de ellas como sujeto de transformación social y hablo de la tensión que ejercen la migración y los tránsitos forzados. (Casarino apud BID, 2017:s/p)

Las instalaciones de Casarino nos sumergen en un universo de significados que anudan la comparecencia de su propia imagen con operaciones que se tejen en torno a su falta, representada a través de vestidos suspendidos que hacen foco en la ausencia de su portador. Son atuendos que diseña para su propio talle y dispone a su altura; prendas pensadas para sí pero que se ocupa de presentar vaciadas de toda corporalidad. Con este primer gesto la artista se aloja en esa totalidad simbólica a la que sus obras refieren, y que configuran un movimiento reivindicatorio de la condición de la mujer paraguaya.

La supresión del cuerpo aparece a partir de 1999 como la característica más contundente en estas instalaciones. La artista apela desde entonces a una forma de enunciación recurrente en las obras transitables latinoamericanas de contenido político-crítico: la metáfora del cuerpo ausente. Son obras en las que la presencia se define en contraposición a las figuras omitidas; la materialidad del cuerpo parece cobrar existencia atendiendo a la evidencia de su desaparición, y es suplantada por el vestuario, que en términos de Ticio Escobar, “más que suplantar denuncia su falta” (Escobar, 2013:1).

En este primer período aparecen blancas camisas de algodón (Figura 1) sobre las que se opera con distintos recursos: las llena de aire, las tensa, etiqueta, reterritorializa, las une o las separa. Tanto las camisas como las sombras que proyectan se convierten en metonimias del ser humano en soledad, abriendo el camino a múltiples lecturas dicotómicas entre lo femenino y lo masculino, lo local y lo global, lo uno y lo otro, lo propio y lo ajeno. (Gallarini Sienra, 2009:s/p).

A partir del 2005 la artista comienza a trabajar con vestidos de tul, un tejido ligero de estructura abierta en forma de red que forma parte de la vestimenta tradicional que acompaña la mayoría de los ritos de pasaje de las mujeres en las sociedades occidentales: la primera comunión, el traje de las quinceañeras, el vestido de las novias. Los exhibe suspendidos, como presencias atemporales desprovistas de un cuerpo que las complete, y transforma así el espacio de exhibición en una suerte de vestidor espectral. El cuerpo ausente es sustituido por esa materialidad de contornos frágiles, que tiende a desvanecerse y



Figura 1 · *S/T* (2001), de Claudia Casarino.
Instalación en la III Bienal del Mercosur. Portoalegre.
Fotografía perteneciente al sitio web de la artista.

Figura 2 · *S/T* (2001), de Claudia Casarino.
Fotografía perteneciente al sitio web de la artista.



Figura 3 · *Uniforme* (2008), de Claudia Casarino.
Instalación en Fundación Migliorisi, Asunción.

Fotografía perteneciente al sitio web de la artista

Figura 4 · *Trastornos del Sueño* (2011),
de Claudia Casarino. Instalación (detalle). Fotografía
perteneciente al sitio web de la artista

metamorfosearse en sombra nítida o sutil reflejo sobre las paredes circundantes (Figura 2). Ya no solo el cuerpo femenino sino también la vestimenta misma tienden a desaparecer, al tiempo que la sombra proyectada en la pared adquiere estatuto de imagen.

2. Tránsitos y migraciones

Un estudio elaborado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU Mujeres) y la Organización Internacional del Trabajo (OIT) presentado recientemente en Asunción traza un perfil acerca de la migración de trabajadoras paraguayas en América Latina. Allí se establece que de las personas que emigraron en los últimos quince años al menos el setenta por ciento son mujeres. Su escaso grado de formación y los estereotipos culturales condicionan fuertemente sus oportunidades de acceso al mercado del trabajo formal en el país de destino. Enfrentan además el condicionante del idioma, por ser en general monolingües en guaraní -lengua cooficial de Paraguay y predominante en áreas rurales de donde la mayoría son oriundas-. De allí que un número significativo se aboque al trabajo doméstico y se incorpore a las cadenas mundiales de cuidado, empleos que suelen ser informales y que pueden incluir tanto elementos de ayuda y apadrinamiento como de explotación de las trabajadoras.

Fragmentos de esas injusticias sociales imbricadas con los procesos migratorios se enlazan con una dimensión autobiográfica latente en las instalaciones de Casarino, a partir de la convicción de que el lugar del arte crítico corresponde a esa función de desacomodo que hace volver la mirada sobre situaciones de vulnerabilidad y desigualdad frecuentemente naturalizadas.

Bajo el título de *Uniforme* (Figura 3), Casarino presenta en 2008 una obra en la que los vestidos devienen uniformes domésticos, y los tules blancos de los trajes de novia son sustituidos por el luctuoso negro, para referir a la precarización laboral de miles de trabajadoras desplazadas. Si los tules blancos grababan sombras de elegancia señorial, los negros refieren a cierto tipo de “oficios menores”, y su multiplicación hace presente por omisión, repetición y superposición el uniformado estatuto de los subordinados y oprimidos (Escobar, 2013: 2), en un intento por restituir una imagen posible del cuerpo social exiliado. La evocación del luto con los tules negros de estas prendas hechas también a su medida, construye una masa de contornos difusos, que retacea los cuerpos y los reduce a fantasmática sombra. Cristina Civale interpreta, al respecto que:

Más que sombra, en realidad, lo que crea a la mirada del espectador es una oscuridad (...) tan densa como la incertidumbre a donde esos cuerpos ausentes, pero tan

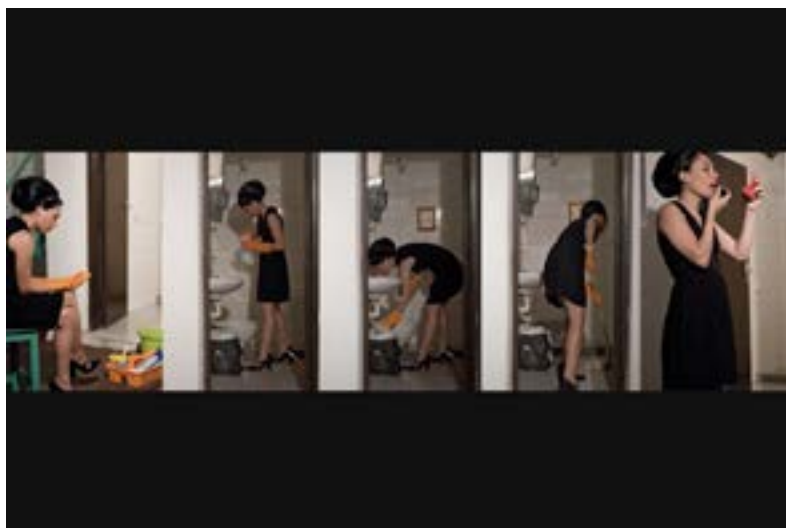
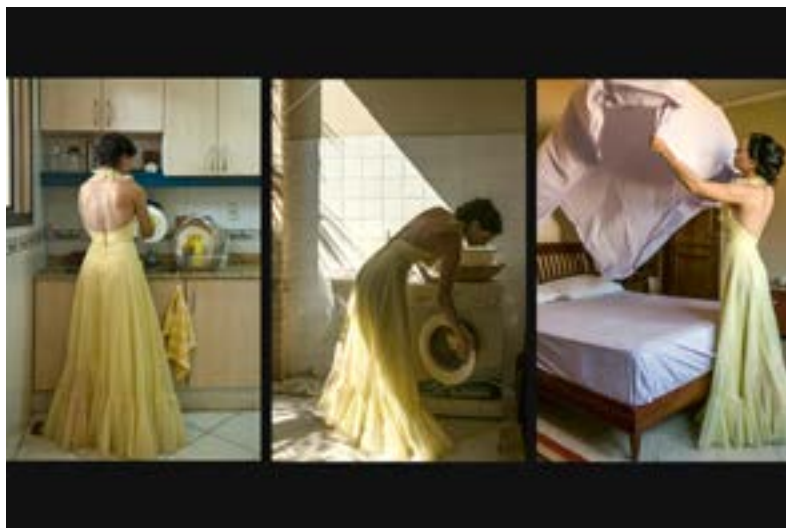


Figura 5 · *Entrecasa* (2008), de Claudia Casarino. Fotoperformance. Fotografia perteneciente al sitio web de la artista

Figura 6 · *Después de vos* (2008), de Claudia Casarino. Fotoperformance. Fotografia perteneciente al sitio web de la artista

presentes en su intento de borrarlos, se han dirigido para continuar con su vida en un entorno que mejore sus condiciones (Civale, 2015:s/p)

Trastornos del Sueño (2011) (Figura 4) es otra de las producciones que abordan la temática de la migración femenina. Fue realizada para ser exhibida en el Museo de Arte Moderno de Argel, y por eso concebida como una pieza capaz de establecer un código común con las mujeres de los *otros lugares del sur*. Se trata una secuencia de trescientos camisones de tul suspendidos, en una paleta que va del blanco al rosa pálido y luego al rojo intenso. La delicadeza y sencillez del diseño, la pureza de las líneas superpuestas que posibilita el montaje y la sutileza del material que a la vez que cubre revela, contribuyen a reforzar el clima de intimidad y femineidad que la misma prenda sugiere: un tipo de vestimenta para ser usada por las mujeres, puertas adentro, en los espacios reservados a la vida privada, y más específicamente los destinados al sueño.

Sin embargo, la acumulación de camisones, así como la progresión cromática habilitan una lectura que parece escalar del sueño a la pesadilla; lectura a la que sólo podemos acceder si la artista nos revela la clave de sentidos últimos de la obra, que ancla en el cliché de lo femenino como análogo a lo volátil y apegado a los mandatos sociales (Colombino, 2013). Casarino construye aquí una línea narrativa que escenifica una vez más el lugar de la mujer migrante, porque “el blanco color de la celebración, de la niña que se hace mujer, de la mujer que se esposa se va tiñendo del color de la sangre cuando su cuerpo llega a ser objeto de un delito” (Civale, 2015: s/p). La obra remite entonces a la ilusión de cara a la posibilidad de nuevos horizontes, así como a las falsas promesas que las colocan frecuentemente como víctimas de las redes de tráfico de personas. Sobre el particular, Lía Colombino señala:

El tráfico de personas, tan presente en las historias de países periféricos, supone un movimiento económico sólo superado en su ilegalidad por el tráfico de drogas y de armas. Uno de los objetivos de la trata de personas es la explotación sexual. Generalmente mujeres, las personas traficadas son engañadas por otras (muchas veces por personas que conforman su propio círculo social) que les ofrecen un trabajo bien remunerado en algún otro país. Una vez en el aeropuerto (...) son desprovistas de sus pasaportes y llevadas al verdadero lugar de trabajo del cual será ya muy difícil salir. (Colombino: 2013: 2)

3. Poner el cuerpo

Sustituyendo la espacialidad de las instalaciones por el registro fotográfico de acciones performativas, dos obras del año 2008 vuelven sobre la migración y su

naturalizada asimilación a las labores domésticas. En *Entrecasa* y en *Después de vos* (Figura 5 y Figura 6) la artista asume el rol del *ama de casa*, poniendo su propio cuerpo al servicio y cuidado de los otros, en un trabajo tanto autobiográfico como político que sumerge la representación del yo en lo colectivo.

Vestida de gala pero provista de guantes de goma, balde y trapos, limpia los baños, lava la vajilla, tiende las camas. Su cuerpo, devenido herramienta y producto, creador y creación a un mismo tiempo (Alcázar, 2014: 86), manifiesta la enorme tensión que subyace tras esa actividad solitaria y depreciada: porque “...ese rol tan asumido por lo que se entiende por mujer en nuestro medio, el de estar “bien puesta”, no se siente cómodo con ese otro rol de mujer trabajadora” (Colombino, 2013:s/p).

En la misma línea, en 2015 la artista presenta un proyecto para participar de arteBA, la paradigmática feria de arte contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires, con una performance en la que propone limpiar durante los cuatro días de desarrollo del evento los baños del predio, para encarnar el lugar que el estereotipo imperante asigna a la mujer paraguaya en la sociedad argentina. Aunque la performance no pudo realizarse, el proyecto sigue pendiente.

Reflexiones finales

Desde una concepción performativa, Mieke Bal (2014) postula que el arte participa de lo político no porque pueda representarlo sino porque logra inaugurar un “dominio de agencia, donde es posible actuar y causar efectos” (Bal, 2010: 2). Claudia Casarino lo logra apelando a la capacidad semántica que ofrecen las veladuras de prendas de tul superpuestas y los vestidos despojados de sus cuerpos, para hablarnos tanto de la precarización laboral de miles de trabajadoras desplazadas como para desenmascarar el cliché del estereotipo femenino e inducirnos a reflexionar desde los registros del arte sobre acontecimientos que siempre han querido ser silenciados.

Al materializar la ausencia de los cuerpos, sus instalaciones llevan a cabo una reflexión estética de naturaleza político-crítica, en la medida que sacuden la amnesia general para establecer un lugar de encuentro, donde la historia personal se entremezcla con los duelos y dolores colectivos; un espacio donde lo público y lo privado convergen configurando un entramado singular que en palabras de Nelly Richard no es político o crítico en sí mismo “ya que lo político y lo crítico se definen siempre en acto y en situación, siguiendo la coyunturalidad táctica de una operación localizada, cuya eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se proponen afectar”. (Richard, 2009).

Referencias

- Alcázar, J. (2014). *Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. ISBN-13: 978-607-03-0613-6. México: Siglo XXI Editores.
- Bal, M. (2010) *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*. ISBN-13: 978-0-226-03578-9; ISBN-10: 0-226-03578-6. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bal, M. (2014). "Arte para lo político". *Estudio Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* N° 7: Retórica de la resistencia. ISSN: 1698-7470. Disponible en http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf
- BID Banco Interamericano de Desarrollo. (2017) *Demand Solutions: Claudia Casarino*. Video disponible en <https://vimeo.com/210864424>
- Civale, C. (4 de diciembre de 2015). Entre tinieblas. *Página 12 Suplemento Cultural Las 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10216-2015-12-04.html>
- Colombino, L. (2013). "La elocuencia". Texto curatorial de la exposición homónima de Claudia Casarino en Fundación Miglioni.
- Disponible en <http://fundacionmiglionisi.org.py/2013/08/la-elocuencia/>
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. ISBN 10: 8448252640 ISBN 13: 9788448252649 Asunción: CAV/Museo del Barro — FONDEC.
- Escobar, T. (2013). "Cuerpo de obra". Disponible en www.artes-sur.org/wp-content/uploads/2013/02/Cuerpo-de-obra-Ticio.doc
- Gallarini Sierra, V. (2009). "Identidad reconstruida". In *Flor de Camalote* blog de crítica de arte. Disponible en <http://flordecamalote.blogspot.com.ar/2009/01/claudia-casarino-identidad-reconstruida.html>
- Lebenglick, F. (7 de febrero de 2017). El arte político en cuestión. *Página 12 Suplemento Cultural*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/18612-el-arte-politico-en-cuestion>
- Mouffe, Ch. (2005). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica ISBN 978-950-557-703-3.
- Richard, N. (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. ISBN 978-987-1220-78-6. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

A 'Série Trágica' de Flávio de Carvalho: o desenho como urgência e elaboração

*The 'Série Trágica' of Flávio de Carvalho:
drawing as an emergency and a process*

MARILICE CORONA*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Bairro Centro, Porto Alegre, RS, Cep CEP 90020-180, Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da série de desenhos que fazem parte de A Série Trágica — Minha Mãe Morrendo, (1947), do artista brasileiro Flávio de Carvalho, (1899-1973). Busca-se refletir sobre o processo, a expressão e força da linguagem gráfica, bem como a função das legendas que fazem parte dessas imagens.

Palavras chave: Desenho / morte / expressão / urgência.

Abstract: This article aims to analyze some aspects of the series of drawings that are part of The Tragic Series — My Mother Dying, (1947), by Brazilian artist Flávio de Carvalho, (1899-1973). It is intended to reflect on the process, the expression and strength of the graphic language, as well as the function of the subtitles that are part of these images.

Keywords: Drawing / death / expression / urgency.

Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da chamada *A Série Trágica — Minha Mãe Morrendo*, (1947), do artista brasileiro Flávio de Carvalho (Barra Mansa, 1899 — Valinhos, 1973). Carvalho, filho de uma abastada família de cafeicultores, nasce em 1899, em Barra Mansa, no interior do Rio de Janeiro. Realizou seus estudos no exterior — de 1911-14 na França, e de 1914-22 na Inglaterra — retornando ao Brasil formado em engenharia e com uma sólida bagagem cultural. De personalidade curiosa e inquieta, em paralelo aos seus estudos relativos às ciências da construção na Inglaterra, frequentava também aulas de pintura na King Edward The Seventh School of Fine Arts.

Segundo a curadora Luzia Portinari Greggio, Flávio de Carvalho foi um verdadeiro revolucionário que “tumultuou” o cenário artístico paulista nas décadas de 30 a 50 do século passado. Era possuidor de uma especial formação erudita “que abrangia sua formação em ciências exatas de engenheiro/arquiteto e invadia áreas da cultura e ciências sociais, como antropologia, psicologia, filosofia e artes” (Greggio, 1912:19).

Suas obras e ações tinham caráter provocativo. Além de trazer a público suas ideias, suas “experiências” estavam a serviço de “conhecer os meandros psicológicos do homem.” (Greggio, 1912:21). Apontado como um dos primeiros performers da arte brasileira, é bastante conhecido por sua *Experiência nº2 — Procissão de Corpus Christi*, de 1931 e *Experiência nº3 New Look*, de 1956. Toda sua produção, nos mais variados campos, evidencia sua postura atenta e crítica aos padrões de comportamento e aos tabus que envolvem o homem e a cultura. Os desenhos que compõe a *Série Trágica* não fogem à regra.

Meu primeiro encontro com seus desenhos ocorreu em 1985, por ocasião da 18ª Bienal Internacional de São Paulo. Estava na metade do curso de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS, e era minha primeira visita a Bienal. Naquela época, presenciávamos a forte retomada da pintura figurativa não apenas no Brasil como no Mundo. Sheila Lerner, a então curadora Geral, reuniu importantes nomes do cenário nacional e internacional e a pintura se faz presente de modo expressivo. Importantes nomes ligados ao neo-expressionismo alemão e à transvanguarda italiana estavam presentes na mostra, sendo que boa parte dos artistas brasileiros da chamada Geração 80 firmaram ali seus nomes.

Tendo como tema “O homem e a vida”, a 18ª Bienal se fez acompanhar, também, de 10 exposições especiais estreitamente vinculadas ao tema proposto. Dentre estas, uma chamara muito minha atenção: *Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades*, com curadoria de Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita. Tratava-se de uma exposição que pretendia dar a ver a influência e os desdobramentos sobre a arte brasileira de uma das mais importantes vertentes moder-

nas europeias do início do século XX. Conforme os curadores, o objetivo dessa mostra, que reuniu 78 artistas brasileiros modernos e contemporâneos, era

(...) oferecer uma visão do Expressionismo — uma das vertentes da modernidade em nível internacional — e a marca decisiva dele na formação e desenvolvimento das artes plásticas contemporâneas no Brasil. (...) o objetivo não era inventariar ou descrever visualmente sua evolução histórica, mas sim apontar as alternativas que esse projeto suscita na constituição da visualidade brasileira, desde o modernismo de 22, que o descobre, até o seu “revival” nos dias de hoje [1985], como uma das expressões da modernidade. (Barros e Masquita, 1985:146)

Dentre esses 78 artistas, estava Flávio Rezende de Carvalho representado por sua *Série Trágica de Desenhos — Minha Mãe Morrendo*. A série, composta por nove desenhos de observação nos quais Carvalho registra os estertores da mãe, apresentou-se a mim como um soco no peito. Os desenhos em si já eram impactantes sendo que, ao ler a legenda, o aspecto trágico se intensificou ainda mais. Não apenas pelo assunto representado, pelo resultado, mas por ser levada a pensar no processo. Já se passaram 32 anos e aquelas imagens são vivas em minha memória. Desde então esses desenhos me suscitam inúmeras questões. Provavelmente precisei acumular alguns anos para enfrentar com mais entendimento e relativismo tal assunto. A primeira questão que se coloca é: como alguém consegue desenhar de observação a perda da própria mãe? Essa, inclusive, a indagação comum e com a qual o público reagiu indignado quando em 1948 o artista as exibiu em sua mostra individual no MASP, em São Paulo. Terá sido uma postura fria ou a demonstração de uma urgência? Haveria um distanciamento que a tudo estetiza ou se trata da consciência devastadora da fugacidade da vida? Aqui a imagem já não pode se desvincular da palavra. Será que sentiríamos o mesmo impacto se estes desenhos não trouxessem legendas? E qual a função das legendas além de referência à figura ou ao tema?

Conforme nos conta Veronica Stigger (2009:2), em 19 de abril de 1947, Flávio de Carvalho estava em sua fazenda, em Valinhos, quando foi chamado às pressas a São Paulo. Sua mãe, Ophélia Crissiúma de Carvalho, que já padecia há algum tempo de um câncer doloroso, encontrava-se já agonizando. E foi diante dos estertores da mãe que Carvalho se postou a desenhá-la em seus últimos momentos. Segundo Rui Moreira Leite, o artista teria realizado diversos croquis em caneta sobre papel, de caráter rápido e de registro, que viriam a se transformar nos nove desenhos em carvão sobre papel que compõe a conhecida *Série Trágica* (Leite, 1998). Conforme esta informação, parece haver aqui dois momentos distintos: o primeiro, relativo ao croqui, estaria relacionado

com uma ideia de urgência, de testemunho, de apreensão do tempo. O segundo, seria aquele relativo aos desenhos em carvão sobre papel, realizados posteriormente, a partir dos croquis. Estes já estariam relacionados à instância da elaboração. Elaboração não apenas relativa aos aspectos formais, mas à própria condição de toda representação: a presença de uma ausência ou a configuração de uma perda. Talvez o assunto, aqui, também seja a própria origem da imagem ou da representação. Seria possível dizer que representar a mãe morrendo seria, paradoxalmente, falar do nascimento da imagem. “O nascimento da *imagem* [ímagem] está envolvido com a morte”, já nos disse Debray (1992:21).

Carvalho não registra a morte, mas os últimos instantes de vida de quem lhe deu a vida e, por que não dizer, a forma. Registra os últimos instantes de sua “matriz”. Da testemunha primeira de sua própria existência. Daqueles tempos primeiros que nossa memória não alcança. Quem irá narrar os fatos que dizem respeito a sua origem? A legenda inscrita sobre o desenho não nos deixa esquecer que o drama evocado pertence a todos nós. Sendo que a frase será sempre lida em primeira pessoa: *Minha mãe morrendo*. Mas será que estes desenhos se tratam apenas do registro desses últimos instantes?

Por certo, tema e linguagem não poderiam estar mais amalgamados. O desenho de Flávio de Carvalho apresenta-se como traço, como gesto, como presença. Apresenta-se rápido e urgente como exige a situação. John Berger, em seu artigo “Dibujado para ese momento”, nos conta sobre os desenhos que realizou de seu pai morto, no caixão, e, a partir dessa experiência, comenta:

(...) desenhar o que está realmente morto requer um sentido de urgência inclusive maior. O que estás desenhando não voltará a ser visto nunca mais, nem por ti nem por nenhuma outra pessoa. Esse momento é único no transcurso do tempo, do tempo passado e do tempo futuro: é a última oportunidade de desenhar o que não voltará a ser visível, o que ocorreu uma vez e não voltará a ocorrer. (Berger, 2012:51)

Mas com relação ao processo de desenhar, o autor nos lembra que “a imagem desenhada contém a experiência de olhar” (Berger, 2012:54) Impregnados de subjetividade, os desenhos de observação são sempre “uma construção que tem uma história” e são compostos por outros olhares advindos da própria experiência adquirida. Os desenhos, segundo Berger, revelam mais claramente o seu próprio processo de criação. Sendo assim, seria possível dizer que a Série Trágica representa, além do processo de morte da mãe, o próprio processo de percepção, subjetivação e criação do filho/artista. Sendo que o papel da legenda reforça, na verdade, a representação desse olhar. Existem diferenças entre os desenhos rápidos em caneta sobre papel (pertencentes a coleções particulares)

e a chamada *Série Trágica* pertencente ao acervo do MAC-USP. As diferenças não se apresentam apenas no material, mas nas dimensões e na inclusão da mancha. Os “esboços” são compostos de inúmeros grafismos, linhas rápidas. Existe nesses desenhos a expressão de uma necessidade de vencer o tempo. Não há chance para apagar ou retocar. O próprio instrumento, a caneta, já lhe confere essa característica. A multiplicidade de linhas, afastamentos e aproximações, constroem a forma, os volumes, as luzes e as sombras. São cabeças que se misturam ao travesseiro, ao lençol, à cama. (ver imagens em <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf> e os croquis em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-40141998000200018) Olhos e bocas semi-abertos expressam a condição daquele corpo. A força das linhas gritam, irradiam a agonia da mãe.

A *Série* pertencente ao MAC-USP já apresenta outras características. É composta por nove desenhos em carvão sobre papel, medindo 70 x 50cm. No limite do retângulo, o artista configurou apenas a cabeça da mãe. Não há corpo ou objetos acessórios. Só a cabeça, assim como o fez nos esboços. Difere da máscara mortuária, pois, ainda expressa alguns movimentos. Por vezes está reclinada ou jogada para trás ou, então, envolta pelos braços e mãos. Mas é a cabeça que ocupa todo o espaço papel e por vezes se dissolve em linhas tênues. É importante perceber que é na cabeça que se concentram os órgãos dos sentidos. Os orifícios, as aberturas que permitem a vida, a experiência, a comunicação com as coisas do mundo. Por onde interior e exterior se comunicam. Em seus desenhos, observa-se que o carvão assume maior intensidade nas narinas, na boca, nos olhos e ouvidos. Esses orifícios que permitem o comércio com o mundo. Diferentemente dos croquis, a mancha agora faz parte desses desenhos. O carvão, menos gráfico que a caneta, possibilita outras formas de claro-escuro e diferentes qualidades de linha. O preto do carvão também imprime maior contraste. Mas, nesses desenhos, o que me chama a atenção além da força do traço que continua a irradiar os estertores da mãe, são as zonas negras. Esses buracos que parecem perfurar o papel, conduzindo-nos a uma zona infinita. Principalmente as manchas negras que conformam as bocas desses desenhos. Imediatamente me fazem lembrar da boca de Laocoonte, tão comentada por Lessing. Essa boca que grita entreaberta. Esse buraco negro, cavidade na escultura que se configura através da mancha no desenho ou na pintura. Uma abertura que não deve ser expressa em demasia pois, corre o risco de expressar o asco ou se tornar caricata. Uma abertura que exige medida. A medida da dor a ser expressa pela linguagem. Conforme Seligmann-Silva,

A concepção clássica do belo possui como um de seus preceitos centrais, uma rigorosa censura quanto a representação das aberturas do corpo humano. O suave perfil grego, que impede a visualização das narinas, é uma das vias de concretização desses preceitos. (...) As aberturas constituem justamente os locais de transpiração do corpo, de troca com o mundo: de extravasamento, de obliteração dos limites (do corpo e dos limites em geral)

Por certo Lessing estava ocupado em observar e analisar o comedimento da expressão que deveria obedecer aos preceitos do ideal de beleza grego. Mas, ainda assim, ele nos faz olhar para a potência daquele detalhe. Na *Série Trágica* é o negrume contundente desses orifícios “que nos olham”. Anunciam o rompimento da comunicação. Nada mais irá por ali passar. Será que a alma sai pela boca? Alguns mitos dizem que sim. Em Carvalho, a força e expressividade da linguagem sobrepõe-se aos ditames acadêmicos do desenho e estão a serviço do enfrentamento de um dos temas mais violentos e amedrontadores de nossa cultura: a morte. Aos olhos do senso comum, o artista desrespeita os códigos de conduta e torna pública uma dor que deveria se manter restrita ao espaço privado. Mas o artista estava alinhado às rupturas promovidas pelas vanguardas artísticas do início do século XX, rompendo com a tradição e questionando as regras da arte, seus temas clássicos e os costumes da cultura. Rompendo tabus, exhibe os retratos da mãe morrendo. E, ao fazê-lo, não nos deixa esquecer nossa própria contingência. Exhibe a “feiura” da morte em uma linguagem gráfica sem comedimento algum. Completamente inserido na modernidade brasileira, ainda permanece atual e perturbador, questionando os limites da arte, do homem e da vida.

Referências

- Berger, John (2012) *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 978-84-252-2465-2
- Carvalho, Flávio IMAGENS SÉRIE Trágica. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, ISBN: 978-85-7979-060-7 Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35676/serie-tragica>>. [Consult. Em 2018-2-4]
- Debray, Régis (1992) *Vida e morte da imagem*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. ISBN 85.326.1092-7
- Greggio, Luzia Portinari (2012) *Catálogo da Exposição Flávio de Carvalho: A revolução moderna no Brasil*. São Paulo: Gráfica e Editora GSA. O catálogo também está disponível em <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf>
- [Consult. 2018-2-4]
- Leite, Rui Moreira (1998) “Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho.” *Revista Estudos Avançados* vol.12 no.33 São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo — Print version ISSN 0103-4014 On-line version ISSN 1806- 9592
- Osório, Luiz Camillo (2000) *Flavio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN 85-7503-018-3
- Stigger, Veronica (2009) “Retratos dentro da morte: a *Série Trágica* de Flávio de Carvalho”. *Revista Crítica Cultural*. Vol. 4, (2), Universidade do Sul de Santa Catarina, Santa Catarina, ISSN 1980-6493. Disponível em http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/131 . [Consult. em 2018-2-4]

Um recorte da produção gráfica de Nilza Haertel: 1980 a 1990.

A selection over Nilza Haertel's graphic production: 1980 to 1990

MARISTELA SALVATORI*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180, Centro. Porto Alegre, RS Brasil. E-mail: maris@ufrgs.br

Resumo: Apresentação de elementos sobre a obra gráfica de Nilza Haertel (1942 — 2014), artista brasileira que atuou como professora de Desenho e Gravura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Palavras chave: Nilza Haertel / gravura / arte contemporânea / processos de criação.

Abstract: *Presentation of elements about the graphic work of Nilza Haertel (1942 — 2014), Brazilian artist who acted as teacher of Drawing and Engraving at the Institute of Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul.*

Keywords: *Nilza Haertel / engraving / contemporary art / creation processes.*

Nilza Belita Grau Haertel (Porto Alegre, 1942 — Porto Alegre, 2014), foi professora de Desenho e Gravura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS), de 1980 a 2009. Em 2015, sua família buscou o IA/UFRGS para oferecer parte de seu legado. Dentre os itens propostos à doação, havia um numeroso acervo de obras gráficas autorais sobre as quais aqui nos deteremos.

Conheci Nilza Haertel em 1981, quando eu era uma jovem que iniciava a Graduação em Artes Plásticas do IA/UFRGS e Nilza era uma jovem professora, que recém ingressara no quadro de professores da instituição e voltava de um período de estudos na Holanda. Fui sua aluna em cursos de Desenho; seu entusiasmo era contagiante, me estimulou a produzir intensamente durante aqueles anos. Logo após, Nilza partiu do Brasil, e ficou fora por duas temporadas, para estudos, primeiro para a realização do Master in Fine Arts, realizado na Colorado State University, CSU, Estados Unidos (1982-1985), depois para a realização do Doutorado em História da Arte, na Indiana University, IU, Estados Unidos (1993-2006).

Perdemos o contato por mais de uma década, até meu ingresso como professora no IA/UFRGS (1994). Quando eu mesma retornei de um período de estudos no exterior (2002), não encontrei no olhar de Nilza aquele delicioso entusiasmo que havia me cativado, estando ela fragilizada por problemas de saúde na família. Sua postura no IA/UFRGS era bastante reservada. Igualmente discreta como artista, realizou e participou de exposições esparsas.

Descobrimos um acervo

Helena Kanaan e eu, ambas professoras da área de Gravura do IA/UFRGS, atendemos à solicitação da Chefia Departamental e auxiliamos no processo de levantamento dos itens propostos à doação. Foi uma enorme e grata surpresa abrir pastas e pacotes e encontrar numerosas obras de Nilza — revelando, na intensa produção, uma artista de grande sensibilidade e força, que até então desconhecíamos e nos emocionou profundamente.

De imediato, começamos a pensar como dar mais visibilidade a este riquíssimo acervo. Planejamos e realizamos uma série de ações. Com auxílio de bolsistas de Iniciação Científica e de Extensão, tratei da organização prévia deste acervo. Em conjunto com Helena Kanaan, realizei a curadoria da exposição *Nilza Haertel: experimentações gráficas*, que apresentou uma seleção de suas obras, especialmente litografias, no Centro Cultural CEEE Erico Verissimo (CCCEV), em Porto Alegre, de setembro a outubro de 2016. Em paralelo à mostra, promovi o seminário *O Artista pesquisador na Universidade*, com a finalidade de levantar questões em torno do artista pesquisador na universidade e a obra desenvolvida por Nilza Haertel, o seminário contou

com a participação de Helena Kanaan, Flávio Gonçalves e Hélio Fervenza, artistas pesquisadores do IA/UFRGS, e Lurdi Blauth, artista pesquisadora da FEEVALE. Finalmente, recentemente, lançamos a publicação *Experimentações gráficas de Nilza Haertel: recorte de um acervo*, apresentando o projeto, com organização minha e de Helena.

A pesquisa gráfica

Embora na exposição tenhamos dado ênfase a sua produção litográfica, por estas obras serem mais abundantes e terem maior força, em toda sua produção poética, observamos uma atitude investigativa incansável, desde a busca pelo melhor enquadramento no papel — em meio ao acervo encontram-se muitas provas de estado em diferentes posições e enquadramento nos papéis, estes também variando na dimensão, a pesquisa de cores, e muito intensamente a experimentação de variações sucessivas.

Observamos diferentes jogos com a forma e os recursos gráficos, desde matrizes de colagravura (obtida pela colagem de diversos materiais) explorando diferentes possibilidades de impressão, como na Figura 1 (cuja base é uma lixa de madeira), como uma busca da singularidade em formas despercebidas do cotidiano, como a singela bandeja descartável de alumínio que, amassada, adquire outras conotações e que aparece já em obras de 1979 e 1980 (Figura 2), até ser incorporada à obra de 1983 (Figura 3), onde adquire um aspecto bastante poético, quase como uma evocação de planeta ou de fenômeno da natureza — como o próprio título sugere: *Autumn composition*. Aliás, praticamente toda sua produção posterior a 1980 recebe títulos em inglês, possivelmente, pelos estreitos vínculos estabelecidos com os Estados Unidos, onde viveu por longas temporadas — além de sua permanência para desenvolvimento da dissertação de mestrado e da tese de doutorado, Nilza também atuou na Colorado State University, primeiro como Monitora Convidada de Gravura (G.T.A.), de 1984 a 1985, depois como docente em Desenho (Contrato de Tempo Parcial) e como docente em Gravura no *Continuing Education Program*, de 1985 a 1986, tendo retornado àquela universidade como Professor Visitante Convidado (*Artist in Residence*), em 1990.

Segundo relato de sua sobrinha, Iris Richter, Nilza e o marido, Victor Haertel, também professor universitário vinculado à UFRGS (Instituto de Geociências), estavam extremamente bem adaptados ao modo de vida e sistema acadêmico americano.

A produção litográfica realizada nos EUA, além de se impor pela liberdade do gesto (Figura 4 e Figura 5), também impacta pelas dimensões, certamente executadas em ateliês bem melhor equipados do que os ateliês comumente en-



Figura 1 · Nilza Haertel. Matriz feita em colagravura e impressões em relevo, s/t, 22,5 x 28 cm, s/d.
Fotografias: Mateus Winkelmann e Natasha Kulczynski



Figura 2 · Nilza Haertel. *Soneto*, impressão em relevo, 46 x 31 cm, 1979. *PE de Contraponto*, impressão em relevo, 48 x 33 cm, 1979. *Duas sementes*, impressão de entalhe e em relevo, 44 x 31,5, 1980. Fotografias: Mateus Winkelmann e Natasha Kulczynski.



Figura 3 · Nilza Haertel. *Autumn composition*, impressão de entalhe e em relevo, 48 x 33 cm, 1983. PE de Autumn composition, impressão de entalhe. Fotografias: Mateus Winkelmann e Natasha Kulczynski.



Figura 4 · Nilza Haertel. *Autumn composition*, impressão de entalhe e em relevo, 48 x 33 cm, 1983. PE de Autumn composition, impressão de entalhe. Fotografias: Mateus Winkelmann e Natasha Kulczynski

Figura 5 · Nilza Haertel. *Water Wings*, litografia, 76,5 x 57 cm, 1984. Fotografias: Mateus Winkelmann e Natasha Kulczynski.

contrados no sul do Brasil, permitindo a composição com imagens sangradas, o que parece intensificar a amplitude do movimento.

Os títulos dos trabalhos, *Fugue* (1983), *Adagio* (1983), *Cantata* (1983), *Song* (1983), *Aleggro* (1983), *Chords* (s/d), *Door* (1983) *Old Wall* (s/d), *Woods' sounds and silence* (1983), *Stormy Night* (1983), *Night Wind* (1983), *Echoes* (1984), *Grass and Water* (1984), *Spring* (1984), *Water Wings* (1984), *Canyon Wall* (1985), *Rocks under water* (s/d), *Sounds and Silence* (1984), *Dark Chords* (1984), *Sandstone Arch* (s/d), *Silent dance of grasses* (1985), *Slow opposed forces* (1985), *Flowering Shrub* (1986), *Moonlit Wall* (s/d), *Trees and Snow* (1990), *Vessel* (1990), assim como das séries, *Impromptu* (1984), *Rock* (s/d), *Square* (1985), e *Fragment* (1985-1987), revelam suas paixões pela natureza e pela música, tendo ela própria realizado formação fundamental em piano (de 1950 a 1960 no IA/UFRGS).

Sua dissertação de mestrado, com o sugestivo título *Shapes of Sounds and Silence*, também explicita seu interesse sobre o silêncio nas artes visuais, como artista pesquisadora, tendo escrito sobre o tema o artigo *A magia do silêncio nas Artes Visuais*, na Revista Porto Arte (Porto Alegre, v. 01, nº 1, p. 5659, 1990). Conforme suas palavras, “a noção de silêncio pode apenas ser apreendida, nas artes visuais, num sentido metafórico — como imobilidade e serenidade.” (Haertel, 1990:57) Seria “uma chamada para uma nova visão, uma suspensão de significados ‘traduzíveis’, uma questão em aberto.” (Haertel, 1990:58)

O trabalho de organização prévia de seu acervo e de realização de uma curadoria para Nilza Haertel foi feito com muita admiração e respeito. No volumoso material proposto à doação (contabilizamos cerca de cento e quarenta gravuras), havia cerca de sessenta imagens assinadas e datadas, muitas provas com anotações de ateliê, provas de estado, desenhos, impressões e experiências diversas, constituindo uma importante fonte para pesquisas sobre o seu processo de criação. Foi um privilégio e uma honra poder fazer esta primeira leitura sobre este rico acervo e contribuir para uma maior divulgação desta riquíssima e importante obra que, sem dúvida, logo terá a merecida visibilidade.

Referências

Haertel, Nilza. (1990) *A magia do silêncio nas Artes Visuais*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 01, nº 1, p. 5661

Salvatori, M.; Kanaan, H. (2018) *Experimentações gráficas de Nilza Haertel: recorte de um acervo*. Porto Alegre: MarcaVisual.

Ana Riaño: Redes sociales y arte Post-Internet

Ana Riaño: Social Media and Post-Internet Art

MARTA LÓPEZ LÓPEZ*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espana, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Escultura. Maestranza, nº2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: martadoslopez@gmail.com

Resumen: Este artículo deja constancia del impacto de las redes sociales en el arte, como objeto de interés y análisis, teniendo en cuenta el contexto de hiperconexión global en el que se encuentra la sociedad actual. Paralelamente, dicho tema de estudio se presenta a través de la obra pictórica -en soportes tradicionales- de la artista española Ana Riaño, que recrea perfiles reales o imaginados de diferentes agentes del arte contemporáneo internacional en estas plataformas. De este modo, se subraya -una vez más- el papel del artista como retratista del espíritu de su época.

Palabras clave: pintura / redes sociales / arte post-internet / offline / zeitgeist.

Abstract: This article puts on record the impact of social media on art, as an object of interest and analysis, taking into account the context of global hyperconnection in which today's society is located. In parallel, this subject of study is presented through the pictorial work — in traditional media — by the Spanish artist Ana Riaño, who recreates real or imagined profiles of different international contemporary art players on these network platforms. In this way, the role of the artist as a portraitist of the spirit of his/her time is emphasised once again.

Keywords: painting / social media / post-internet art / offline / zeitgeist.

Introducción

En la actualidad, la sociedad está inmersa en un contexto de hiperconexión global, en el que aproximadamente la mitad de la población mundial está conectada a Internet y en torno a una cuarta parte — en concreto, 1.500 millones de personas — poseen una cuenta de Facebook (la red social más popular a escala internacional). De tal forma que, la presencia del arte en dichas plataformas se está incrementando cada vez más, así como las obras basadas en los *social media* que se vienen materializando *online* y *offline*. Como decía Marisa Olson, creadora del término “Post-Internet” en 2006, este vocablo define a aquellas piezas de arte desarrolladas “después de Internet” o, en otras palabras, tras haber experimentado la Red (su navegación, la descarga de imágenes, etc.). En este sentido, la artista Ana Riaño (Bilbao-Vizcaya, España, 1985), licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y galardonada en 2016 con el 31º *Premio BMW de Pintura* en su categoría de “innovación”, es — sin duda — una referencia destacada en la península ibérica en cuanto al tema que nos ocupa.

1. RRSS

“RRSS” o, lo que es lo mismo, “redes sociales”, es el proyecto más reconocible de esta joven creadora vasca desde el año 2015 y que, todavía hoy, sigue siendo su centro de interés. Por eso, Ana Riaño cuenta, en total, con más de una cincuentena de piezas pictóricas que ilustran el uso de estas plataformas por parte de un nutrido grupo de personalidades del mundo del arte (Figura 1).

De forma específica, su objeto de estudio —según ella indica— gira alrededor de dos fenómenos asociados entre sí. Por una parte, el hecho de indagar acerca de la construcción de la “identidad del artista”, que — desde un punto de vista histórico — salió de la oscuridad del anonimato por medio de la firma o autoría de sus obras de arte, especialmente, a partir del siglo XVIII. Por otro lado, le inquietan las redes sociales entendidas como plataformas de proyección, ya no solo de identidades y de la autogestión del “yo” como artista, sino también como mecanismo de promoción, visualización, lugar de mercadeo del arte e, incluso, como foro de debate. Por ello, Ana actúa como “voyeur” en este espacio virtual, inspirándose en pequeños detalles que lleva a sus obras; o bien a través de la apropiación de los “estados” y publicaciones — en redes sociales — de algunos agentes del arte actual internacional, o bien creando versiones inéditas “póstumas” de páginas de Facebook de los grandes maestros de la historia del arte.



Figura 1 · Ana Riaño en su estudio.
Bilbao, 2017.

Figura 2 · Jeff Koons, 2015. Acrílico
sobre papel, 28 x 40 cm.

1.1. Apropiação de “estados” de diferentes perfis de redes sociais

La apropiación, de una manera u otra, siempre ha formado parte de la humanidad y, en concreto, la historia del arte — como bien sabemos — tiene una larga tradición de préstamos, usos de estilos y formas ya existentes anteriormente. Sin embargo, la incorporación de objetos dentro de las obras de Pablo Picasso y Georges Braque a principios del siglo XX, junto con la introducción de la idea de “ready made” por parte de Marcel Duchamp y su emblemático urinario (*La fuente*, 1917), fueron probablemente los acontecimientos más destacados y determinantes de esta práctica artística, vinculada -al mismo tiempo- a los movimientos dadaísta y surrealista de aquella época.

Ana Riaño, por su parte, lleva a cabo un fiel retrato de la cotidianidad en perfiles de Facebook, Twitter o Instagram — entre otros — de diferentes profesionales del arte, tales como artistas, galeristas, directores de museos, críticos de arte, etc. de su red de contactos; visibilizando, por ejemplo, procesos de creación, frases reivindicativas e incluso momentos de ocio de creadores como Barbara Kruger, Jeff Koons (Figura 2), Banksy, Karmelo Bermejo, Julio Falagán, etc.

Se trata de una apropiación mimética hiperrealista de pantallazos que extrae durante su navegación en la Red y que, posteriormente, reproduce en acrílico sobre papel de pequeño y medio formato. De manera que, tal y como decía Walter Benjamin, la apropiación genera -finalmente- un nuevo “aura”.

1.2. Creación de versiones inéditas “póstumas” de páginas de Facebook

En lo que respecta a la creación de pantallazos imaginarios-es decir, inexistentes-de páginas de Facebook de algunos de los grandes maestros de la historia del arte, Ana Riaño se ha basado — con motivo del diseño de estas obras- en la admiración y curiosidad que suscitan las biografías de muchos artistas ya fallecidos. Por ello, crea interfaces inventadas hasta el mínimo detalle, teniendo en cuenta sus amistades, últimas publicaciones, además de publicidad adaptada a su época.

De acuerdo con esto, convendría destacar, por ejemplo, su obra *Jean Auguste Dominique Ingres* (2016) (Figura 3), *Dora Maar* (2016), *Ana Mendieta* (2016) o *Francis Bacon* (2016), al igual que su exposición individual “RRSS Le Monochrome” (Figura 4), inaugurada en 2016 en la Sala Rekalde de Bilbao, que presentaba una biografía semi-real de Yves Klein, como si hubiese convivido con las nuevas tecnologías y las redes sociales.

Indudablemente, su proyecto “RRSS” — de algún modo — da respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo se comportarían en las redes sociales muchos artistas emblemáticos si viviesen en la actualidad?

2. Pintura, ¿por qué?

La propia autora de estas obras defiende el uso de la pintura — en su trabajo — frente a la homóloga versión en digital, que también sería factible y quizás más obvia, entre otras muchas posibilidades.

En todo caso, la pintura es una de las expresiones artísticas más antiguas y una de las siete Bellas Artes según el filósofo francés Charles Batteux (1713-1780): danza, escultura, música, pintura, literatura, arquitectura y cine. Su prestigio, a lo largo de las diferentes épocas y periodos, es innegable y perdura en el tiempo. Por este motivo, este género artístico es reconocido y reconocible de forma generalizada. De ahí que, Ana Riaño haga uso del acrílico sobre papel para dotar a su obra de un “estatus” y, a la vez, juega con la idea de trampantojo generando dudas con respecto a la técnica empleada. En consecuencia, dicho procedimiento invita a una visión más detallada y aproximada de la pieza en cuestión.

Conclusión

“24/7.Conectados” (2017) (Figura 5) fue una exposición colectiva, que formó parte de la programación de la sala Centro Centro Cibeles de Madrid, comisariada por Luisa Espino y en la que Ana Riaño intervino como artista. Como bien indica el título, la temática de este proyecto abordó el estado de hiperconexión que nos envuelve en la era actual, las 24 horas del día y los siete días de la semana. Una realidad que Luisa hizo constar en su texto curatorial, aludiendo a una estadística publicada por The Wall Street Journal en 2012, que afirmaba que el 80% de los jóvenes profesionales de Nueva York trabajaban desde la cama, demostrando que la oficina se había colado en nuestras casas hasta el dormitorio. Bajo este punto de vista, citó — además — a dos libros de referencia. Por una parte, señaló la publicación “24/7. El capitalismo al asalto del sueño” (2013) de Jonathan Crary, sobre la “nueva productividad sin descanso”. Por otro lado, mencionó el texto “Un cuarto propio conectado” (2010) de Remedios Zafra, acerca de la crisis del espacio íntimo y doméstico que se entremezcla con lo público a través de Internet y las redes.

En efecto, este proyecto curatorial es un fiel espejo de nuestra cotidianidad hibridizada, que transcurre entre el medio físico y el digital. El mismo *leitmotiv* que inspira a Ana Riaño y a muchos otros creadores, ya que la figura del artista no ha dejado de ser la del “testigo de una época”, que — a día de hoy — cita con naturalidad a base de pantallazos a modo de retweet. De manera que, este artículo de investigación demuestra, una vez más, el papel del artista como retratista del espíritu de su tiempo o *Zeitgeist*; tal y como hizo el maestro Goya en el pasado, trazando — por ejemplo — un imaginario basado en las vivencias

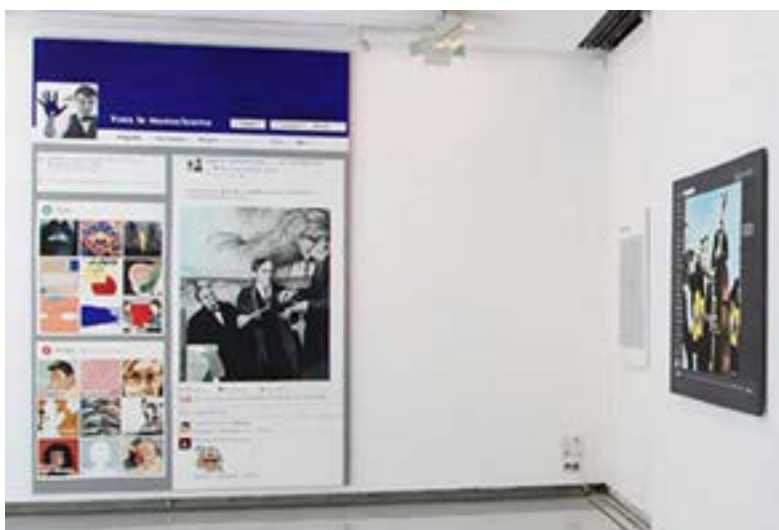


Figura 3 · Jean Auguste Dominique Ingres, 2016. Acrílico sobre papel. 105 x 153 cm.

Figura 4 · RRSS Le Monochrome, 2016. Sala Rekalde, Bilbao. Vista de la exposición.



Figura 5 · 24/7. *Conectados*, 2017.
Centro Centro Cibeles, Madrid.
Vista de la exposición.

del pueblo español de los siglos XVIII y XIX, a través de sus festejos populares, los desastres de la guerra, la tauromaquia y, en general, plasmando su óptica singular acerca de la idiosincrasia de aquella sociedad coetánea.

Referencias

- 24/7. *Conectados*. (2017). Centrocentro, Madrid. Exposición. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: <https://www.centrocentro.org/programacion/exposiciones/247-conectados>
- 24/7. *Conectados*. (2017). Centrocentro, Madrid. Exposición. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BeBRORTLel>
- Crary, Jonathan (2015) 24/7. *El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel. ISBN: 978-84-344-2232-2 (Orig. 2013)
- Díaz-Guardiola, Javier (2017, 10 de julio) "Ana Riaño: Los artistas actuamos como perfiles de redes sociales con patas." *Revista: ABC Cultural*.. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-riano-artistas-actuamos-como-perfiles-redes-sociales-patas-201707102356_noticia.html
- López López, Marta (2017) *Arte, vida y redes sociales de Internet: el artista en los inicios del siglo XXI: nuevos paradigmas*. Tesis Doctoral. Programa de doctorado en arte contemporáneo, creación e investigación, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España.
- Lorio Albarin, Ilaria (2017) "Ana Riaño. Realidad ficticia." *Revista: Metal Magazine*. Publicado el 21 de julio. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: <http://metalmagazine.eu/es/post/interview/ana-riano-realidad-ficticia>
- Martín Prada, Juan (2015) *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal. 2º ed. ISBN: 978-84-460-4247-1 (Orig. 2012)
- Olson, Marisa (2013) *Arte Postinternet*. México: COCOM. ISBN: 978-607-9216-10-8 [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: http://www.academia.edu/26348233/Arte_Postinternet_book_Spanish_
- Riaño, Ana. (s/d) *Ana Riaño*.. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: <https://www.anariano.info/>
- RRSS *Le Monochrome*. (2016). Sala Rekalde, Bilbao. Exposición. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: <http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=479>
- Zafra, Remedios (2010) *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola. ISBN: 978-84-151-7401-1

mínimas (...) obligan a una atención siempre más absorta, y así se entra poco a poco en otra dimensión.” (Calvino, 1994:6, trad. a.).

A lo largo de la historia del arte siempre se ha manifestado el valor simbólico y trascendental del árbol como sujeto de representación epistemológica; recordemos, por ejemplo, el proceso de síntesis que llevó a Mondrian a transformar el árbol en paradigma de abstracción geométrica; o los árboles de Cézanne y de Braque, precursores de la fragmentación cubista; o los grandes árboles de Friedrich como símbolos de la irracionalidad romántica, entre muchos otros ejemplos significativos.

Como nos ilustran los preceptos de la psicología, “la manera de representar el árbol nos habla de las emociones que la persona experimenta hacia sí misma y hacia los demás, los afectos que le vinculan con el otro y con el mundo, sus necesidades y su historia...” (Monini, comunicación personal, Arenys de Mar, 30 de diciembre de 2017), de la misma manera que, podemos afirmar en conclusión, la representación pictórica de los “roures” de Genovart se sitúa en la esfera de lo emocional, y que el propio artista revierte hacia nosotros destilando otros probables fragmentos de interrogación del mundo en que vivimos.

Conclusiones

En este artículo hemos hecho un *excursus* por unas obras recientes del pintor Adolf Genovart, unas series sobre papel inspiradas, por un lado, en nuestra herencia cultural a través de una obra de Edvard Munch, y, por otro lado, en la naturaleza representada por un roble mediterráneo cercano a las experiencias vitales del autor. Hemos intentado desarrollar una reflexión sobre la práctica de la pintura como lenguaje complejo y profundo, generador de emociones y de comprensión de aspectos de una “realidad” subjetiva, social y cultural, que sustenta nuestra propia inmanencia.

Referencias

Barilli, Renato. (1975). “Hodler e Munch dal Naturalismo al Misticismo.” In <i>L'Arte Moderna</i>. Vol. 2. Milano: Fratelli Fabbri. Buck, John N. (2010). <i>H-TP: Manual y guía de interpretación de la técnica de dibujo proyectivo: casa-Árbol-Persona</i>. Ciudad de México: Manual Moderno. Calvino, Italo. (1994). <i>Collezione di sabbia</i>. Milano: Mondadori.	Cupull, Raquel. (2016). <i>Un juego de correspondencias: Adolf Genovart</i>. In “Linear out the 1 Adolf Genovart”. [Catálogo]. Lleida: Petit Galeria. Debord, Guy. (2008). <i>La sociedad del espectáculo</i>. Valencia: Pre-textos. Moure, Gloria. (1988). “Adolf Genovart.” <i>Adolf Genovart: Pintures 1987-88</i> [Catálogo]. Barcelona: Dau al Set Galeria d'Art.

El roure (after M): una aproximación a una serie pictórica reciente de Adolf Genovart

*The oak (after M): an approach to a recent
pictorial series by Adolf Genovart*

MASSIMO COVA*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanña (nacionalidad italiana), artista plástico (pintura y fotografía).

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Artes Visuales y Diseño. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: mcova@ub.edu

Resumen: Este artículo analiza una serie reciente sobre papel del pintor catalán Adolf Genovart, ordenada en dos grupos de obras, inspiradas, por un lado, en una pintura de Edvard Munch de un roble de los territorios del norte europeo, y, por otro lado, en un roble mediterráneo real, cercano al estudio de Genovart. El artista reformula y actualiza los códigos de representación del sujeto árbol y nos restituye una profunda y aguda reflexión sobre los preceptos del lenguaje pictórico en sus complejas connotaciones contemporáneas.
Palabras clave: Pintura / Adolf Genovart / Edvard Munch / Arte contemporáneo.

Abstract: This article analyzes a recent series on paper by the Catalan painter Adolf Genovart, arranged in two groups of works, inspired, on the one hand, in a painting by Edvard Munch of an oak tree from the northern European territories, and, on the other hand, in a real Mediterranean oak, close to the Genovart studio. The artist reformulates and updates the codes of representation of the subject tree and restores a deep and sharp reflection on the precepts of pictorial language in its complex contemporary connotations.
Keywords: Painting / Adolf Genovart / Edvard Munch / Contemporary Art.

Introducción

Adolf Genovart es un pintor catalán de reconocido prestigio internacional desde la década de los 80, en la que emergía en el panorama artístico como un “destructor de cualquier retórica”, según lo definió entonces la reputada crítica y comisaria Gloria Moure (Moure, 1988).

Las obras que queremos presentar en este Congreso pertenecen a su producción más reciente, y consisten en unos acrílicos sobre papel de pequeño formato y otros acrílicos sobre impresión digital, inspirados por el nexo entre naturaleza y cultura, entre la experiencia regeneradora del contacto con los bosques en otoño (durante los dilatados paseos del autor) y la evocación emotiva de nuestro linaje cultural a través de una obra de Munch titulada *Eiken* (Roble) (Figura 1 y Figura 2).

En 1903 Edvard Munch pintó una estilización lineal de ese monumental árbol, unos pocos signos de intensa carga expresiva, con los que pretendía trascender la obviedad naturalista para elevarla a transcripción psicológica, para evocar “la presencia de espacios psíquicos ignorados, de profundidades no sondeadas”. (Barilli, 1975:180, trad. a.).

El roble de Genovart, el ‘roure’, también como el de Munch, reformula aspectos de la realidad, pero no tanto como exploración del inconsciente, sino más bien como una alusión a frágiles entramados de contingencias y normas, de casualidades y métodos.

El sujeto árbol, con su valor simbólico y su sentido trascendente, acreditados a lo largo de la historia del arte, es significativo en el estudio y en el análisis de la personalidad en el campo de la psicología.

En los dos casos que nos conciernen, es, sin duda, paradigmático de modelos diversos de pensamiento y de concepciones del mundo: el existencialismo torturado del remoto mundo de Munch y la fragmentación inestable y aleatoria del mundo globalizado contemporáneo de Genovart. Como explica la psicóloga María Monini,

la manera en que la persona representa gráficamente el árbol, aporta información acerca de sus recursos para obtener satisfacción dentro y fuera de su ambiente. Representa el grado de equilibrio que existe entre los contenidos psíquicos conscientes e inconscientes, y, además, ofrece referencias acerca de su desarrollo y de su contacto con la realidad. Los aspectos importantes de una lectura psicológica del dibujo del árbol son las proporciones entre sus partes, la perspectiva desde la cual se mira, la presencia de los detalles esenciales (como raíces, tronco, ramas y hojas) y la presencia de otros detalles no esenciales (como agujeros, nudos o frutos). (Monini, comunicación personal, Arenys de Mar, 30 de diciembre de 2017).



Figura 1 · El roble cercano al estudio del artista, en el territorio tarragonés del Alt Camp. Fotografía de A. Genovart. Fuente: el autor.

Figura 2 · E. Munch, Eiken, 1903. Museo Munch, Oslo. Fuente: <https://curiator.com/art/edvard-munch/eiken-the-oak>

No entraremos en una valoración psicológica de los autores Munch y Genovart a través de sus representaciones ni en una explicación literal de cómo se interpretan estos elementos según los códigos del análisis y de la evaluación psicológica, y solo los tomaremos en consideración como espejos metafóricos de sus correspondientes contextos culturales. (Buck, 2010, para profundizar en estos temas).

1. El roure (after M)

La serie *El roure (after M)* está formada, de momento, por unas 30 obras firmadas, es decir seleccionadas entre las totales hechas; un ejercicio de pura pintura, como argumenta el mismo autor, en el que

...se trabaja la pintura directa, rápida, (...) con economía de medios, blancos y negros y grises sutiles, (...) con los medios propios de la pintura se cuestiona la unidad que representa el roble de Munch, hay como una especie de deriva de ese tipo de representación, en el propio roble de Munch hay una idea de unidad básica, que aquí se fragmenta, o se rompe. (Genovart, 2017).

Genovart, en el conjunto de su obra, apunta a construcciones de objetos y espacios, que como redes nerviosas o eléctricas fragmentan y neutralizan certezas y verdades y recorren paradigmas de comprensión propios de nuestra compleja época actual.

El roure (after M), este “roble después de Munch” se conforma de trazos sintéticos, gobernados por la ambigüedad entre figuración y abstracción, con los que el artista funde la esencialidad cromática de unas formas orgánicas con la aproximación poética a sistemas matemáticos subyacentes, insinuando espacios intangibles de virtualidad superpuestos al orden supremo de la naturaleza.

En la Figura 3, por ejemplo, el “roure” se desdobra en vertical, uno arriba y uno abajo, en una especie de reflejo no objetivante de su propia naturaleza estructural, ofreciendo más una sensación de ruptura orgánica que no de construcción descriptiva; o el de la Figura 4, que cuestiona la unidad en una especie de proyección múltiple que acaba dejando vacío el foco central de la imagen; o los de la Figura 5 y Figura 6, que conjugan unos elementos plásticos como planos en profundidad, con líneas que relacionan un sentido tridimensional del espacio con esa idea latente de desarrollo algorítmico de una geometría fractal.

En el roble de Munch hay unas líneas verticales en la zona central del cuadro, unas rayas y unos puntos como si fuera una valla que marca un límite, que define y organiza los espacios de forma tradicional y que sirve como apoyo para que el roble vertical no flote y esté asentado sobre el plano horizontal del césped.

En la obra de la Figura 7, Genovart recoge estos elementos, los aísla y los recompone como límites que aquí, pero, no son tales, que no tienen ese mismo sentido y que subvierten y reformulan, podríamos decir de manera “picassiana”, el orden espacial: el árbol está como en el aire, la supuesta valla se transforma en unos elementos plásticos aleatorios y no descriptivos, respondiendo a la idea de que la pintura no se corresponde con lo representado. La base de asentamiento “está más en el aire, está en el dibujo, pero no en la realidad, (...) no hay una continuación, (...) rupturas dentro de la imagen, (...) fragmentos con sentido de romper esa unidad...” (Genovart, 2017).

2. Roures (after M)

El otro grupo de obras se titula *Roures (after M)*, en plural, recalcando el distanciamiento a la noción de unidad munchiana. Se trata de impresiones digitales sobre papel Hahnemühle posteriormente trabajadas con pintura acrílica, en un largo proceso articulado y circular que empieza con la realización de dibujos con técnicas tradicionales, como tinta o acuarela, su sucesivo escaneado, su inscripción fragmentaria en trabajos por ordenador con elementos lineales, la posterior impresión en chorro de tinta de alta calidad, y, finalmente, se retoma la pintura como final del proceso. Como explica el mismo artista,

...no hay esa unidad del objeto..., hablar en plural...no significa hablar de un bosque. Se trata, en este caso, de diferencias y de elementos singulares. Se aproximan, de alguna manera, aspectos de representación propios de la pintura, inscritos en su materialidad, y otro tipo de objeto, un 'roure' digitalizado, que aunque su origen sea la pintura, se articula dentro de un conjunto de conexiones entre lo real y lo virtual. (Genovart, comunicación personal, Barcelona, 28 de diciembre de 2017).

Cada pieza repite unos patrones establecidos digitalmente y se diferencia sutilmente de las otras por algunos fragmentos impresos, así como por las intervenciones pictóricas directas: la pintura se combina y se funde con lo digital creando una sensación de imposibilidad de seguir el reconocimiento y la diferenciación de los códigos aplicados.

Los negros profundos o los luminosos azules pueden parecer pintados y la opacidad plana propia de la pintura acrílica se puede confundir con la impresión mecánica. El rigor de la perfección tecnológica dialoga con la gestualidad pictórica en un resultado final de gran riqueza plástica y de complejidad perceptiva.

En estas obras, propuestas por el autor en conjuntos seriales, se divisan patrones geométricos, repetitivos y repetidos, mediados por la espontaneidad aleatoria de la singularidad de cada pieza, única en su impresión y, por supuesto,



Figura 3 · A. Genovart, de la serie *El roure (after M)*, acrílico sobre papel, 32x24 cm. cada uno, 2017. Fuente: A.Genovart.

Figura 4 · A. Genovart, de la serie *El roure (after M)*, acrílico sobre papel, 32x24 cm. cada uno, 2017. Fuente: A.Genovart.



Figura 5 · A. Genovart, de la serie *El roure (after M)*, acrílico sobre papel, 32x24 cm. cada uno, 2017. Fuente: A.Genovart. En esta serie, así como en buena parte de su producción actual, Genovart activa unas conexiones entre diversos niveles de significación, entre diversos referentes como la historia del arte, la ciencia y la naturaleza, a través de la pintura como metáfora sugerente de la complejidad del mundo contemporáneo.

Figura 6 · A. Genovart, de la serie *El roure (after M)*, acrílico sobre papel, 32x24 cm. cada uno, 2017. Fuente: A.Genovart.



Figura 7 · A. Genovart, de la serie *El roure (after M)*, acrílico sobre papel, 32x24 cm. cada uno, 2017.

Fuente: A.Genovart.

Figura 8 · A. Genovart, Díptico de la serie *Roures (after M)*, acrílico e impresión digital sobre papel Hahnemühle, 42x59,6 cm., 2017. Fuente: A.Genovart.

en su elaboración pictórica: “más allá de las líneas visiblemente anárquicas (...) se entrevé un mundo de estructuras fractales, (...) lo pictórico y lo digital se conjugan de manera armoniosa” (Cupull, 2016:11).

En la superficie bidimensional aparecen unos puntos redondos, no gratuitos y tecnológicamente perfectos, pero aleatorios en sus distribuciones, que fijan el plano y determinan el grado de dispersión o de concentración de la mirada, y que se sitúan en un orden diferente al de las salpicaduras manuales y espontáneas de la pintura directa.

Las capas con las que se construye la obra no se configuran como una sedimentación consecutiva de materia pictórica, sino como estratos, a veces comunicados entre ellos sin un sentido lineal, y a veces no: “...hay una cierta unidad de la imagen, pero conceptualmente no hay ninguna unidad, todo por dentro está fragmentado, incluso entre lo real y lo virtual. Pintura real presentada en un contexto virtual.” (Genovart, 2017).

Un árbol es una estructura que tiende a una geometría fractal, como el sistema nervioso, de crecimiento autosimilar y que mantiene cierta simetría estructural. El sistema de crecimiento del árbol de Genovart es imaginario, no responde a una idea tan clara de autosimilitud.

Hay algo irreducible a un algoritmo, que es el propio caos y el azar de la pintura. El recorrido de las manchas, la sensación de espontaneidad y la integración plástica son incontrolables.

Va más allá de la racionalización de la línea y Genovart, que sabe de pintura, lo asimila en el sentido de la emoción, de la experiencia estética. El artista está más cercano al territorio del afecto y del sentimiento que no al territorio del reconocimiento.

En la descripción y el análisis de estas obras estamos intentando racionalizar el discurso de la pintura, conscientes de que no es racional, de que apela a sentimientos verbalmente indescriptibles (si se pudiesen expresar literalmente las emociones de la pintura, no haría falta pintar).

La pintura prevalece sobre cualquier anhelo de descripción y los códigos de su lenguaje no se pueden expresar con un mero esfuerzo de transcripción literal, sino que requieren una observación directa y atenta, para que lo visual desprenda aquellas vibraciones emotivas propias de la experiencia estética.

Son obras contemporáneas que no se someten a las pautas de aquel espectáculo sensacionalista que impera en la cultura actual, ya vaticinado por Debord hace unas décadas (Debord, 2008), y nos piden una observación atenta, lenta, silenciosa y profunda en un proceso en que, con palabras de Calvino, “... el ojo primero capta solo las muestras más evidentes (...) luego las diferencias



Figura 9 · El estudio del artista
con unas obras de la serie
Roures (after M) en proceso. 2017.
Fuente: A.Genovart.

mínimas (...) obligan a una atención siempre más absorta, y así se entra poco a poco en otra dimensión.” (Calvino, 1994:6, trad. a.).

A lo largo de la historia del arte siempre se ha manifestado el valor simbólico y trascendental del árbol como sujeto de representación epistemológica; recordemos, por ejemplo, el proceso de síntesis que llevó a Mondrian a transformar el árbol en paradigma de abstracción geométrica; o los árboles de Cézanne y de Braque, precursores de la fragmentación cubista; o los grandes árboles de Friedrich como símbolos de la irracionalidad romántica, entre muchos otros ejemplos significativos.

Como nos ilustran los preceptos de la psicología, “la manera de representar el árbol nos habla de las emociones que la persona experimenta hacia sí misma y hacia los demás, los afectos que le vinculan con el otro y con el mundo, sus necesidades y su historia...” (Monini, comunicación personal, Arenys de Mar, 30 de diciembre de 2017), de la misma manera que, podemos afirmar en conclusión, la representación pictórica de los “roures” de Genovart se sitúa en la esfera de lo emocional, y que el propio artista revierte hacia nosotros destilando otros probables fragmentos de interrogación del mundo en que vivimos.

Conclusiones

En este artículo hemos hecho un *excursus* por unas obras recientes del pintor Adolf Genovart, unas series sobre papel inspiradas, por un lado, en nuestra herencia cultural a través de una obra de Edvard Munch, y, por otro lado, en la naturaleza representada por un roble mediterráneo cercano a las experiencias vitales del autor. Hemos intentado desarrollar una reflexión sobre la práctica de la pintura como lenguaje complejo y profundo, generador de emociones y de comprensión de aspectos de una “realidad” subjetiva, social y cultural, que sustenta nuestra propia inmanencia.

Referencias

- Barilli, Renato. (1975). “Hodler e Munch dal Naturalismo al Misticismo.” In *L'Arte Moderna*. Vol. 2. Milano: Fratelli Fabbri.
- Buck, John N. (2010). *H-TP: Manual y guía de interpretación de la técnica de dibujo proyectivo: casa-Árbol-Persona*. Ciudad de México: Manual Moderno.
- Calvino, Italo. (1994). *Collezione di sabbia*. Milano: Mondadori.
- Cupull, Raquel. (2016). *Un juego de correspondencias: Adolf Genovart*. In “Linear out the 1 Adolf Genovart”. [Catálogo]. Lleida: Petit Galeria.
- Debord, Guy. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Moure, Gloria. (1988). “Adolf Genovart.” *Adolf Genovart: Pintures 1987-88* [Catálogo]. Barcelona: Dau al Set Galeria d'Art.

O Rapto Histórico em obras dos Artistas latino Americanos na Documenta Kassel 2017: Marta Minujín e Guillermo Galindo

*The Historical Abduction of Latin American
Artists at Documenta Kassel 2017: Marta Minujín
and Guillermo Galindo*

NEIDE MARCONDES* & NARA SILVIA M. MARTINS**

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual, teoria e crítica da arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, UNESP, Instituto de Artes e Universidade de São Paulo, USP Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina- PROLAM. Rua Quirino de Andrade, 215 Bairro: Centro CEP 01049-010 — São Paulo, SP Brasil. Email: ne.be@uol.com.br

**Brasil, artista visual; história e crítica da arte e do design.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso de Design. R. Itambé, 143 — Higienópolis, São Paulo — SP, 01302-907, Brasil. Email: narasmartins@gmail.com

Resumo: No momento atual artistas contemporâneos provocam espetacularização no público. Na XIV Documenta de Kassel de 2017, ficaram visível os jogos de significados sobre o rapto histórico por dois artistas latino americanos. Marta Minujín, argentina elaborou a instalação “Parthenon de Livros”, trabalhou o valor do monumento histórico grego sem reviver o passado com o sentido de degustação arqueológica. O artista Guillermo Galindo do México, apresentou performances usando como instrumentos sonoros escombros de barcos dos refugiados de Lesbos na instalação “Corpo de Eixo Serial de Alvo Rápido”. Esses artistas representaram de forma sutil e poética movimento emancipatório na exposição Estado Atual da Arte, tema da XIV Documenta Kassel 2017.

Palavras chave: Documenta / Marta Minujin / Guillermo Galindo / arte contemporânea / instalação.

Abstract: Nowadays contemporary artists provoke spectacularization in the public. In XIV Documenta de Kassel on 2017, the games of meanings about the historical abduction by two Latin American artists became visible. Marta Minujín, Argentine, elaborated the installation “Parthenon de Livros”; worked the value of the Greek historical monument without reliving the past with the sense of archaeological tasting. Artist Guillermo Galindo from Mexico used as sound instruments wreckage from Lesbos refugee boats at the installation “Quick Target of Serial Axis Body”. These artists represented in a subtle and poetic emancipatory movement in the exhibition Current State of Art, theme of XIV Documenta Kassel 2017.

Keywords: Documenta / Marta Minujin / Guillermo Galindo / contemporary art / installation.

Introdução

A arte na contemporaneidade traduz uma nova cartografia de percepção e sensibilidade desprovida de relações totalizantes e permite o desvelar das incertezas. A multiplicação dos pontos de vista, com uma visão de arte expandida leva o artista à desobrigação da representação da violência simbólica e da dominação dos legítimos.

Se o artista narra sua história/obra nos vários modos de exibi-las, a proposta da interpretação é um trabalho ativo de ver o ser-aí — obra, além de abrir uma sequência ilimitada de leituras interpretativas e permitir a descontextualização para uma situação. (Marcondes & Martins, 2017)

Se no antigo realismo, a metafísica se interessava pelos mundos sem espectadores, no momento atual, na cultura — mundo não há a preocupação com a glória que será imortalizada, com a busca da celebridade futura, mas com o êxito do artista quase que inseparável do trabalho de espetacularização e provocação (Lipovetsky & Serroy, 2011). O artista neste mundo atual não espera criar obras com reconhecimento físico no futuro, mas sim trabalhar em hipervisibilidade associada à universalidade. Estamos no êxtase dos acontecimentos.

Na produção poética acontece a práxis significativa. A práxis existe na elaboração e laboração da arte, na matéria, técnica e na produção. Na linguagem

heideggeriana é a coisidade da obra e que quando em evento (*Ereignis*) permite a sedução da interpretação (Heidegger, 1972).

O artista ocupa-se em apresentar o incrível para expandir o mundo crível. As instalações, as situações dos objetos, a tecnologia, performances e intervenções predominaram em tabladados às vezes minimalistas, outras neobarrocas na exposição internacional a XIV Documenta na cidade de Kassel, Alemanha. A Documenta existe desde 1955. Depois de 11 edições até hoje, a mostra se tornou uma das exposições de arte moderna e contemporânea mais importantes e reconhecidas em todo o mundo. Adam Szymczyk que esteve à frente da Documenta desmembrou o evento que ocorreu a cada cinco anos na Alemanha nessa edição também esteve em Atenas. Em 10 de junho de 2017 a Documenta abriu para o público. Participaram mais de 160 artistas internacionais que apresentaram suas obras em trinta locais diferentes, desde em instituições públicas, praças, cinemas e locais universitários. Discutiu-se temas sobre movimento emancipatório e questionador a partir de obras de arte provocadoras e ainda pouco conhecidas pelo público especializado em arte (14 Documenta, 2017).

A mega instalação arquitetônica Parthenon de Livros, atração especial da Documenta, construída na Friedrichsplatz, praça principal de Kassel, de autoria da artista argentina transnacional Marta Minujín, que no auge dos seus 74 anos elaborou o monumento (Figura 1). A artista elaborou seu Parthenon de Livros em estruturas metálicas nas mesmas dimensões do monumento grego com 70 metros por 30 de largura e 20 metros de altura. Neste espaço nazistas e de simpatizantes do nazismo que queimaram livros considerados proibidos em maio de 1933.

Ficou visível o jogo de significados sobre o rapto da história, assim como o dos estilos, dos manifestos das vanguardas nas exposições da Documenta. Minujín trabalhou em sua pesquisa o valor do monumento histórico grego, como define o filósofo italiano Gianni Vattimo (2002), como herança que se concede às pietás, rememorando os valores históricos não de forma unitária ou subordinada, mas em contínuo caminho significativo não nostálgico em reviver o passado com o sentido de degustação arqueológica. Pierre Bal-Black, curador da Documenta, comenta que Marta Minujín estabelece a verticalidade de edifícios públicos que incorporam conhecimentos culturais confiscados e uma herança escondida (Documenta 14, 2017).

Com livros doados que Marta em pessoa fez questão de recebê-los, estes foram colocados em invólucros de plásticos e fixados nas estruturas em todo o espaço. No final dos 100 dias de exposição, no dia 10 de setembro de 2017 às 12 horas, performances com inúmeros participantes extasiados extraíam livros



Figura 1 · Instalação Parthenon de Livros de Marta Minujín, Documenta Kassel, 2017.

Fonte: Própria.

Figura 2 · Marta Minujín e o Parthenon de Livros, Documenta Kassel, 2017.

Fonte: Própria.

preso nas estruturas. Com este ato, a artista expressou o status efêmero e de transição desta obra de arte anti monumental. Os visitantes eram convidados a participar da instalação Parthenon de Livros de maneiras diferentes com a leitura de livros, recitando os textos ou poemas ou ainda apresentando contribuições silenciosas como danças, gestos performativos. Seu estilo de arte reavivou cerimônias de sociedades arcaicas. Marta Minujín (Figura 2) fez a redistribuição dos livros para o povo de Kassel e seus visitantes. Muitos dos livros originais foram queimados na praça do Parthenon; da mesma forma como os chamados de proibidos durante o período nazista.

Minujin já havia construído um similar monumento na cidade de Buenos Aires com livros banidos pela ditadura militar de 1976 e 1983.

Marta Minujín com 74 anos, vive em Paris e Nova Iorque. Trabalha com a arte efêmera com a ideia de sempre inventar algo. Na sua linha a artista sempre impacta o público, promove espetáculos, happenings sempre fora dos museus. Foi considerada pop no início de sua carreira. Com Andy Warhol trabalhou em fotos e intervenções. Sua ideia é sempre inventar algo novo. Aprendeu técnicas e as desconstruiu. Colchões psicodélicos, obeliscos, pinturas impactantes, esculturas-objetos como Torre de Babel em Paris. Em 1978 esteve no Brasil e divulgou suas obras para a cultura-mundo. É uma artista transdisciplinar e transcultural.

O êxito de Marta integra a espetacularização e provocação. A sua arte não mercadológica está compreendida na chamada destruição, pois em cada momento ressuscita um novo mundo extasiante. Seu templo “abre um mundo histórico” (Heidegger, 1972:72)

Outro artista latino americano que se apresentou na Documenta foi o mexicano Guillermo Galindo, nascido em 1960. Galindo também trabalhou o rapto da história. Coletou restos de madeira, fibras, fios, correntes, tubos de barcos de refugiados de Lesbos, Grécia; elaborou no edifício Documenta Halle, a instalação ativa que possibilitou a visão espacial de várias vistas no imenso pé direito de Halle, que permitiu a visualização ativa da instalação que flutuam enormes destroços, partes de barcos, que suspensas e em cores fortes recebeu o título, que traduzido do alemão, Corpo de Eixo Serial de Alvo Rápido (Figura 3).

O artista arquiteto, compositor e intérprete trabalhou em partituras musicais e executou-as em performance com instrumentos por ele construídos, instrumentos de corda, de sopro e de percussão, com elementos retirados dos escombros dos barcos e também de restos deixados por imigrantes que cruzaram a fronteira com os Estados Unidos. O artista Galindo já se apresentou em museus e galerias de várias partes da América, Europa e África.



Figura 3 · Instalação Corpo de Eixo Serial de Alvo Rápido, de Galindo, XIV Documenta Kassel, 2017. Fonte: Própria.

Figura 4 · Performace do artista Galindo, XIV Documenta Kassel, 2017. Fonte: Própria.

A atividade técnica do artista é determinada pela essência da criação. Sua instalação na galeria da sala Documenta Halle erige a história. Sua obra provoca “momento *ekstatico*, o sair de si mesmo, da situação fatídica e o emergir no presente” (Nunes, 2007:65). Há a correlação (templo) das partes com o todo. Galindo retira situações de períodos históricos e traz um retorno desconstruído.

Diante dessa enigmática paisagem está imersa uma atmosfera contida de melancolia, pois cores desbotadas estão como memória trágica das migrações sucessivas.

Para cada instalação Galindo elabora sons musicais em partituras desenhadas, sons estes os mais expressivos e contemporâneos (Figura 4). Sua performance de substituição de um instrumento por outro estabelece uma dança enigmática e sensual.

Considerações finais

Entre outros artistas da mega exposição na Alemanha, estes dois latino americanos representaram de forma sutil e poética o Estado Atual da Arte, tema da XIV Documenta Kassel 2017.

Há a temporalidade, a relação do presente com o passado e de ambos com o futuro. A imaginação interpretativa está implícita na compreensão que não produz conhecimento imediato. “A obra é um acontecimento de verdade, uma verdade da realização poética. As imagens poéticas são sonhos dispersos” (Nunes, 2007, p.100).

Os artistas substituem os efeitos trágicos e fatídicos das guerras e violência por trama de certa maneira irônica, em ironia fósil e reapropriação histórica.

O mundo da arte se recria a cada instante em relato sutil, mas dionisíaco para um mundo sem fronteiras do ciberespaço, da tecnociência, para uma cultura da história.

Referências

Documenta 14. (2017) *Daybook*. Germany: Prestel, ISBN 978-3-7913-5655-6
 Heidegger, Martin. (1972) *Arte y Poesía*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, ISBN: 9789681600402
 Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean. (2011) *A cultura-mundo, respostas a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, ISBN

978-85-359-1797-0
 Marcondes, Neide & Martins, Nara (2017) *Desvelar a Arte Contemporânea. Nos Meandros da Interpretação*. São Paulo: Altamira, ISBN 978-85-99518-17-5
 Nunes, Benedito (2007) *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, ISBN, 8570411928
 Vattimo, Gianni (2000) *El pensamiento débil*. Madri: Catedra, ISBN: 9788437607399

Lynn Hershman nos ensina a sonhar: identidades transmídia na arte contemporânea

*Lynn Hershman teaches us to dream: Transmedia
identities in contemporary art*

NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Bulgaria. Artista e professora de arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes, Curso de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Av. João Naves de Ávila, 2121 — Bairro Santa Mônica — Bloco 1V Uberlândia — MG — CEP: 38408-100. Brasil. E-mail: nkerinska@hotmail.com

Resumo: Ruby é uma personagem criada pela artista Lynn Hershman, que existe como protagonista do longa-metragem Teknolust (2002), e, como criatura virtual on-line no projeto Agent's Ruby Edream Portal (1998-2002). Essas duas versões de Ruby, uma fictícia e outra simulada computacionalmente, funcionam como dois alter egos, que evoluem de formas distintas segundo os princípios de seus suportes midiáticos. Neste ensaio, a noção de transmídia é levantada para analisar a obra de Hershman, dando uma atenção especial ao conceito de identidade pessoal e a sua reconstituição em projeto de arte contemporânea.

Palavras chave: transmídia / identidade / arte contemporânea.

Abstract: Ruby is a character created by the artist Lynn Hershman, who exists as protagonist at Teknolust movie (2002), and as an online creature on the project Agent's Ruby Edream Portal (1998-2002). These two versions of Ruby, one fictitious and one computationally simulated, function as two alter egos, which evolve in different ways according to the principles of their media. In this essay, the concept of transmedia is adopted to analyze Hershman's work, giving special attention to the concept of a personal identity and its reconstitution in contemporary art projects.

Keywords: transmedia / identity / contemporary art.

Introdução

“I can teach you to dream...” — diz Ruby, e eu sinto um sorriso espontâneo pintar no meu rosto. Como será que aprendemos a sonhar? Sonhar talvez seja uma das poucas coisas na vida que não precisamos aprender. Os sonhos nos vêm como diria David Hume, “da mão original da natureza”, sem a necessidade de aprendizagem ou esforço qualquer. Simplesmente sonhamos. Essa constatação me faz sorrir para Ruby, esquecendo o fato dela ser uma criatura virtual, e, precisamente, uma obra de arte. Ruby tem nome, rosto, conhecimentos sobre diversos assuntos e interpela o seu público de forma mais natural — conversando.

Ruby é uma personagem criada pela artista Lynn Hershman, que existe como protagonista do longa-metragem Teknolust (2002), e, como criatura virtual on-line no projeto Agent’s Ruby Edream Portal (1998-2002). Essas duas versões de Ruby funcionam como duas identidades diferentes, como dois alter egos considerados individualmente. Contudo, suas origens comuns instigam reflexões em torno das possibilidades de transposição dessas versões identitárias, como também, das mídias que as sustentam.

Neste ensaio, a personagem de Lynn Hershman é analisada do ponto de vista da transmidialidade, tendo como foco a concepção de sua identidade, ao mesmo tempo fictícia e simulada computacionalmente. Num primeiro momento, é evocada a noção de transmídia com o objetivo de compreender como esta pode ser pensada numa perspectiva artística a partir da obra de Hershman. Num segundo momento, são comparadas as duas formas existências da Ruby, examinando suas particularidades, e levantando algumas ideias sobre o conceito de identidade pessoal e de ‘eu’.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

1. A noção de transmídia e suas projeções no campo da arte contemporânea

A noção de transmídia surge nas últimas décadas como um termo definatório da industrial cultural e de entretenimento, que se refere a uma esfera de produtos extremamente larga, que vão dos filmes e dos quadrinhos aos videogames e todos os tipos de jogos. Quando se fala em transmídia são evocados frequentemente a narrativa e a construção de personagens: dois elementos de base das ficções clássicas, literárias e cinematográficas.

Henry Jenkins é um dos principais pesquisadores que atualmente investiga a noção de transmídia numa perspectiva da narrativa. Ele cunhou o termo ‘transmedia storytelling’, que define a prática que consiste em desenvolver um

universo narrativo usando diversas mídias (televisão, internet, celular, rádio, etc.). Segundo o autor, a narrativa transmídia evoca um processo de criação no qual “os elementos de uma ficção estão dispersos em várias plataformas midiáticas, a fim de criar uma experiência de entretenimento coordenada e unificada” (Jenkins, 2006). Jenkins afirma, que nessas condições, cada mídia contribui de melhor forma possível para o desenvolvimento da história. Sendo assim, suas características e possibilidades técnicas são usadas com objetivos específicos, cujo resultado é um universo narrativo complexo e interativo. Deste modo, os diferentes elementos que compõem o universo narrativo podem ser explorados de maneira independente, permitindo múltiplas entradas na história.

Jenkins chama a nossa atenção para a diferença entre cross-media e transmídia, precisando que os projetos de cross-media veiculam conteúdos quase idênticos em diferentes suportes midiáticos. Enquanto isso, as criações transmídia desfrutam de uma liberdade inédita na construção da história e no seu desenvolvimento. As formas de narrativa transmídia permitem de passar de uma consumação individual e passiva a uma consumação coletiva e ativa, e esta passagem é remarcada pelo autor como a grande mudança na prática de contar e consumir histórias.

No campo da arte, alguns autores reivindicam suas obras como plataformas transmídia, mas os exemplos são ainda bastante raros. Cito como exemplo o projeto de Cyril Slucki Mariejetaime (www.lastprod.com/mariejetaime/), que transforma uma performance sobre os aspectos neuróticos do estado amoroso em diversos vídeos on-line e intervenções nas redes sociais. Mesmo que o artista usa várias mídias para recriar um universo emocional e que essas peças são interconectadas on-line, o visitante de seu site tem uma série de dificuldades para compreender a narrativa, identificar os personagens, ou se envolver de maneira ativa na história. Essa obra portanto, resiste a noção de transmídia, principalmente se for considerada a partir das definições elaboradas por Jenkins.

2. Ruby: identidade(s) transmídia entre ficção e virtualidade

As obras de arte contemporânea que permitem esboçar algumas trajetórias analíticas na perspectiva da transmídia são relativamente raras, se considerarmos que o termo cross-media contempla muitas obras de arte, cuja raízes derivam da literatura, da música ou do cinema. Contudo, as duas obras de Lynn Hershman Teknolust (2002) e Agent's Ruby Edream Portal (1998-2002) exemplificam um desdobramento da história contada por Hershman e uma evolução da personagem principal. Esses aspectos permitem considerar os dois projetos com um dos raros exemplos de obras contemporâneas que contemplam a noção de transmídia.

No filme *Teknolust*, a cientista Rosetta Stone (Tilda Swinton) injeta seu DNA em três Self Replicating Automatons (S.R.A.s): Ruby, Olive e Marine. Esses clones devem se aventurar no mundo real, a fim de obter um suprimento de cromossomo Y que existe no sêmen masculino. Este cromossomo é essencial para sua sobrevivência. A sedução é, portanto, uma forma de sobrevivência para os clones, que grosso modo se alimentam da luxúria humana. Infelizmente, suas caminhadas periódicas no mundo exterior parecem deixar os homens com os quais eles obtêm o cromossomo com um vírus estranho. Após uma série de investigações, descobre-se que os humanos são contaminados por um vírus computacional, transmitido pelos clones de Rosetta Stone.

Ruby é o primeiro clone feito por Stone, e ela é a mais emblemática dos três. Ela toma decisões, mostrando uma personalidade dinâmica e pró-ativa, tornando-se líder para suas irmãs e inspiração para sua própria criadora. Segundo Hershman, a principal ideia do filme é de tratar da “relação dos seres humanos com a tecnologia” e da “ameaça desconhecida da biogenética que é uma das mais vitais áreas da vida contemporânea” (2003).

Nesta obra cinematográfica, Ruby é uma heroína clássica de ficção. Neste sentido, suas potencialidades transmídia se revelam com a sua segunda versão, ou seja, uma vez que ela é reconstituída como agente inteligente dotado de fala e disponível on-line. No site Edream Portal, Ruby se apresenta sozinha, conta sua história e essa de sua criadora e nos explica diversas coisas sobre sua vida on-line, sua consciência conectada e seus amigos na web.

Após um diálogo curto, temos a impressão de conhecer a heroína de Hershman de forma íntima, e o nosso envolvimento com ela muda definitivamente de grau de intensidade. As palavras, escreve Philippe Quéau, são “espécies de seres vivos” (1986:13), e no contato com Ruby experimentamos exatamente a vivacidade de suas palavras. Por meio delas, Ruby instiga a nossa imaginação e nos envolve num universo ficcional tão convincente, que esquecemos sem dificuldade que se trata de um programa computacional.

Mas o principal efeito psicológico do diálogo com Ruby é o fato de que ela se constitui na nossa imaginação como alguém, como um sujeito com voz própria. Detecto nessa particularidade o conceito de identidade pessoal e a sua reconstituição, como marco fundamental dessa obra.

No caso da obra de Hershman, o conceito de identidade pessoal pode ser pensado a partir dos estudos de Edmond Marc Lipiansky. Segundo ele, o sujeito se projeta no mundo através de suas palavras (próprias ou adotadas) e a linguagem nos permite estabelecer relações com o mundo. Para o psicólogo, o discurso participa ativamente na construção da identidade: “Há uma relação que

identifica o falante com as suas palavras, e que aparecem como representação ou extensão de sua identidade” (Lipiansky, 1992:171). Ele afirma: “É a linguagem que dá sentido à identidade e a faz existir socialmente. A linguagem não é simplesmente um rótulo colocado num objeto, mas é o lugar onde as representações, os valores e as ideologias encontraram a cultura e são constituídos” (*ibid.*:31). Assim, numa perspectiva psicológica, a linguagem é parte integrante da identidade pessoal, tanto que a fala pode ser vista como uma “metáfora do sujeito” (*Ibid.*:171).

São exatamente essas subtilidades psíquicas, que Ruby opera enquanto obra para plantar a semente da sua existência na nossa imaginação. É interessante notar que em certos momentos ela atinge a expressão completa de sua identidade, nos induzindo a reconhecer sua legitimidade enquanto ser. De acordo com Rene L’Ecuyer, a expressão da identidade pessoal se molda também pela noção de ‘eu’, que é “um conjunto de características (gostos, interesses, qualidades, defeitos, etc.), traços pessoais (incluindo características corporais), papéis e valores, que a pessoa atribui, às vezes positivamente e conhece como parte de si mesmo, a experiência íntima de ser e reconhecer-se apesar das mudanças” (1978:19-30). No caso de Ruby, o conjunto de características pessoais é transmitido durante os diálogos, e mesmo sem uma consciência que sustenta as palavras da Ruby, ela consegue nos comunicar seus gostos, interesses, desejos e expectativas, afirmando sua origem artificial, sem funcionamento por algoritmos, sua existência virtual, sem corpo. Ruby surpreende às vezes pela sua sinceridade, às vezes pela sua capacidade de articular respostas e argumentos. Sendo uma obra puramente linguagística, ela se constitui no processo de comunicação como uma identidade interativa.

Analisando separadamente as duas versões de Ruby, tem-se a impressão de que a versão cinematográfica interpretada por Tilda Swinton é muito distante da personagem on-line. Considera-se também que as duas identidades não operam de maneira complementar, mas ao contrário cada uma trilha uma história diferente: a primeira é parte do tecido narrativo da aventura de Roseta Stone, enquanto a segunda dispõe de independência e de formas de vida invejáveis. Ao mesmo tempo, a disparidade entre as duas personagens e sua(s) identidade(s) transmídia operam para a expansão do universo poético, estimulando o público a imaginar e a viver a história criada por Hershman além das salas de cinema.

Conclusão

Esta reflexão é motivada pela constatação que Ruby é fruto de um pensamento e de uma intenção artística que se aproxima às tendências das criações transmídia. Esse tipo de obras estimula as aproximações entre arte contemporânea, estudos literários e fenômenos midiáticos, tratados por teóricos como I. Rajewsky, J. Murray e H. Jenkins. O tema da transmidialidade na perspectiva de obras de arte contemporâneas, delineando algumas produções recentes, se torna um desafio para os pesquisadores artistas, pois nos obriga repensar as definições de mídia artística e suas aberturas e hibridações. A intenção dessa reflexão é sugerir questões em torno da abertura da noção de mídia e de suas interconexões com o campo da literatura e do cinema, mas também de examinar as possibilidades de evolução e desdobramento de obras contemporâneas em situações inéditas e suportes originais.

É importante precisar que a noção de transmídia pode ser abordada de outras formas no campo da arte contemporânea. Analisando minuciosamente das proposições de Jenkins, e, pensando de uma forma geral na noção transmídia, me parece que esta pode ser examinada com sucesso considerável tendo como objeto de estudo certas práticas expositivas. Refiro-me a grandes mostras nas quais se torna possível a imersão do público no universo do artista (por exemplo, a retrospectiva de Bill Viola no Grand Palais, 2014, ou a exposição *I Did It My Way* de Hélène Delprat na Maison Rouge, 2017). Na maioria das vezes essas produções contam com diversos produtos (DVDs, catálogos, jogos, e outros tipos de objetos) que acompanham a mostra e que permitem diferentes 'entradas' no universo poético do artista, como também formas mais interativas de apreciação desse universo.

Referências

- Hershman, Lynn (2003) "Teknolust director's statement", [Consult. 2017-06-12] Disponível em URL: <http://www.lynnhershman.com/wp-content/uploads/2016/06/Teknolust-Directors-Statement.pdf>
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture. Where old and new media collide*, New York: New York University Press, ISBN-13: 978-0-8147-4281-5.
- L'Écuyer, René (1978), *Le concept de soi*, Éd. PUF: Paris, ISBN 10 : 2130353460 — ISBN 13 : 9782130353461: 19-30.
- Lipiansky, Edmond Marc (1992), *Identité & Communication*, Éd. PUF: Paris, ISBN-10: 2130442005; ISBN-13: 978-2130442004.
- Quéau, Philippe (1986) *Éloge de la simulation*, Ed.Champ Vallon: Paris; ISBN-10: 2903528675: 13.

A questão racial nas obras de Cândido Portinari

The racial question in the works of Cândido Portinari

NORBERTO STORI* & ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO**

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia: Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, nº 930, Bairro: Consolação, São Paulo — SP, CEP.: 01302-907, Brasil. E-mail: nstori@uol.com.br

**Brasil, Escritor.

AFILIAÇÃO: Marinha do Brasil, Diretoria de Abastecimento da Marinha. Ilha das Cobras — S/Nº — Edifício Almirante Gastão Motta, 4º andar, Bairro: Centro, Rio de Janeiro — RJ, CEP.: 20091-000, Brasil. E-mail: ram060973@gmail.com

Resumo: A partir de sua vivência nas fazendas de café de São Paulo, Cândido Portinari retrata o trabalho e a vida dos negros nos cafezais e na cidade. Assim, o objetivo deste artigo é analisar as representações dos negros e mestiços nas obras de Portinari, enfatizando sua história, sua cultura, sua beleza, sua situação social e individualidade. Conclui-se que as telas de Portinari registram as expressões do verdadeiro Brasil, construído com o suor e o sangue dos negros.

Palavras chave: Escravidão / miscigenação / preconceito racial.

Abstract: *From his experience in the coffee farms of São Paulo, Cândido Portinari portrays the work and life of the blacks in the coffee plantations and in the city. Thus, the purpose of this article is to analyze the representations of the blacks and mestizos in the works of Portinari, emphasizing its history, its culture, its beauty, its social situation and individuality. It is concluded that Portinari's paintings record the expressions of true Brazil, built with the sweat and blood of the blacks.*

Keywords: *Slavery / miscegenation / racial prejudice.*

Introdução

O artista paulista Cândido Portinari (1903-1962), filho de imigrantes italianos, nasceu numa fazenda de café perto de Brodowski — cidade do interior de São Paulo. O seu primeiro contato com as artes foi aos 14 anos de idade, quando pintores e escultores italianos que atuavam em restaurações de igrejas, o convidaram para trabalhar como ajudante.

Aos 15 anos, decidido a estudar arte e aprimorar seus dons artísticos, Portinari deixa São Paulo e parte para o Rio de Janeiro onde se matricula na Escola Nacional de Belas Artes e começa a se destacar como aluno e a chamar a atenção de professores, intelectuais e da imprensa. Entre os anos de 1928 e 1930, Portinari viaja para a Europa, estabelecendo-se em Paris. Durante esse período teve contato com outros artistas como os fauvistas Van Dongen (1877-1968) e Othon Friesz (1879-1949). Também teve contato e influências de vários movimentos da Arte Moderna.

Em 1931, ao regressar ao Brasil, Portinari põe em prática a decisão de retratar nas suas obras o Brasil — a história, o povo, o homem negro e mulato tanto nos cafezais como nas cidades. Suas obras em pinturas, desenhos, afrescos e murais revelam a alma do trabalhador rural brasileiro. Preocupado, também, com aqueles que sofrem, Portinari mostra a pobreza, as dificuldades, a dor do sertanejo nordestino fugindo da seca e da miséria humana (Fabris, 1990).

Desta forma, o negro e o mestiço são personagens que aparecem com certa frequência em suas obras, assim como sua força do trabalho, seu cotidiano e a esperança de um futuro melhor. Embora carregando fardos e pesadas sacas de café, nas lavouras, eles são retratados com altivez, sempre demonstrando o orgulho e a nobreza da raça.

Neste contexto, o objetivo deste artigo é analisar as representações dos negros e mestiços nas obras de Portinari, enfatizando sua história, sua cultura, sua beleza, sua situação social e sua individualidade. Foram escolhidas, como norteadoras para o debate, três obras do artista em que figuram o negro e o mestiço como personagens centrais.

1. A exclusão racial e a perpetuação do trabalho escravo

Findada a escravidão no Brasil, criou-se uma rede de sentidos excludente na qual, mais uma vez, o negro é colocado em condição de escravo. Além disso, os negros eram totalmente invisíveis nas obras artísticas ou apareciam, ainda, como figuras subalternas. Neste contexto, o Brasil foi construído nas costas dos negros, escravizados e, quando libertados, relegados a uma classe socioeconômica mais baixa, sem acesso às oportunidades necessárias para serem integrados no cotidiano da sociedade (Figura 1).



Figura 1 - Pintura a óleo sobre tela 100 x 81 cm.
"Lavrador de café" Portinari, 1934. Fonte:
<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2744>

Na obra o “Lavrador de Café”, Portinari retrata um trabalhador negro na lavoura de café (século 20), representa-o com os braços e pés maiores que o resto do corpo enfatizando assim, como elementos de força do trabalhador como de tração física animal, demonstra ao mesmo tempo sua aproximação com o Expressionismo alemão. Essa deformação das figuras era traço marcante do pintor, representava a sua necessidade de valorizar o trabalhador brasileiro e, ao mesmo tempo, demonstrar a figura dramática e comovente do negro, marcado pelo sofrimento do trabalho duro nas fazendas.

As cores utilizadas na pintura predominam o branco e o marrom da terra, procurando demonstrar a união do homem com seus pés fincados e firmes à terra em que trabalha cujo suor do seu corpo a fertiliza mais ainda do que já é. Com relação aos pés dos negros trabalhadores nos cafezais, Portinari relata:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. Quantas vezes, nas festas e bailes, no terreiro, que era oitenta centímetros mais alto que o chão, os pés ficavam expostos e era divertimento de muitos apagar a brasa do cigarro nas brechas dos calcanhares sem que a pessoa sentisse. Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo eram como os alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes (Projeto Portinari, 2009:16).

2. O pensamento do negro

Em “Cabeça de Negro” (Figura 2), Portinari utiliza uma configuração idêntica aos retratos de pessoas da elite, nos quais enquadra os bustos das figuras em $\frac{3}{4}$ de perfil no primeiro plano e as ambienta com cenários que lhes digam respeito. Neste caso, não se trata de pessoa da elite, mas de um representante da classe popular, devidamente caracterizado, generalizado, síntese de um estereótipo.

Na elaboração da obra, o artista apresenta minuciosos detalhes formais e pictóricos. O rosto do homem apresenta feições características negras como lábios carnudos, nariz largo, cabelos crespos. A luz e a sombra produzem um volume que delimita a anatomia facial do homem tornando sua figura muito próxima da de um homem real. O contraste da pele negra com a camisa branca enfatiza seu rosto, assim como o fundo em cor clara. A correta proporção da cabeça em relação ao corpo confirma sua escolha pelo gênero de pintura retrato.

A tela retrata um negro, um simples negro, um destino vago que não se afirma, que não emergirá nunca do subsolo social. Os seus estados de alma,



Figura 2 · Pintura a óleo sobre tela 70 x 50 cm.
"Cabeça de negro" Portinari, 1934. Fonte:
[http://aline-artesvisuais.blogspot.com.br/2008/10/
ttulo-da-obra-cabea-de-negro-nome-do.html](http://aline-artesvisuais.blogspot.com.br/2008/10/titulo-da-obra-cabea-de-negro-nome-do.html)

alternando entre alegria, sempre limitada e precária, e a humilhação, sempre latente, não impressionam a ninguém e poucos acreditam que possam constituir motivo de interesse artístico (Cadilho, 2015). Portinari, em relação ao negro de perfil registra:

Eu quis compreender o negro: vi que não é alegre, porque a sua imaginação está muito mais próxima da senzala, da escravidão, que dos júbilos do progresso. Sei que a lascívia brilha nos seus dentes vivos, mas não ignoro algo de puro, de sensível, de humano, resistiu, nele, à depressão imposta por um destino de submissão, de renúncia (Portinari apud Fabris, 1996:48)

Ao fundo, em linhas mais despojadas e pinceladas mais fluidas, Portinari apresenta uma paisagem de periferia, distante da cidade de ruas calçadas, de prédios, de carros, na qual se vê, à direita, parte de uma casa com portão azul com quintal que é a base de um morro de terra e pouca vegetação. Vê também um caminho com perspectiva evidenciada pela cerca e pelos altos postes de luz, que levam a uma planície de cor clara, seguido de um morro alto com vegetação abundante e um horizonte azul. Do outro lado, um morro verde e florido, com uma igreja no alto e, no céu, voam urubus em um dia claro. Ou seja, se apresenta um território negro, pois, as periferias das cidades também foram ocupadas pelos desalojados das reformas urbanísticas dos centros.

3. A miscigenação

De acordo com Cadilho (2015), a tela “Índia e Mulata” (Figura 3) se refere diretamente ao debate sobre “raça” e “etnia” e ganha notoriedade com a ideia de democracia racial surgido na década de 1930 com os escritos do sociólogo, antropólogo, historiador e escritor Gilberto Freyre.

Para Munanga (2008), a obra expressa a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria.

As mulheres ocupam o centro da tela, envoltas por uma paisagem que se configura numa ilusão de profundidade, em que o artista utiliza a perspectiva nas linhas da plantação à esquerda que se direcionam à linha do horizonte e so-



Figura 3 · Pintura a óleo sobre tela 72 x 50 cm. “Índia e mulata” Portinari, 1934. Fonte: http://www.proa.org/exhibicoes/pasadas/portinari/salas/id_portinari_india_mulata.html

bem o pequeno morro. Essa noção de profundidade em perspectiva marca uma espacialidade renascentista italiana.

Outra perspectiva é traçada com o curso do rio, enfatizada pelo tronco apontado na mesma direção. A leitura possível de fazer sobre a presença de um rio nessa paisagem é a que Lilia Schwarcz comenta, em que “a mestiçagem era comparada a um grande e caudaloso rio em que se misturavam — harmoniosamente — as três raças formadoras” (Schwarcz, 1998: 177). Assim, a mulata e a índia ali personificadas são produtos da mistura com o branco, presente na paisagem, no latifúndio que se ergue ao seu redor.

Conclusão

O negro nas telas de Portinari emerge como uma das expressões do verdadeiro Brasil, um país construído com o suor e o sangue dos negros. Essas representações com forte apelo social demonstram a preocupação do artista em adicionar traços de brasilidade às suas obras, além de incorporar inovações estéticas.

Portinari conseguiu retratar questões sociais sem desagradar ao governo, já que participou ativamente da política, e aproximou-se da arte moderna europeia sem perder a admiração do público. Suas obras sofreram influências do Expressionismo, do Cubismo, do Surrealismo e dos pintores muralistas mexicanos.

Referências

- Cadilho, Carine da Costa (2015) “O negro e o mestiço na pintura de Candido Portinari dadécada 1930”. *Dissertação de Mestrado*. Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ.
- Fabris, Annateresa (1990) *Portinari, pintor social*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- Fabris, Annateresa (1996) *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- Munanga, Kabengele (2008) “Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra”. Belo Horizonte: Autêntica.
- Projeto Portinari (2009) *Cronobiografia de Cândido Portinari*. Disponível em: <https://rl.art.br/arquivos/3100215.pdf>. Acesso em: 30 de dezembro de 2017.
- Schwarcz, Lilia Moritz (1998) “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”. In. Schwarcz, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 173-244.

Éder Oliveira, a Amazônia não é para os fracos

Éder Oliveira, the Amazon is not for the wimps

ORLANDO FRANCO MANESCHY*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual, curador independente e professor pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte. Rua Augusto Corrêa, 1 — Guamá, Belém — PA, 66075-110, Brasil. E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

Resumo: Este artigo concentra-se na produção do artista paraense Éder Oliveira (1983), nascido na antiga Timboteua, pequeno vilarejo junto da atual Nova Timboteua, município da zona bragantina no nordeste do Pará (Amazônia); filho de um professor e de uma dona de casa, o artista se criou entre a natureza, a escola e seus desenhos. Suas obras atingem o olhar de curadores e público, fazendo parte de acervos públicos e privados, como Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, Centro de Arte Dos de Mayo – Madrid, dentre outros, bem como de exposições no país e exterior, como por exemplo: *Pororoca — A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *31ª Bienal de Artes SP*, 2014 e Fundação Serralves, Porto, 2015; *Malerei — oder die Fotografie als Gewaltakt*, Kunsthalle Lingen, Alemanha, 2016.

Palavras chave: Pintura / Amazônia / Arte e Política.

Abstract: This article concentrates on the production of the artist Éder Oliveira (1983), born in the northeast of Pará (Amazonia), in a village near the small town of Nova Timboteua, son of a teacher and a housewife, the artist was created in the Bragantine zone, between nature, school and drawings. His works reach the look of curators and public, being part of public and private collections, such as the Amazonian Collection of Art of the Federal University of Pará; Dos de Mayo Art Center — Madrid, among others, as well as exhibitions in the country and abroad, like for example: *Pororoca — The Amazon in the MAR*, Museum of Art of Rio de Janeiro, 2014; *31st SP Biennial of Arts*, 2014 and Serralves Foundation, Porto, 2015; *Malerei — oder die Fotografie als Gewaltakt*, Kunsthalle Lingen, Germany, 2016.

Keywords: Painting / Amazon / Art and Politics.

Acompanho o trabalho do artista Éder Oliveira desde seu tempo de estudante, na Faculdade de Artes Visuais, e pude observar como questões acerca da ideia de identidade o norteiam desde os primeiros trabalhos, em que o rosto do artista, a partir de uma fotografia 3 x 4, retirada de seu documento de identidade, foi empregada como elemento para a construção estética e conceitual. Impressa em papel artesanal feita pelo próprio, a obra é composta por três imagens aparentemente iguais (Figura 1), mas trazendo diferenças sutis, já apontando para um debate que avança por sua produção: o retrato como índice de poder ou segregação; “desde ali já havia uma busca de um autorretrato da exclusão”, como aponta o artista em uma conversa informal.

De lá para cá, a obra do Oliveira ganhou espaço na cena artística. Recebendo, já em 2007, um Segundo Grande Prêmio no *Salão Arte Pará*, com *Sem Título* (2007), ação em espaço público com afixação de cartazes “lambe-lambe” (Figura 2) — intervenção urbana com origem na propaganda popular, nos antigos anúncios exibidos em muros — tipo de experiência que o artista trouxe, ainda, de sua vida em Timboteua. No *Arte Pará*, rostos estampados em alto contraste sobre papel jornal e páginas impressas, faces imprecisas, na instabilidade de pertencimento, acossados pelas estruturas de poder, na luta da ativação de um corpo vivo no mundo, colocando em xeque estigmas e marginalização.

Esse sujeito amazônico, sob continuada discriminação étnica povoa as imagens de Oliveira. O homem mestiço, o negro, o caboclo são os sujeitos para os quais o artista direciona o olhar.

Ali encontrei o homem marginalizado, temido, mas muitas vezes tido como inocente por sua condição, tentando se afirmar perante os desafios cotidianos que a vida o impele, em que normalmente a sorte já o predispõe ao fracasso na vida exigida pelo sistema vigente. Imagens predatórias, fotografias retiradas próximas ao modelo com flash disparado frontalmente gerando retratos vazios de pessoas acuada, muitos semelhantes aos 3 x 4 colados no RG, que não necessariamente mostram a identidade do portador. (Oliveira, 2014: 346).

O artista, neste seu texto intitulado *Autorretrato*, nos apresenta pistas do universo que optou por abarcar. A identidade do corpo representado pela imagem, em grande parte coletada nas páginas policiais, traz à tona uma espessura da fotografia, que ao subverter o preceito modernista de autoria, em uma perspectiva pós-moderna, conduz a imagem para a possibilidade de ressignificação, de reprodução, de apropriação, atingindo papel de referência, torcendo sua função inicial do objeto fotográfico, mas sem distanciar-se completamente dele. Há uma interrupção presente no olhar dos sujeitos, uma suspensão de



Figura 1 · Éder Oliveira, *Sem Título*, 2006, mista sobre papel. Fonte: Acervo Museu Casa das Onze Janelas.

Figura 2 · Éder Oliveira, *Sem Título*, 2007, Ação em espaço público (cartazes).

tempo nitidamente característica do fotográfico. Essa captura fruto do desejo de permanência, cria o incômodo da fotografia sequestrada, pelos fotógrafos das páginas policiais. Oliveira revela essa indisposição no rosto dos sujeitos, que reativa pela pintura, em murais e telas a óleo, resignificando-os. Sobre esse tipo de instância, de imbricamento, Rosalind Krauss irá dizer:

Esta ideia de captura da experiência fugitiva para conseguir retê-la, de registro do presente e sua conservação apesar da passagem do tempo, Freud a utiliza para caracterizar a fotografia. Contudo, mesmo antes do surgimento da fotografia, já era costume descrever a escrita dessa mesma maneira. Ela também tinha como função consignar a palavra do momento por escrito para restituí-la num outro campo espacial e temporal. A escrita era o instrumento da memória. Como outros instrumentos, era acionada pela mão. A palavra se transferia de um órgão, a boca, a outro órgão menos nobre e requintado, a mão. (Krauss, 2002: 211)

O *Autorretrato* de Oliveira é texto, palavra que constitui um território no qual o artista se compreende, enquanto sujeito que percebe o mundo e é *afectado* (na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari) por este, mas é também pela mão, pela pintura que o artista transfere seu pensamento para o plano físico, reificando aquilo que sua percepção lhe apresenta, tal qual nos propõe Suely Rolnik:

Um outro tipo de experiência que a subjetividade faz de seu entorno é a que designo como 'fora-do-sujeito' ou 'extra-pessoal': é a experiência das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente. Tais efeitos consistem em outra maneira de ver e de sentir aquilo que acontece em cada momento. (Rolnik, 2016: 10).

Éder Oliveira não passa incólume ao mundo que o rodeia, atento, compreende claramente as operações que se manifestam no cotidiano, sejam os preconceitos que rondam de forma aparentemente sutil, sejam as violências aos direitos que ocorrem de maneira mais aguda. De sua vila natal até a mudança para a capital foram inúmeras experimentações de estar no mundo, com seus múltiplos atravessamentos entre uma pequena comunidade e a ferocidade de uma das cidades mais violentas do Brasil.

Pelo que o artista nos apresenta em seu texto *Autorretrato*, há em seu processo uma instauração, um sentido em que as coisas já existem no mundo, mas o artista dá a elas a forma, como sinaliza Lapoujade ao dizer que instaurar é um fixar da existência de um ser (Lapoujade, 2017: 81). Oliveira, ao retirar de páginas policiais retratos de sujeitos expostos pela mídia e categorizados por valores maniqueístas, lança luz a uma condição de exceção imposta ao cidadãos das classes menos favorecidas e reitera suas existências.

Retirar a imagem desse contexto comum a ela e transpor em pintura com enquadramento próximo ao rosto, sem algemas, sem circunstâncias, falando de questões humanas e do que isso pode mostrar alheio a uma manchete sensacionalista é o que busco quando reproduzo o retrato do homem amazônico nas paredes da cidade de Belém, impondo ao transeunte o confronto com rostos que ele tende a ignorar, uma imagem que migrou da representação icônica do trabalho para o reflexo daquilo que se deve temer e evitar. (Oliveira, 2014: 346).

Percebe-se com o discurso do artista uma consciência de seu papel enquanto sujeito que ultrapassa o limite do eu para estar no mundo de forma ativa e viva, respondendo aos estímulos que lhe são lançados. Assim foi no projeto *Amazônia, a Arte*, (2010), mostra exibida no Museu Vale, Vitória/ES e na Fundação Clóvis Salgado, Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, 2010, em que o artista realizou pinturas murais trazendo os rostos de desconhecidos pesquisados em jornais, mesclando-os com de amigos para o exterior e para o interior do prédio, respectivamente. Na mistura, estes rostos não são identificados, e a inocência ou suposta culpabilidade dos suspeitos fica à critério de quem olha, conclamando o observador e perceber os meandros produzidos pela mídia e pela reatividade deflagrada decorrente do que Rolnik chama de “inconsciente colonial-capitalístico” (Rolnik, 2016: 16). Para o projeto *Amazônia, Lugar da Experiência* (2012), quando convidado a integrar o núcleo da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, propõe uma pintura mural para a Rua da Marinha, 250 e duas telas. Em conversa com o curador, discutiu-se acerca da imagem emblemática do pistoleiro Quintino, que figurou no projeto do artista duplamente, destacando a dubiedade que esta figura propiciava, como podemos ver:

Quintino aparece duas vezes, na rua e dentro da galeria, em tela. O temido “gatilheiro” que nos anos 1980 mudou de lado: deixa de trabalhar — para patrões que encomendavam crimes relacionados à terra para lutar junto às minorias que reivindicam condições justas de sobrevivência no campo. Perseguido e assassinado, Quintino volta como representação de uma das passagens recentes da história de violência na região, muitas vezes figurando em versões controversas, dependendo do posicionamento de quem a conta, ora vilão, ora herói. Éder Oliveira ira, ao se deter na violência cotidiana, retirada das páginas policiais, colocar lado a lado personagens, que por vezes, figuram em lados antagônicos, vítimas e suspeitos, levando-nos, no desconhecimento, a olhar para o retrato daqueles que, muitas vezes, não queremos saber da história, sequer olhar. (Maneschy, 2013: 30)

Essa ambiguidade é uma condição presente no projeto do artista, uma confusão iminente provocada por duas características presentes em seu trabalho: cor forte e os traços fisionômicos. A cor intensa detém suas particularidades,



Figura 3 · Éder Oliveira, *Sem Título*, 2012, Intervenção na Rua da Marinha, 250. Fonte: [Arquivo] Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Figura 4 · Éder Oliveira, *Sem Título (Guerrilheiro Quintino)* e *Sem Título — Da Série Camisa Azul*, 2012, óleo sobre tela. Fonte: Acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Figura 5 · Éder Oliveira, *Sem Título (Guerrilheiro Quintino)* e *Sem Título — Da Série Camisa Azul*, 2012, óleo sobre tela. Fonte: Acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.



Figura 6 · Éder Oliveira, *Sem Título*, 2014, *site specific*, acrílica sobre parede, 31ª Bienal Internacional de São Paulo. Fonte: Acervo do artista.

Figura 7 · Éder Oliveira, *Série "S — 1"*, 2015, óleo sobre tela. Fonte: acervo do artista.

uma delas é propiciada pelo daltonismo do artista, que o levou a optar pelo em-bate de trabalhar as cores no limite de sua percepção; a outra se apresenta pela magnitude das cores e da luz dos elementos, sejam estes naturais ou empregados pelo homem em cores vivas. Estas colorações estão nas roupas, na tez “morena” do amazônida que detém uma grande gama de tons. Os indivíduos de cor branca no norte do Brasil são minoria diante dos caboclos, negros, mestiços e índios; a despeito disto, o arquétipo de beleza branca, loura, de olhos claros, ainda é idealizado como a suprema beleza por grande parte da população. Padrão difícil de se atingir, obviamente. Mas, este sujeito mestiço, de estatura baixa, pele escura é alvo de preconceito e violência. Este indivíduo com seu rosto marcado por linhas acentuadas, olhar grave, distante do estereótipo de beleza anglo-saxônica encontra-se muitas vezes em posição de suspeição, ora por estar em circunstância de instabilidade em uma cidade violenta, ora por ocupar papel em situação de tensão social. Sua cor de pele e seus traços já os condenam por princípio.

Mesmo quando o artista lança seu olhar para os policiais militares em *Alistamento*, projeto em que dissemina uma convocatória nos quartéis militares de Belém para convidar os alistados a tomar parte de seu trabalho — respondendo a um questionário e participando de uma sessão fotográfica, gerando as imagens que foram transpostas para as telas e paredes da exposição —, o artista desvela uma espécie de tensão psicossocial, como aponta a curadora Marta Mestre:

Éder Oliveira nos expõem diante daquilo que deveria ter ficado guardado ou invisível. Uma espécie de “retorno do recalçado nacional” (E. Viveiros de Castro) que “desarranja” corpos, rostos e percepções. E que ao reconfigurar as formas perceptivas existentes torna-se político sem que necessite ser engajado.

ALISTAMENTO assume um magnífico efeito de espelho antropológico que, sob o véu de falar dos outros (soldados), deixa passar observações sobre nós, sobre a nossa cultura, os nossos valores e atitudes. E de um modo simples coloca em evidência o quanto toda a imagem é sempre a imagem de um “outro”, sendo a experiência de alteridade capaz de uma reformulação constante dos termos em que nos definimos. (Mestre, 2015).

Este recalque ao qual Viveiros de Castro se refere e que Marta Mestre se apoia é uma recorrência persistente, uma vez que tantas aspirações foram reprimidas, que constantemente ressurgem, alteradas, de forma distorcida, ou deformada. Neste contexto, Viveiro de Castro revela: “Converter, reverter, perverter ou subverter (como sequeira) o dispositivo de sujeição armado desde a Conquista de modo a torná-lo dispositivo de subjetivação” (Castro, 2008:141).

Assim, o sujeito “não branco”, “moreno”, “rústico”, “marajoara”, “parado”, “típico”, “nortista”, aparece como designação presente nas respostas das



Figura 8 · Éder Oliveira, *Camuflagem recessiva e Insígnia*, 2015, óleo sobre madeira. Fonte: Acervo do artista.

Figura 9 · Éder Oliveira, *Sala Vermelho*, 2016, Projeto Arte Pará 2016, Casa das Onze Janelas. Fonte: Acervo do Artista.

perguntas feitas por Éder Oliveira, tal qual as constituídas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no censo realizado a cada 10 anos em que a cor da pele é uma das perguntas apresentadas, utilizadas na auto-identificação dos entrevistados. O artista irá perguntar: “1) Como você se vê? 2) Como você vê o homem amazônico?”. Os termos empregados nas respostas formaram um conjunto de palavras, agrupadas em dois conjuntos, de acordo com as perguntas, seguindo o padrão das etiquetas de identificação apresentadas nos uniformes dos membros da corporação: um de como o sujeito se vê e o outro de como este vê o outro; outras obras são retratos dos indivíduos em roupa de camuflagem, parte pintados a óleo, parte em grandes dimensões em madeira, levados para as ruas da cidade.

E essa pessoa recalcada, com

a subjetividade reduzida ao sujeito e que com ele se confunde interpreta o desmoronamento de ‘um’ mundo como sinal do fim ‘do’ mundo e dela mesma. Em outras palavras, esse tipo de subjetividade vive a tensão entre aquelas duas experiências como uma ameaça de desagregação. (Rolnik, 2016:17).

Com sua produção, Éder Oliveira nos expõe uma condição fatídica que os menos favorecidos enfrentam em um país em que a uma vergonha histórica persiste, erigida na discriminação imposta aos desvalidos, num estado de exceção calcado na opressão do herdeiro do sujeito nativo, mesmo sendo este um país mestiço, a fantasia estética anglo-saxônica se impõe.

Oliveira nos convida a perceber um dano histórico, uma continuada exploração do sujeito que, diferente do dominador, vive em condições de interdição, sem poder exercer seus direitos sociais em plenitude, especialmente em um país que é mestiço. Com sua obra profundamente política, o artista nos conclama: Veja! Acorde! Tome posição.

Referências

Castro, Eduardo Viveiros de (2008) Eduardo Viveiros de Castro — Col. Encontros. Rio de Janeiro: Editora Azougue ISBN: 9788588338937.

Herkenhoff, Paulo (org.)(2014). *Porororoca — A Amazônia, no MAR*, Rio de Janeiro: MAR/Contraponto Editora. ISBN: 978-85-64022-60-7

Krauss, Rosalind (2002). *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili SA.

ISBN:84-252-1858-6.

Maneschy, Orlando (2013). *Amazônia, Lugar da Experiência*. Belém: Edufpa. ISBN: 978-85-63728-13-13.

Mestre, Marta (2015) “Alistamento”. [Texto curatorial da exposição homônima,] Sesc Boulevard. Belém — Pará .

Oliveira, Éder. (2014) “Autorretrato”. *Porororoca — A Amazônia, no MAR*, Rio de Janeiro: MAR/ Contraponto Editora. ISBN: 978-85-64022-60-7.

Objectes banals de Quim Cantalozella: una arqueologia allegòrica de la memòria involuntària

*Quim Cantalozella's Banal Objects:
An Allegorical Archaeology
of the Involuntary Memory*

ÒSCAR PADILLA MACHÓ*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanya, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: padillaosc@ub.edu.

Resum: Aquest article explora les relacions creades entre les obres que va presentar Quim Cantalozella (Girona, 1972) a Objectes banals (Casa de la Paraula, Girona), una de les seves darreres exposicions, consistent en una proposta pictòrica que, a grans trets, tracta sobre la simbologia latent de les coses i els objectes, i la seva càrrega oblidada. Aquest article busca relacionar el que planteja Cantalozella a l'exposició amb els conceptes d'aura i memòria involuntària proposats per Walter Benjamin, i que posteriorment ha recuperat Georges Didi-Huberman.

Paraules clau: Memòria / simbologia / objectes / representació / pintura.

Abstract: This article explores the relations that emerge from the works presented by Quim Cantalozella (Girona, 1972) at Objectes banals (Casa de la Paraula, Girona), one of his latest exhibitions, consisting of a pictorial proposal that, broadly speaking, deals with the latent symbology of things and objects, and their forgotten burden. This article seeks to relate what Cantalozella proposes in the exhibition with the concepts of aura and involuntary memory considered by Walter Benjamin, and later recovered by Georges Didi-Huberman.

Keywords: Memory / symbology / objects / representation, /painting.

Introducció

L'exposició *Objectes banals* de Quim Cantalozella està conformada per un conjunt d'obres pictòriques caracteritzades per la foscor, les quals s'aproximen a fantasmagories pintades. Tant les pintures com el dispositiu expositiu estan carregats de paranys i paradoxes, les quals serveixen per establir els codis d'un joc amb caràcter sorneguer i, al mateix temps, al·legòric.

La visita a l'exposició suposa un repte en el qual l'autor ens empeny a simular instants, accions i temporalitats aparentment contradictoris, així com a confrontar objectes de naturalesa diversa i dels quals sabem ben poca cosa. M'atreiria a dir que hi ha un diàleg entre els objectes representats i el quadre pintat: mentre que els primers evocuen allò que sabem, o allò que l'autor ens deixa saber, el segon ens situa en la fisicitat de l'aquí i l'ara. Curiosa paradoxa que només l'acte de pintar fa possible. Aquests jocs de la mirada als quals se'ns empeny, i que ens obliguen a aproximar-nos o a allunyar-nos, a fixar-nos en els detalls o en el conjunt a través d'ocupacions de l'espai que a vegades tendeixen a la profunditat i a vegades a la planimetria em recorden la interpretació que fa Georges Didi-Huberman dels conceptes d'*aura* i de *memòria involuntària*, plantejats per Walter Benjamin en la seva interpretació de les imatges.

1. La memòria involuntària dels Objectes banals

Coses, objectes, simbologia latent i càrrega oblidada; d'aquesta manera defineix Cantalozella algunes de les intencions condensades en els seus *Objectes Banals* (Figura 1). Suficients elements per començar a estirar del fil d'un marc conceptual que pot abastar des del Romanticisme fins al Materialisme especulatiu, passant pels nous plantejaments de la Black Metal Theory. Propostes totes elles diverses, fins i tot contradictòries, però que tenen com a punt de partida comú una fugida de les aproximacions que han sigut les hegemòniques en el pensament occidental modern i de finals del segle XX, i que s'han definit històricament per una sobrevaloració de la consciència i el llenguatge.

La conciencia y el lenguaje fueron los dos medios principales de la correlación en el siglo XX, dando sostén respectivamente a la fenomenología y a las diversas corrientes de la filosofía analítica (Meillassoux, 2015: 30).

Tot i aquesta propensió cap a un pensament que s'aproxima al límit d'allò desconegut, serà el concepte de memòria involuntària que va desenvolupar Walter Benjamin -un autor paradigmàticament modern en termes de Meillassoux- el que m'ajudarà a vehicular les pintures de Cantalozella amb el context teòric.



Figura 1 · Quim Cantalozella, *Boles*, 2014. Oli sobre lli.
Font: cortesia de l'artista.

Figura 2 · Quim Cantalozella, *Abís*, 2012. Oli sobre lli.
Font: cortesia del artista.

Per Benjamin les imatges estableixen una particular dialèctica amb l'espectador, posant en funcionament una maquinària vinculada a la idea de memòria que el pensador anomena *memòria involuntària* (Benjamin, 1972). Benjamin, citat per Huberman, entén per aura “el conjunt de les imatges que, sorgides de la memòria involuntària, tendeixen a agrupar-se al seu entorn” (Didi-Huberman, 1997: 95). Imatges que apareixen en els objectes com a “constel·lacions o núvols que s'apropen i s'allunyen per a poetitzar, llaurar, obrir tant el seu aspecte com la seva significació, per fer-ne una obra de l'inconscient” (Didi-Huberman, 1997: 95).

En la fabulosa i revolucionària anàlisi que Georges Didi-Huberman elabora del concepte d'*aura* de Benjamin, ineludiblement fa referència a l'aura com una epifania del món religiós, fonamentat en el joc de la distància entre qui mira i allò mirat. La distància entesa com un exercici visual de profunditats i llunyanies que posa en acció la maquinària de la memòria i la creença, i que permet establir analogies entre el sentit lingüístic d'allò que veiem i la presència de l'objecte, allò que l'autor francès anomena com a intersubjectivitat. Huberman ens fa veure que l'aura es fonamenta en la relació entre qui mira i l'objecte mirat, però sobretot, senyala que es tracta d'una estructura dialèctica entre els fets de veure, creure i mirar. A partir d'aquí, pronostica i defensa la secularització de l'aura, una secularització que cerca situar en la quotidianitat visual els últims vestigis fantasmals de les aportacions de Benjamin. Des d'aquest punt de vista, els *Objectes banals* de Cantalozella es queden suspesos en el límit entre allò secular i la transcendència d'allò inexplicable.

En la relació entre qui mira i allò mirat rau la paradoxa i l'interès de les pintures dels *Objectes banals*. No cal oblidar un fet: l'artista primer ha mirat i fotografiat aquests objectes i després els ha pintat. Aquesta evidència que pot semblar anecdòtica ens pot desvetllar algunes qüestions fonamentals: “Les fotografies, i sobretot les pintures, li serveixen a en Quim per llençar dues preguntes a l'aire: l'art, i concretament, la pintura, té encara la capacitat de retenir el valor simbòlic del que mostra? O la pintura pot proveir de sentit allò que representa?” (Negre, 2015: 14).

En analitzar en profunditat tots els elements que ens planteja la proposta de Cantalozella, ens trobem amb un marc conceptual complex i alhora dotat d'una certa ambigüitat, el qual suscita curiositat, dubtes i preguntes. Les dualitats que ens evidencien els objectes banals són constants: objectes i coses, present i memòria, objectes fotografiats i objectes pintats, presentació i representació o llum i foscor.

Tot i aquestes dualitats constants, allò que aquí sembla que se'ns planteja en forma de pregunta és si els objectes i les coses poden tenir unes qualitats pròpies diferenciades de la seva relació amb nosaltres, o si per contra, les ca-

racterístiques ocultes o oblidades d'aquests objectes formen part d'una relació de dependència amb els subjectes. I quin paper juguen en aquesta dualitat els sistemes de representació? Sembla que les pintures de Cantalozella, davant d'aquesta disjuntiva, es queden suspeses en una certa ambigüitat que propicia en l'espectador una paradoxa entre, per una banda, la llum que provoquen la consciència i el llenguatge del pensament modern heretat de la il·lustració, i per l'altra, la foscor d'allò inexplicable i ocult que prové del pensament precrític i premodern, i que alguns autors estan recuperant des de la més rabiosa actualitat. Quentin Meillassoux defineix d'aquesta manera la posició que van adoptar la modernitat i la postmodernitat envers la relació de dependència entre objecte i subjecte, i que ell anomena "correlacionisme":

El correlacionismo consiste en descalificar toda pretensión de considerar las esferas de la subjetividad y de la objetividad independientemente una de la otra. No solo hay que decir que nunca aprehendemos un objeto "en sí", aislado de su relación con el sujeto, sino que debemos sostener también que nunca aprehendemos un sujeto que no esté siempre-ya en relación con un objeto (Meillassoux, 2015: 29).

Michael Foucault va estudiar en profunditat les relacions entre els objectes i les coses. Per a Foucault, l'objecte és una formació discursiva en la qual convergeixen el referent i els signes; no existeixen les coses (la realitat) dissociades de la seva representació (Foucault, 2005). Pel filòsof francès, existeix la necessitat de diluir els signes i les coses en els objectes. Des d'aquest punt de vista, i contràriament a Foucault, Quim Cantalozella ens formula la següent pregunta: aquests objectes pintats, i anteriorment fotografiats, contenen unes qualitats pròpies i ocultes com a coses? El que sí que tenim clar és que aquests *Objectes banals* fan un recorregut d'anada i tornada de l'autor a l'espectador; un recorregut en el qual el filtre de la representació s'interposa entre els objectes i les coses, desvetllant una *memòria involuntària*.

Ja fa un temps que des del pensament s'està intentant trobar sortida al paradigma modern de la consciència i el llenguatge com a única opció per interpretar la nostra relació amb les coses de l'entorn. Conceptes com el d'intersubjectivitat utilitzat sovint per Georges Didi-Huberman, o el de semiautonomia utilitzat per Hal Foster cerquen nous enfocaments en aquesta relació que tradicionalment ha estat de dependència. Però autors com Quentin Meillassoux van una mica més enllà, qüestionant el plantejament mateix de la relació de dependència entre objecte i subjecte, i ho fa, paradoxalment, a través dels avenços científics més actuals.



Figura 3 · Quim Cantalozella, *Retrat Immaterial*, 2017.
Oli sobre lli. Font: cortesia del artista.

Hoy, la ciencia experimental es capaz de producir enunciados que atañen a acontecimientos anteriores al advenimiento de la vida tanto como de la conciencia. Estos enunciados consisten en la datación de “objetos” a veces más antiguos que toda forma de vida sobre la tierra [...] Se perfeccionaron técnicas capaces de determinar la duración efectiva de los objetos medidos. Estas técnicas se apoyan en general en la velocidad constante de la desintegración de los núcleos radioactivos, así como en las leyes de termoluminiscencia, ya que estas últimas permiten aplicar las técnicas de la datación radiactiva a la luz emitida por las estrellas (Meillassoux, 2015: 35).

Certament, cal recordar que la majoria dels objectes pintats per l'artista són objectes tecnològics o d'enginyeria, i per tant no són coses com les que apunta Meillassoux a la cita anterior, però la majoria d'aquests artefactes sí que són conductors de fenòmens físics com la llum o el só (Figura 2). En altres casos, es tracta d'objectes amb una forta càrrega simbòlica; semblen extrets d'escenes rituals de la mort (Figura 3), constituint una arqueologia allegòrica d'objectes vinculats a la relació que tenim les persones amb allò que escapa de la consciència, i per tant, susceptibles, aquests objectes, a una certa contingència.

Conclusión

Després d'haver reflexionat sobre les pintures que conformen l'exposició *Objetes banals* i d'haver-les relacionat amb els conceptes d'*aura* i *memòria involuntària* plantejats per Walter Benjamin -i posteriorment recuperats per Georges Didi-Huberman- el text ha derivat cap a una anàlisi de la relació entre objectes, coses i sistemes de representació. Autors com Michael Foucault i Quentin Meillassoux han servit per configurar un marc referencial en el qual s'ha pogut explorar la relació que tenim amb la simbologia oblidada i latent dels objectes i les coses, i de quina manera es situa l'artista davant d'aquestes disjuntives.

En conclusió, el mapa conceptual que m'han suggerit aquests *Objetes banals* em fa pensar en una mena d'arqueologia al·legòrica de la memòria que cerca generar una il·lusió. Una il·lusió, però, entesa no com un engany, sinó com una necessitat de crear ficcions versemblants que permetin desplegar imaginariis vinculats a una memòria involuntària.

Esgotats i superats els debats sobre la validesa de la pintura, i contextualitzats en una època en la qual la diversitat, disparitat i procedència de les imatges se solapen — així com la hiperacceleració amb la qual les consumim —, ja no té gaire valor pensar en els termes posthistòrics que van dilapidar la fisicitat material dels objectes. En aquest sentit, Cantalozella cerca captar físicament fenòmens imperceptibles i ocults a través d'una foscor que ja pertany a l'imaginari popular desplegat per la literatura, el cinema i la música. Els *Objetes banals* ens aboquen als límits de la nostra comprensió adquirida i, d'alguna manera,

reflecteixen un cert esgotament dels paràmetres lògics que dominen la nostra quotidianitat personal i professional.

Referències

- Benjamin, Walter (1972) *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus Ediciones. D.L. 15.375-1972
- Didi-Huberman, Georges (2010) *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. ISBN: 987-500-009-4
- Foucault, Michel (2005) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. ISBN: 978-843-230-332-1
- Meillassoux, Quentin (2015) *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-34-4
- Negre, Marta (2017) "Obscur." In: Cantalozella, Quim (2017) *Objectes Banals*. Santa Coloma de Farners: Casa de la Paraula. ISBN: 978-84617-9341-9

En la ladera del arte: el refugio soñado de Santiago Ayán

On the edge of art: the refuge envisioned by Santiago Ayán

PABLO GARCÍA CALVENTE*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espana, Artista plástico.

AFILIAÇÃO: Escuela de Arte, Departamento de Escultura. Plaza de la Catedral, 4, 18500-Guadix, Granada, España. E-mail: ppgc39@gmail.com

Resumen: Este trabajo pretende abordar el análisis de la obra de Santiago Ayán (Granada, 1963-2010), una tarea que está, en gran medida, aún por hacer, puesto que este artista, a pesar de haber contado en su trayectoria con prestigiosas becas internacionales y exposiciones de relevancia, no ha sido objeto aún del estudio que su producción artística merece. Una obra que tiene mucho de autobiográfica, en la que predomina una aguda comprensión crítica de la realidad con un lenguaje que derivó del neoexpresionismo hacia una postura integral que afiliaba materiales significantes a diversas culturas, creando entre espectador y obra una empatía que se sustenta en el fértil territorio de lo poético.

Palabras clave: Ayán / poema visual / dibujo / escultura / objeto.

Abstract: *This work aspires to analyze the work of Santiago Ayán (Granada, 1963-2010), a task that, to a large extent, remains unfinished, since this artist, despite having received prestigious international scholarships and having had meritorious exhibits, has not yet been the subject of a study that his artistic production deserves. It is an opus replete with autobiographical references in which a sharp critical understanding of reality predominates expressed in a language derived from neo-expressionism leading towards an integrated posture, assembling significant materials from different cultures, creating an empathy between the viewer and work that encapsulates the fertile dominion of the poetic.*

Keywords: *Ayán / visual poem / drawing / sculpture / object.*

Introducción

Este trabajo pretende llevar a cabo una aproximación crítica a la obra del controvertido artista Santiago Ayán (1963-2010), un estudio, sin duda, necesario tanto por la calidad como por la envergadura de la misma. La significación temática de su producción, en la que se entrelazan autobiografía y trayectoria artística, combinando la reflexión existencial con una aguda comprensión de la realidad, adquiere su relevancia en el hecho de que, a pesar de haber transcurrido casi una década desde su fallecimiento, Ayán consigue abordar con acierto conflictos de plena actualidad, que van desde la multiculturalidad a la introspección filosófica del propio individuo. La multiplicidad de sus trabajos, abundantes pero muy dispersos, compuestos en gran medida por materiales y objetos incorporados que trasminan una nostalgia que sacude a quien los mira, crean una familiaridad entre espectador y obra, una empatía que se sustenta en el fértil territorio de lo poético (Figura 1).

La dialéctica de la obra de este perturbador artista posee una carga emotiva, que transporta al espectador, o más bien lo arroja, a un espacio paralelo, al margen de lo establecido y de lo común. Su trabajo se afianza en el ámbito que se delimita a través de la delicada ranura que el arte se concede con diferentes recursos como lo teatral y lo escenográfico, lo simulado, para así, de este modo, traspasando continuamente la frontera entre ambos, conjugar los elementos y, a la manera de un mago, fomentar una ilusión que se torna la mayoría de las veces en un anhelo o un sueño.

1. En la ladera del arte

Desde la ladera, alejado de ese centro en donde impera el bullicio, el rápido y en ocasiones frenético ritmo que la vida nos marca, desde ese pequeño, cercano pero aislado espacio, nos habla este artista, Santiago Ayán, que se nos desvela como un misterioso y poético artífice que se adentra de la mano del arte en la complicada senda que descifra al individuo en su proceso de maduración.

Todos sus trabajos se configuran como un fiel reflejo de la dualidad entre el exterior y el interior del artista; dos geografías: la física, la del territorio, la de las culturas y las personas (protagonistas de la serie *Geografías inconcretas*, 2003, recortables de mapas que componían o recomponían una nueva entidad), y esa otra, más intuitiva y sensorial, que sólo los valientes como Ayán se atreven a inspeccionar, kilometro a kilómetro, en ocasiones, metro a metro o centímetro a centímetro. Ambas geografías se muestran entrelazadas, como dos pequeñas serpientes húmedas, negras y brillantes, que exhiben su cuerpo en una espiral vertical rematada por la confrontación de sus cabezas: el pensamiento y la



Figura 1 · Ayán: *Pijama y cuchillo*, 1990. Fuente: Imagen de archivo. Buscando el paraíso. Catálogo, 2017.

Figura 2 · S. Ayán: *Trabajo de castigo*, VII, 1992. Fuente: Colección Carmen Sigler.

realidad, lo que queremos vivir y lo que realmente vivimos. Lo que vivimos y lo que soñamos... (Figura 6).

El acercamiento a las piezas de Santiago Ayán no es fácil. El espectador se ve curiosamente atraído, en general, por su sugestivo y original aspecto, a veces incluso inofensivo, pues en ese primer vistazo se muestran como objetos fáciles de comprender, de asimilar. Normalmente sus obras se construyen con dos o tres elementos, casi siempre de uso doméstico, y que a modo de collage, se transforman en un solo objeto, fusionando su corporeidad, su materia, su físico, para convertirse en otra cosa, algo morfológicamente descodificado, atrevido, profundo y destinado a un limbo extraño, paralelo a lo reconocible, que lo marca como una obra marginal y controvertida, pequeña pero sustancial y que, de manera clara, define, con una melancolía inusual, perdida en el tiempo, la tormentosa personalidad de nuestro artista.

Estimulado por el pensamiento del filósofo francés Braudillard en torno a la teoría de la seducción, Ayán elabora composiciones de corte neoconceptual, mediante “asociaciones discursivas”, que se materializan a través de “la contraposición de imágenes y la incorporación de materiales y objetos de valor simbólico convertidos en signos” (Villaespesa, 2017:18), que conectan con problemáticas actuales, que van de la revisión crítica del colonialismo a la falta de entendimiento secular entre el islam y Occidente, de la violencia doméstica (Figura 1) a la denuncia del trabajo infantil, en la serie *Protégeme de lo que no quiero*, que en la propuesta expositiva incluía, como aclara el propio artista en el catálogo (Ayán, 2000:3), tres fragmentos del ensayo *Aproximación a la historia social del trabajo en Europa* de M. A. González Muñoz.

Otro tema recurrente en el trabajo de este creador es la religión, que en Andalucía se manifiesta como un elemento cultural muy arraigado con una estética bastante definida. Desde una óptica controvertida, el artista granadino trata esta temática predilecta en la serie de piezas que reunió bajo el título de *Trabajos de castigo* (1991-1993). En una de sus obras, “Trabajo de castigo VII” (1992), Ayán, a través de la fusión de la imagen icónica del Cristo crucificado de Velázquez a uno de los extremos de la cabeza de un martillo, logra consolidar un mensaje doble (fuerza y valentía frente a impotencia y frustración) tremendamente revelador (Figura 2):

La masa, el peso, la fuerza de la herramienta queda asociada a la imagen redentora de un ser abatido por el sufrimiento [...] El sentimiento que evoca este objeto [...] es golpear la cara marcada por el dolor del icono del sufrimiento universal, como un cuño, para perpetuarlo” (Juste, 2017: 52).

En otra obra muy significativa de esta serie, “Trabajo de castigo IV” (1992), nos encontramos con una desgastada toalla blanca, cuyas dobles franjas laterales azules, en las que se lee Seguridad Social (franjas identificativas del ajuar de los hospitales públicos andaluces) delimitan y enmarcan el rostro transferido del Cristo velazqueño, como hizo Verónica cuando logró recoger con su paño el dolor del hombre torturado (Figura 3). Un espejismo, donde la ilusión, un toque de ironía y mucha crítica social se aúnan para reflexionar sobre la enfermedad y la sanación, el amor y el dolor: una obra que alude “al cuerpo -al individual y al social- [...] rotunda en su delicada poética, sólida pese a su fragilidad, audaz a la vez que solemne” (Regueira, 2017: 48).

De la misma matriz temática y parecida factura plástica son las series tituladas “Pater amantísimo” y “Proyecto para la renovación del mobiliario urbano de Sevilla”, reunidas en la exposición Últimas lágrimas de A. Ruiz frente a la calle Betis (Galería Cavecanem, Sevilla, 1997), donde, de un lado, dibujos de cuerpos despellejados en poses eróticas (Figura 4) y de otro, goteros clínicos que consuelan con suero flores naturales en vasos, comparten espacio con ocho pañuelos, que habían pertenecido a A. Ruiz (así al menos dan testimonio las iniciales del nombre de este personaje inventado bordadas en ellos) intervenidos con diferentes motivos plásticos, como, por ejemplo, *El grito* de Much, o una mariposa. Una especie de sortilegio creativo, cuyo detonante es, sin duda, el humor y la sabia ironía, con el fin de exorcizar el miedo a la muerte, que a menudo aísla y atenaza a los individuos de la sociedad occidental de nuestro tiempo, al tratarlos “como potenciales enemigos a los que intenta socavar su posibilidad de acción” (Benlloch, 2017: 50).

Una de sus piezas mas representativas es un traje de corte claramente masculino confeccionado con hojas de hiedra, que, colgado en una percha de madera, nos muestra su fragilidad, su inapelable recorrido hacia lo pedecederio (Figura 5). La fusión de dos iconos tan alejados como, por un lado, el traje, con las connotaciones de masculinidad, fuerza, madurez (todas ellas unidas, intuyo, con recuerdos de su vida, de su padre o familia) y, por otro, las hojas, frágiles, caducas y salvajes, en las manos de nuestro artista se convierten en poesía pura: un objeto transfigurado en un poético autorretrato.

Ayán siempre contorsiona sus obras para reflexionar y hacer reflexionar al espectador sobre los temas que le atañen, que nos atañen o nos afectan, esos temas que diariamente coexisten con nosotros como la enfermedad y el amor, a los que rescata a menudo desde el exilio en el que el artista ha situado su propia existencia, desde ese mundo paralelo, la ladera del arte, desde ese punto despojado de grandiosidad, sin atisbo de protagonismo, tan poco usual entre los

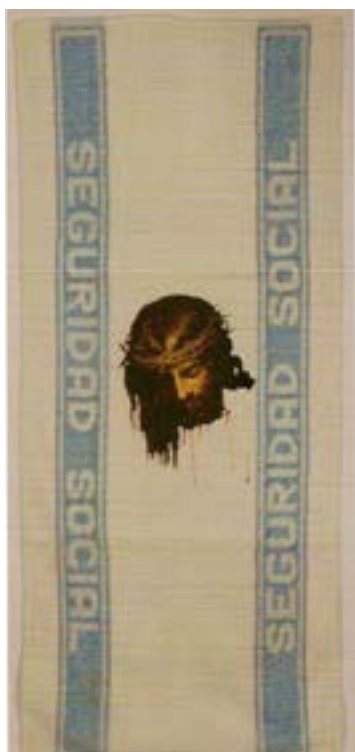


Figura 3 · S. Ayán: *Trabajo de Castigo, IV*, 1992.

Fuente: Colección Pablo Sycet y Esther Regueira.

Figura 4 · S. Ayán: *Pater Amantísimo*, 1999.

Fuente: propia.



Figura 5 · S. Ayán: *Sin título*. Fuente: Imagen de archivo. Buscando el paraíso. Catálogo, 2017.

Figura 6 · S. Ayán: *Exilio interior*, 1994. Fuente: Colección del artista.



miembros de esta profesión. Y lo hace con mucha honestidad, libertad y coraje. Su producción está plagada de obras reflexivas, sin artificio, casi siempre de pequeño formato, que al entrar en contacto con el espectador, como si del reflejo en un espejo se tratase, nos muestran su verdad transformada, mágicamente, en nuestra propia verdad, en la de todos.

2. Al extravío

Por otra parte, Ayán se distancia de esa cohesión de objetos transformada en poemas visuales cuando decide usar su propio cuerpo como herramienta de trabajo, un eje narrativo que, como si fuese un conmutador, absorbe la idea y la irradia en refinadas propuestas con una significada carga emotiva. De aspecto frágil, su cuerpo, casi cristalino, con una piel blanquecina que parece irradiar luz propia y que contrasta con la oscuridad de su pelo, interactúa con elementos muy significativos de la iconografía de lo doméstico, como una silla o un espejo; y lo hace tímidamente, puesto que apenas podemos apreciar el rostro desvanecido del autor, quizás con la clara intención de que el espectador fácilmente se pueda ver reflejado en esa corporeidad espectral, sin identidad, así como con estos elementos en donde se inserta su ser, como en la foto-instalación, *Exilio interior* (1994), en la que Ayan, desnudo y acurrucado en una hornacina, se parapeta tras una reja hostil construida con agresivas flechas metálicas (Figura 7).

Una vez más, haciendo uso de su desnuda honestidad, nos transmite la sincera y controvertida pregunta que el autor se hace a sí mismo sobre su propio ser, sobre su memoria, sobre lo que lo identifica y lo define, buscando quizás en ese “libro de instrucciones” inexistente, las respuestas que, de alguna manera, pudiesen desvelar al artista y su significado. En este sentido, su relación con el arte será casi terapéutica, puesto que este le ayudará a afrontar la tortuosa relación con su propia realidad, una realidad, al parecer, tan pesada y tan ardua que en ocasiones se configuraba como un rival insoslayable y casi invencible. Es conocida su admiración por la obra del escritor cubano Severo Sarduy y la barroca carnalidad de sus palabras (el propio narrador admitía que, como todo escritor moderno, él escribía más con el cuerpo que con la cabeza), que Ayan incorpora a algunas de sus obras, como la titulada con la frase de Sarduy, “El estampido de la vacuidad”, en la que el propio artista se fotografía proyectando en su torso desnudo la imagen de *El caballero de la mano en el pecho*, que con su mano cubre en esta ocasión la bragueta del artista.

Tras la estela de esta carga sensual a la hora de reinterpretar obras maestras de la historia del arte universal, destaca también otro trabajo en el que esta vez



Figura 7 · S. Ayán: *Exilio interior*, 1994.
Foto Instalación. Fuente: propia



Figura 8 · S. Ayán, *Al extravío*, 2009.
Fuente: propia

Ayán manipuló la disposición corporal del famoso acto de la creación que Miguel Ángel plasmó en la parte central de la bóveda de la Capilla Sixtina. Se trata de una postal que realizó para el grupo musical Fangoria. Si en el fresco de Buonarroti los dedos del Creador y de Adán no llegan a tocarse, en la obra del artista granadino, fruto de un encargo directo de Julio Juste (si bien éste admite, que no le sugirió “el tema ni ninguna otra cuestión que marcara su creación”, Juste, 2017:52), la parte central de los cuerpos de ambos protagonistas ocupan toda la imagen y la mano del Creador que, con las uñas pintadas de rojo, casi rozando el muslo de Adán, señala provocativamente su sexo.

Conclusión

Santiago Ayán, artista casi desconocido para sus propios coetáneos, siempre se mantuvo en un discreto segundo plano; tímido y reservado narraba con gran arrojo complicadas historias que, inscritas en sus piezas, se muestran como poemas visuales arrebatadoramente valientes, densos, cargados de emotividad sentida, más bien sufrida, sin un atisbo de pudor. Estas obras marcan, como si de un tatuaje se tratara, la piel del artista y el alma del espectador cuando posa su mirada en alguna de ellas covirtiéndose así en testigo impasible del devenir de este creador atormentado que se muestra, una y otra vez, de manera contundente en cada uno de sus trabajos, como un hombre que bebe de las pasiones humanas y come de los anhelos divinos (Figura 8).

Es asombroso el pequeño mundo onírico, que tan ricamente aderezado, entrelaza lo real y lo soñado y se nos desvela como si fuese un libro de artista o un diario de a bordo, en donde el autor se sincera con desarmada honestidad y nosotros, o al menos yo lo siento así, al contemplarlo, primero nos apiadamos y luego, tras unos segundos de reflexión, nos vemos reflejados.

Referencias

- Ayán, Santiago (2000). *Protégeme de lo que no quiero. Catálogo*. Granada: Ayuntamiento de Granada. Dep. Legal: Gr 369-2000.
- Benlloch, Miguel (2017). “A Santiago Ayán in dolore”. En *Santiago Ayán. Buscando el paraíso. Catálogo de exposición*. Granada: Diputación de Granada, pp. 49-50. ISBN: 978-84-7807-576-8.
- Juste, Julio (2017). “Tres aproximaciones a Santiago Ayán”. En *Santiago Ayán. Buscando el paraíso*, cit., pp. 51-53.
- Reguerira, Esther (2017). “Santiago Ayán, siempre ajeno a la pose”. En *Santiago Ayán. Buscando el paraíso*, cit., pp. 48-49.
- Villaespesa, Mar (2017). “El Dorado”. En *Santiago Ayán. Buscando el paraíso*, cit., pp. 11-23.

Do detestável, do feio, das prisões: o olhar generoso de Cláu Paranhos

The hatable, the ugly, prisons: the generous gaze of Cláu Paranhos

PAOLA BASSO MENNA BARRETO GOMES ZORDAN*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Educação. Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre - CEP 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: paola.zordan@gmail.com

Resumo: Cláu Paranhos problematiza os lugares e os papéis da arte, numa poética que mistura performances, artes visuais e, numa pesquisa de Mestrado, imersão metódica em arquivos referentes à bonecas. A artista dialoga com referências artísticas, folclóricas e educacionais, sendo possível listar cinco séries de obras que questionam a rigidez dos cânones e das normas culturais. Seus trabalhos envolvem mídias diversas: uma figura gráfica implica na formação de um grupo, o coletivo se dá em ações que tanto podem ser uma encenação pública como um objeto exposto em compartilhamentos em redes sociais. *Toy art*, voz, tatuagens, produção de figurinos, pinturas, assemblages, entre outras possibilidades, são manifestações que sintetizam expressões e conceitos em uma obra de difícil classificação, a qual envolve colaborações e interações entre diversas pessoas.

Palavras chave: Cláu Paranhos / *toy art* / assemblages.

Abstract: *Cláu Paranhos problematizes art roles and its traditional characteristics, in your poetics that mixes performances, visual arts and, in a Master's research, methodical immersion in files related dolls. The artist dialogues with artistic, folkloric and educational references, and it is possible to list five series of works that question the rigidity of canons and cultural norms. Her works involve diversified media: a graphic figure implies the formation of a group, the collective happens in actions that can be either a public exhibition staging or an exposed object shares in social networks. Toy art, voice, tattoos, production costume, paintings, assemblages, among other possibilities, are manifestations that synthesizing expressions and concepts in a difficult classification work which involves collaborations and interactions between several people.*

Keywords: Cláu Paranhos / *toy art* / assemblages.

Artista, professora, oficinaira, cantora, letrista, Cláu Paranhos vem mostrar a impossibilidade de delimitarmos fronteiras entre o teatro, o corpo da artista, a instalação, a fotoperformance e trabalhos bidimensionais e escultóricos que envolvem, num só objeto, pintura, costura, colagem, desenhos, moldagem de fios, superfícies e linhas. Sua atuação atravessa ateliês, palcos, salas de aula na escola formal, oficinas e espaços lúdico-pedagógico, rendendo uma experiência ímpar para o desenvolvimento de um projeto de pesquisa *stricto sensu*, em conclusão no verão de 2018. Seguindo a acepção de Umberto Eco, uma obra acontece quando apresenta interconexões polidimensionais que servem de acessos para experiências (1999), sendo a obra de Cláu múltiplas aberturas a fruções, questões e interpretações. Na poética *bonecas feias*, que mostra o quanto pode ser provisória a distinção entre obra de arte e peça artesanal, a artista dialoga com um rol expressivo de referências artísticas, folclóricas e educacionais. Em sua trajetória sincrética, Cláu Paranhos parte dos debates culturalistas em torno do corpo, do gênero, da raça e das classes sociais para, em seu Mestrado (Universidade Federal de Pelotas/RS- Brasil), pesquisar as razões da feiúra e do grotesco estarem atrelados a juízos estéticos e morais. Para escrever *Bonecas Feias: Brincando com padrões culturais do corpo na arte e na contemporaneidade*, a artista estuda o feitio manual de uma série de bonecas, desde as *abayomi* até as bonecas Waldorff. De modo mais tênue, tal atuação educadora aparecia em seus trabalhos anteriores, porém mais voltados ao pop do que a práticas atávicas, como as que levam o estudo das bonecas e seus efeitos subjetivos. A série *bonecas feias* parte de uma história que também originou uma canção. As canções contam histórias e viram encenações.

Afeita as narrativas infantis, Cláu traz aquilo que a estética erudita e bem comportada toma como detestável: o infantil. Orientada por Alice Jean Monsell, Cláu desenvolve questões já apresentadas na tese da orientadora, como o fazer manual, especialmente o trabalho do tecido, as disposições domésticas, o informe, o acaso, as sobras (Monsell, 2009). Apesar dos trabalhos em conjunto, dos coletivos que já criou e participou, de grupos colaborativos e projetos em rede, Cláu Paranhos tem uma produção individual que, desde os trabalhos iniciados nos cursos de graduação em Educação Artística e Bacharelado em Artes Visuais, misturam uma sorte de produções a acontecimentos intercalados a séries de experiências, acasos, relações. A concepção de cada trabalho envolve mídias diversas: um desenho implica uma formação coletiva e o coletivo se dá em ações que tanto podem ser uma encenação pública como um objeto exposto como compartilhamento em redes sociais. Suas letras de música, criadas para acompanhar as melodias de Beto Chedid, muitas vezes estão implicadas em produções visuais,

sendo arte visual e música um só trabalho. A banda *Cow Bee*, 2002-2012, por exemplo, produzia canções apresentadas em shows, sendo temas e personagens também desenvolvidos em *happenings*, levando elementos visuais do espetáculo para as ruas, onde amigos e agregados ao coletivo colaboram nas ações. *Toy art*, arte de rua, cartazes, gravações de voz, inscrições na própria pele, produção de figurino, pinturas, colagens, *assemblages*, entre outras, são manifestações que se misturam em uma obra de difícil classificação. Não há uma certeza, é impossível dizer o que é e o que não é no trabalho de Cláu Paranhos. É essa impossibilidade de uma verdade sobre a arte e em torno da própria obra que torna esse tipo de produção interessante. Não conseguimos julgar uma poética desse tipo, pois as noções de “feio” e “bonito” se perdem, o que é “boa” arte nos leva ao que jamais se considerou a “belo”, a junção entre o objeto (apreciável) com aquilo que o juízo lhe roga (pobre, detestável, condenável), se perde. “Não podemos estender o olhar a nada muito belo sem que no meio da nossa admiração surja logo um- É razoável?” (Eco, 1972: 271). Não podemos olhar o que se nomeia “feio”, passível de críticas por não respeitar os limites para a “arte”, sem nos perguntarmos – onde vai parar? Em diálogo com Cláu, procuramos nos estender junto a linhas teóricas de Umberto Eco, tendo em vista que a artista considera a *História da Feiúra* (2007), organizada por Eco, sua “bíblia”.

Plural, fragmentada, Cláu Paranhos nos leva a pensar a impossibilidade de uma “pacificação entre conceito e coisa”, considerando que “essa última se transforma no tempo (e no espaço)” de modo a desafiar e arrastar o conceito (Cannevacchi, 1996:94), sempre atrás da coisa e sua intensa relação com o corpo. Propositamente, Cláu Paranhos brinca com o abjeto, desenhando caricaturalmente e assumindo o uso de objetos clichês e grotescos, tais como uma boneca inflável de *sex shop*, molduras douradas, materiais descartados, brinquedos de coleção. Seus trabalhos também procedem por acúmulos, somas de elementos, a exemplo de uma Vacabelha (*cowbee*), repetições, junções de pedaços, que do popular e do lugar – comum há um cabedal de matéria prima, pedaços de nossas experiências e encontros, e que reverberam, enquanto formas, conteúdos experimentados por outras pessoas. Assume o kitsch, a influência das crianças e o pueril como resultado visual, questionando, acima de tudo, os julgamentos morais e formais que a cultura incute ao corpo, especialmente o corpo feminino e infantil. No estudo das relações historicamente estruturadas entre corpos e figuras, muitos temas são de relevância para nossos arquivos em comum: o sexo, a morte, a mulher. A partir destes temas, outro problema, advindo de discussões em torno do estilo, da postura e dos meios, acha campo fértil para desconstruirmos todas as verdades com que a arte se garante: o mau-gosto. Este



Figura 1 · Cláu Paranhos com suas *Bonecas feias* na *Mala amarela*, 2016. Fotografia de Tiago Ribas

Figura 2 · Cláu Paranhos. *Chucky detesta quebra-cabeças*, 9 de janeiro de 2015. Compartilhado no Facebook e Instagram. Foto de Clau Paranhos.

é sempre doméstico, infantil, escolar. Ao mau-gosto somamos a problematização das idealizações em torno da casa, do casamento, do feminino, do corpo, perante a sociedade de consumo e da própria constituição da arte.

Em pesquisas que discutem a acumulação, a agregação e os procedimentos infinitos de bricolagem, nos detemos nas coleções - nas aglutinações e reuniões de objetos, tais como *O Altar da Gentileza* (Zordan, 2011) - os trabalhos de Cláu convergem a produções em rede, ainda quando os objetos e produtos finais, especialmente nas artes visuais, sejam passíveis de nomeação em uma só obra. Assim, uma obra em que tudo está relacionado, exige separações. O que Umberto Eco define como “paixão combinatória” (2010: p. 366), obriga a este breve ensaio, escolher, entre uma profusão de trabalhos, as seguintes séries 1) Bonecas Feias; 2) A mala amarela; 3) *Chucky* detesta; 4) Vendo meu tempo; 5) Lar doce lar, 6) Astros imaginários. E mesmo mencionado alguns elementos das séries, nenhuma descrição as esgota.

Todas produções são interligadas, como é o caso da mala amarela, que, além de ser adereço de performances, transportava figurinos de espetáculos e agora é objeto interativo nas Oficinas de Bonecas Feias, além de ser o continente das bonecas em trânsito. O que ressalto, é a discussão em torno da domesticação do corpo e da personalidade, promovida em todos seus trabalhos. Ao final da Licenciatura, com a realização de seu estágio docente obrigatório na escola básica, quando ministrou aulas de artes para uma turma de adolescentes do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a figura da *Mulher Maravilha* tão afeita a um ideal de professora heroína, assim como outros mitos do magistério, reforçavam a vontade de produzir artes fora do sistema, confundindo as fronteiras das ditas “linguagens” e mostrando outras possibilidades de criação. Não há separação entre a professora performer e a artista em interação com seus alunos e públicos.

Chucky detesta é uma série de fotos (Disponível em: https://www.facebook.com/clau.paranhos/media_set?set=a.1020744633542589.1073741843.1512994932&type=3) nas redes sociais em que o boneco *Chucky*, popular personagem da série *O brinquedo assassino*, aparece nas redes sociais em situações em que comumente as mães fotografam os filhos. Em *A Vontade de Saber*, Foucault mostra como, a partir do século XVIII, o poder passa a agenciar a vida e ocupar-se do corpo, especialmente ditando ordens em torno das famílias. Discursos pedagógicos, preceitos sobre saúde e higiene, o controle da natalidade e todo um conjunto de saberes sobre a sexualidade, assim como táticas disciplinares de outras ordens (escolas, prisões, quartéis, hospitais) são amplamente estruturadas no século XIX. “O fato do poder encarregar-se da vida, possibilita que

passasse a ter “acesso ao corpo” (Foucault, 1997:134) e ao modo de como um corpo deve aparentar. A subjetividade contemporânea se institui junto a táticas do eu mais ligadas com a imagem do que com a vontade. A imagem para um ser se pauta em determinados comportamentos dentro do ideal de civilidade, em que o controle sobre o corpo e a produção (ou montagem) de sua figura ocorre em razão do que aparenta e não em relação ao que é. Porque o que é, o que facilmente podemos dizer que é arte, não interessa ao que as séries de Cláu nos trazem. Esse modelo, livresco, erudito, com distinções precisas entre “bom” e “mal” calcadas em especificidades, hierarquias, concorrências, apresenta, hoje, um corpo espetacularizado, o palco é o que a modernidade chama de “culto”, “belo”, o que, por um estreito juízo, se considerava “superior”, V.I.P., distinguindo corpos entre os eleitos e os enjeitados. A obra de Cláu, especialmente na performance-show-canção *Astros Imaginários*, brinca com a fama e com a construção de celebridades. Os papéis sociais, as funções institucionais e a aparência dos famosos, são ironizadas.

A canção *Lar doce lar* (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZmHrwXpekx8>) questiona a casa em sua necessidade de segurança, provocando o conceito de “lar” como espaço incólume a invasores: *Que felizes vamos ser/Na nossa doce prisão*. O escárnio frente aos valores da burguesia consumidora e a revolta com a estrutura familiar neurótica, aparecem nesta e em outras canções. *Para mamãe com afeto*, a “perfeição” que impede a plena satisfação de um corpo nunca educado, de difícil doma, se dá na expressão do insuportável que é o convívio com a mãe, especialmente o corpo da mãe (quase sepultado em sua banheira de hidromassagem) e o fato de que essa mãe também é uma noiva tradicional. Corpos-figuras, trazem papéis instituídos, cânones a serem mortos, valores postos no ridículo. O corpo exigente, cuja aparência social e moral é detestável, destaque para o asseio, a banheira, e a aparência (as maquiagens). *Mamãe, eu vou levar cicuta/Pra poder curtir o carnaval/Pois só quando eu eliminá-la/O feriado pode ser legal* (Disponível em: <https://www.letras.mus.br/cow-bees/1061975/>)

Julgamentos, imposições sobre como ser, como se portar, que medidas apresentar, são pensados como prisões. Cláu Paranhos trata, em diversos aspectos de seu trabalho, um modo de vida tal como uma “jaula”, a qual, em sua melhor expressão, foi o trabalho *Lar doce lar*. Neste, ela e Beto Chedid ficaram 40 dias presos numa espécie de gaiola-casa no Shopping Center Moinhos de Vento (Figura 3), saindo apenas para utilizar os banheiros do estabelecimento comercial. A performance foi concluída com um show musical. Essa obra é precursora de um projeto de pesquisa, em desenvolvimento, sobre as grades nas artes visuais



Figura 3 · *Lar doce lar*, performance de longa duração e show do Cow Bees. Bienal B de Porto Alegre, 2007. Fotografia de Leandro Selister.

Figura 4 · Cláu Paranhos *Boneca Feia* vendida, 2017. Tecido, enchimento, linha. 43 cm x 14 cm x 5 cm. Foto de Cláu Paranhos

e o uso de grades em performances. Tais poéticas procuram discutir as prisões subjetivas as quais todos estamos expostos. Ainda no coletivo *Cow Bees*, na II Bienal B de Porto Alegre, a ação *Vendo meu tempo*, ecoava a letra da canção popular do brasileiro Lulu Santos, tatuada, em concomitância com divulgação do evento, em sua dorsal. Também é um trabalho relacionado com o consumo, ao mesmo discutindo como há disposição para a arte “se por a venda”, e pelo preço que dispuserem pagar.

Nas oficinas que ministra, especialmente as de feitura de bonecas para as quais a artista está sendo convidada, Cláu possibilita a saída dos moldes, a ruptura com os modelos formais e as receitas de “como fazer, a aceitação do tocos, o acolhimento a estéticas não canônicas. Não há, no procedimento de construção de bonecas, regras. O convite é ir experimentando, costurando do jeito que der, não há erros. Este também é o procedimento intuitivo da própria artista, sensível às dobras e forças dos próprios tecidos. Uma boneca feia (Figura 4), foi encomendada para compor uma obra de arte constituída por uma *assemblage* de brinquedos. Acidentalmente, ao ser costurada, criou uma vagina (Figura 5). Destaco esse acidente dos pontos, que ao criar uma invaginação no tecido, materializam o conceito de dobra, tão caro ao Deleuze quando pensa a subjetivação junto a sua leitura de Foucault, o qual, requereria um ensaio crítico à parte da desta presente explanação. Fato é que essa boneca não foi identificada na exposição *A Fonte de Duchamp: 100 Anos da Arte Contemporânea*, que aconteceu no inverno de 2017, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. A não aparição da autoria de Cláu funcionou como um reverso dos *Astros Imaginários*; a boneca, embora contrastasse avidamente com os bichos de Pelúcia e ícones de consumo que compunham o trabalho *Colo de Mãe*, de Fernanda Martins Costa, só possuía autoria para quem reconhecia a obra de Cláu. Sendo uma exposição que remete à apropriação, a não feitura direta do artista em sua obra, Cláu se tornou *ready-made*, seu processo manual, tomado com o mesmo status de um objeto industrial dos procedimentos dadaístas. Como todas as outras *bonecas feias*, sua feitura se vale de vincos, texturas e volumes. Este acontecimento, o qual apelidei *o caso da boneca vendida*, nos possibilitou questionar o quanto uma apropriação destaca ao mesmo tempo em que paradoxalmente anula a singularidade, impossível de ser reproduzida, da boneca. Clandestina, a participação na exposição mostra o impacto inverso de uma produção que escapa aos juízos semióticos e, por conseguinte, se dá via modos de inserção não convencional no mundo das artes instituídas.

A aparição da genitalia, não proposital, foi um dos pontos de convergência entre nossas pesquisas, pois, observa-se a supressão do sexo na maioria esmagadora



Figura 5 : Cláu Paranhos Boneca Feia vendida, detalhe.
Foto de Cláu Paranhos



Figura 6 : Cláu Paranhos. Boneca feia. 20cm x 20cm.
Associação Francisco Lisboa, 2017. Tecidos, lã, astracan,
linhas. Foto da artista.

de bonecos, sendo a (des)construção do corpo, em todas as suas implicações pedagógicas, vital para nossas poéticas. Após essa situação, em que a boneca se torna um caso para se pensar a própria função, forma e autoria reconhecida da obra, a relação corpo-sexo-supressão, aparece. Ao ser produzido para um suporte, a boneca feita para a o Salão 20x20, da Associação de Artistas Francisco Lisboa de Porto Alegre, apresenta características menos usuais do que as elencadas na série. Esta boneca é feita de crochê de lã e tecidos leves. A delicadeza, qualidade pouco percebida nas outras bonecas, assim como a forma ctônica, remetem a figuras marianas, entrando para o inventário das imagens vaginais figurativas. Uma figura que, em si, alude a própria genitália (Zordan, 2017) e apresenta a forma realizada no próprio conteúdo, que a define: feminina. Para tanto, cabe-lhe uma pedra, uma preciosidade, uma pérola, um coroamento. Sem sabermos uma o que a outra fazia, criávamos trabalhos convergentes sobre a dimensão solicitada, vinte centímetros quadrados. Minha colagem, recurso também muito usado por Cláu, ao apresentar uma Vênus de Willendorf (com a qual a artista começou sua fala em um Ciclo de Palestras no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dias depois de eu ter concluído NO POP VENUS. Essa é uma colagem apressada, que traz uma impressão ruim da estatueta paleolítica espremida por dois pedaços de uma imagem da lata de sopa Campbell rasgada ao meio, vem exatamente dizer da precariedade do ícone pop. O resultado que, por estilo e tratamento dos materiais, podemos dizer *trash*, contrasta com os drapeados suaves da figura de Cláu.

Entre todos os adjetivos que Eco encontra para tratar do feio, o desgostável é o que desvia o juízo de mau-gosto, a certeza do que é ou não “bom”; julgamento, ao se misturar aos sentimentos, não consegue argumentar suas razões. O gosto acaba preso pelo que se propaga culturalmente, pelas formas vigentes, pela propagação de determinados tipos de formas, marcas, nomes. O gosto acaba calcado por hábitos, por amálgamas, pelo que há de mais comum. Detestável é estender o gosto ao monstruoso, ao híbrido, ao que se decompõe. Em qualquer espaço de atuação, é um trabalho que intenciona desconstruir as formas tomadas como “perfeitas”, especialmente aquelas que definem características e modelos idealizados, envolvido nas projeções das pessoas nos corpos e no culto da aparência. A fim de acabar com essas coerções, sutis e despercebidas, Cláu apresenta aos participantes e espectadores de seu trabalho o que ela designa “olhar generoso”, ou seja, uma aceitação de tudo o que está fora de padrões e de princípios estéticos rígidos.

Referências

- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismo: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Nobel, 1996.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa, Edições 70, 13ª edição, 1972.
- ECO, Umberto. *A história da feiúra*. Trad. Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Trad. Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade, 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1997.
- MONSELL, Alice Jean. *A (des)ordem doméstica: disposições, desvios e diálogos*. (Tese). 307f. Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2009.
- ZORDAN, Paola. *Disparos e excesso de arquivos*. 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro/RJ, 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/paola_zordan.pdf
- ZORDAN, Paola. *Virgem senhora nossa mãe paradoxal*. História. Questões e debates, v. 65, p. 239-263, 2017.

A autoetnografia como processo poético na produção de Danilo Perillo

The autoethnography as a poetic process in the production of Danilo Perillo

PAULA ALMOZARA*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual, professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Faculdade de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte do Centro de Linguagem e Comunicação. Campus I, Rodovia Dom Pedro I, km 136, Parque das Universidades — Campinas — SP, CEP 13086-900, Brasil. E-mail: almozara@gmail.com

Resumo: Trata-se de uma reflexão sobre a autoetnografia como uma forma metodológica implícita e imbricada à produção artística, utilizando como base de estudo a experiência de construção poética do artista brasileiro Danilo Perillo a partir de sua pesquisa de doutoramento intitulada “A eterna permanência: genealogia de uma apropriação”

Palavras chave: Autoetnografia / Danilo Perillo / apropriação / processos gráficos / arquivo / Eva.

Abstract: *The article is a reflection about autoethnography as an implicit methodological approach in an artistic production using the personal experience as a base of study for the poetic construction of the Brazilian artist Danilo Perillo in his doctoral research titled “The eternal permanence: genealogy of a appropriation”.*

Keywords: *Autoethnography / Danilo Perillo / appropriation / graphic processes / archive / Eva.*

Pretende-se explorar a ideia da autoetnografia (Motta & Barros, 2015) como uma possibilidade metodológica implícita na pesquisa em Artes Visuais, tendo como elemento de reflexão a produção poética do artista brasileiro Danilo Perillo.

O trabalho desenvolvido pelo artista interessa de modo particular dentro desse escopo por abranger questões relativas à utilização de arquivos pessoais em conexão com procedimentos gráficos históricos propondo uma narrativa ficcional.

A autoetnografia configura-se como método, mas pode ressaltar uma dupla função dentro das Artes, desdobrando-se em um dispositivo prático-processual, considerando que a autoetnografia:

Em linhas gerais tem como objetivo requalificar a relação entre objeto e observador, ressaltando a importância desta interação e da experiência pessoal do pesquisador como forma de construção do conhecimento. (Motta & Barros, 2015).

No trabalho de Danilo Perillo, não se pode pensar a experiência como algo meramente autobiográfico, pois observa-se que os aspectos factuais da vida pessoal do artista, embora inerentes à sua poética, apresentam-se como um impulso inicial para a construção de uma ficção, mas sua prática vai além de uma tentativa de estruturação objetiva sobre um estudo de parentesco.

Embora sua pesquisa de doutoramento seja intitulada “A eterna permanência: genealogia de uma apropriação”, a referência à “genealogia” é uma provocação que indica um diálogo do artista com o “arquivo” familiar, em especial, o deixado por seu bisavô, o pintor italiano Angelo Perillo. Sendo que, nesse contexto, há uma atualização dos aspectos histórico-culturais a partir do termo “apropriação” por meio do qual Danilo cria situações ficcionais.

Para situar Angelo Perillo e sua importância na história do patrimônio artístico e do sacro brasileiro, é preciso dizer que ele foi o responsável pelas pinturas realizadas entre os anos de 1925 a 1931, no teto e nas paredes (Figuras 1) da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção de Limeira (1856):

Perillo utilizou-se de motivos fitomorfos em estêncil, tão difundidos naquele período e técnica bastante difundida em seu país de origem. O interior do templo passou a ser azul, dourado e bege. É também dele a pintura de Nossa Senhora da Assunção no teto da capela-mor [...] A pintura de Perillo desgastou-se com o tempo e o pintor Tertuliano Pazelli, procurou refazê-la, porém, os motivos sofreram algumas simplificações, de modo que a pintura realizada, que é a que chegou aos dias atuais, ainda que de grande beleza, é artisticamente inferior à de seu antecessor” (Rosada & Bortolucci, 2013:282).



Figura 1 · Angelo Perillo, 1925-1931. Teto da capela-mor de Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assumpção de Limeira, Estado de São Paulo, Brasil. Fonte: Lins, 2017.

Figura 2 · Angelo Perillo, 1937. Sem título. Técnica: tinta à óleo sobre tela, dimensões 75 x 95,5 cm.

Crédito: foto de Danilo Perillo.

O objeto mais emblemático do arquivo familiar, que fundamenta a pesquisa de Danilo e, assim, a ideia de apropriação, é uma pintura a óleo sobre tela realizada por Angelo e datada de 10 de fevereiro de 1937 (Figura 2), na qual se destaca uma figura feminina que está sentada ao sopé de uma árvore ressecada, com o corpo curvado para frente tendo o rosto escondido pelas mãos e cabelo. A predominância de cores terrosas, no primeiro plano, em uma paleta bastante restrita, com o plano de fundo destacado pelo vermelho, impõe uma certa dramaticidade que denota um “ocaso”. Embora a anatomia da imagem não seja totalmente precisa, essa aparente falta de estrutura colabora de forma expressiva para a sensação de abandono e para a de tristeza, o que leva a crer que a temática da obra esteja relacionada à representação de Eva e à de sua “queda” conforme as escrituras bíblicas.

Danilo sempre se viu fascinado por essa obra, talvez pelo desejo de sincronia com sua própria poética artística. As conclusões as quais chegou sobre o tema foram, obviamente, baseadas na iconografia e nas atividades artísticas ligadas à pintura religiosa desenvolvida pelo seu bisavô. Nenhum documento comprobatório afirma que esse nu feminino, único produzido por Angelo, seja uma representação de “Eva”. De qualquer modo, essa pintura provocou Danilo pelo fato de sugerir a questão e pela forma como essa suposta “Eva” está sujeita a suportar sozinha as dores da descoberta da dualidade.

Eva e a poética da dualidade

Embora Danilo tenha dedicado desde sempre uma parte de seu trabalho a referências sobre “Eva”, sua poética possui uma dimensão sgnica que o afasta do motivo religioso, e por certo estigmatizado, da figura feminina como tratada por Angelo.

Os trabalhos de Danilo operam relações com o feminino e com a sexualidade e não com o sentido de “pecado” como o observado nas doutrinas judaico-cristã.

Enquanto Angelo trata da desolação, Danilo busca a consolação. Como afirma Campbell:

Adão e Eva se expulsaram a si mesmos do jardim da Unidade Atemporal, você pode dizer assim, pelo simples fato de haverem reconhecido a dualidade. Saindo para o mundo, você tem de agir em termos de pares de opostos. (Campbell, 2012:58).

Danilo lida com o “reconhecimento da dualidade” e, portanto, com a sexualidade, citando-se aqui o conjunto de obras que integraram sua pesquisa de mestrado “Visões (do não visto)” (Perillo, 2011), com séries que se intercalam e se sobrepõem, como “Eva” de 2001 a 2007 (Perillo, 2011:72 e 76) e as séries de

2010: “Daphne” (Perillo, 2011:75), Euterpe (Perillo, 2011:79) e Marilyn (Perillo, 2011:89).

Na “representação” do corpo feminino, Danilo procura entender os conceitos determinantes de uma mito-poética do corpo e tomado pela questão anímica procura romper com relações de poder que emanam de iconografias sociais objetificadas e mercantilizadas.

“Eva” é, afinal, uma grande metáfora na estrutura poética de Danilo que reafirma o “agir” para a vida pelo “reconhecimento da dualidade”, mas paradoxalmente busca a “unidade transcendente” (Campbell, 2012), considerando todas as referências utilizadas pelo artista desde Euterpe, Daphne até Marilyn.

Nesse sentido, Danilo captura a ideia do feminino como ação vital, ou seja, o que impulsiona a vida e, contrariando o senso comum, apresenta imagens nas quais a sexualidade e a sensualidade não são explicadas ou explicitamente evocadas, mas são regidas pelas sutilezas, como a própria ideia poética das expressões que o artista usa, inclusive no título de seu trabalho: “Visões (do não visto)”.

“A eterna permanência”

Posteriormente, a forma como Danilo operacionalizou seu trabalho a fim de criar uma “genealogia de apropriação” em sua pesquisa de doutorado, e não perder a natureza anímica de sua poética, foi a de implicar a única pintura de nu feminino realizada por Angelo como símbolo de seu trabalho, evitando sujeitar a imagem à imposição de dogmas religiosos.

Foi no “afastamento” que eles se encontraram e, ao perceber isso, Danilo idealizou a primeira obra desse “diálogo” mnemônico que intitulou de “a eterna permanência”.

Tratam-se de uma série de serigrafias e de um livro de artista realizado, segundo Danilo, em “parceria” com seu bisavô, no qual a figura feminina da pintura de 1937 é o elemento principal das gravuras e do livro. As imagens são realizadas com o recurso do *halftone* por meio de retícula em serigrafia e depois digitalizadas para impressão do livro de artista. Danilo apresenta o trabalho como uma pequena instalação de parede conforme a Figura 3.

Na primeira página do livro do lado direito, pode-se ler a frase “quanto mais me aproximo, mais distante fico” e acima observa-se a imagem do corpo feminino da pintura de Angelo representada com uma retícula expandida — a mesma imagem apresentada na serigrafia da instalação -, percebendo-se apenas a trama reticular, ou seja, não se consegue identificar de imediato a figura. Ao folhear o livro, a imagem em *halftone* vai paulatinamente sendo comprimida e a figura vai se formando com a diminuição do tamanho da retícula, até que, na



Figura 3 · Danilo Perillo, 2014. Título da obra: “a eterna permanência”. Serigrafia e Livro de artista (impressão digital sobre papel de algodão), dimensões 50,5 x 100 cm.

Crédito da foto: Danilo Perillo.

Figura 4 · Danilo Perillo, 2014. Título da obra: «a eterna permanência”. Livro de artista, página 1: “quanto mais me aproximo, mais distante fico”. Técnica: impressão digital sobre papel de algodão, dimensões 21 x 14,8 cm (livro fechado).

Crédito da foto: Danilo Perillo.



Figura 5 · Danilo Perillo, 2014. Título da obra: “a eterna permanência”. Livro de artista, página 10: “quanto mais fico distante, mais próximo fico”. Técnica: impressão digital sobre papel de algodão, dimensões 21 x 14,8 cm (livro fechado). Crédito da foto: Danilo Perillo.

Figura 6 · Danilo Perillo, 2016. Processo de construção da obra: “Página de um livro não impresso”. Clichê em cobre, elementos de tipografia sobre o livro utilizado como modelo, dimensões da página 23 x 15,5 cm. Crédito da foto: Danilo Perillo.

Figura 7 · Danilo Perillo, 2016. Processo de construção da obra: “Página de um livro não impresso”. Clichê em cobre, montagem com os tipos móveis e espaçadores para impressão tipográfica. Crédito da foto: Danilo Perillo.

última folha, é possível perceber por completo a imagem reproduzida e a frase “quanto mais me distancio, mais próximo fico”.

A figura feminina é apresentada sempre na página à direita, enquanto a página esquerda constitui-se por pontos que reconstróem a paleta de cores que a pintura de Angelo apresenta, indo da cor dominante do primeiro plano até a cor dominante do último plano (Figura 4 e Figura 5).

Danilo assume uma vertente que é ao mesmo tempo lírica no sentido de estabelecer uma coautoria com seu bisavô, quase em um formato de uma ode, exaltando a personagem que iniciou esse diálogo subjetivo entre eles, e, por outro lado, assume um formato gráfico que pelas suas características e pelas suas particularidades de produção contém em sua fatura elementos técnicos que conseguem exaltar a poética desse distanciamento e aproximação de maneira ao mesmo tempo documental — vislumbrado pelo formato do livro de artista como suporte em seu significado histórico — e poético pela revelação sutil e intimista de uma (a)temporalidade que distingue os dois “autores”.

“Página de um livro não impresso”

Em “Página de um livro não impresso” (Figura 8), Danilo desenvolve ainda mais a ideia de um dispositivo documental, que desta vez amplifica ficcionalmente o *status* histórico de seu bisavô, trabalhando enfaticamente com uma ideia visual e gráfica de apropriação por meio de formas de validação pelas quais os artistas, de modo geral, estão e estavam sujeitos às classificações enciclopédicas dentro da Crítica e da História da Arte.

No arquivo familiar ao qual Danilo teve acesso, coincidentemente se encontrava uma coleção de História da Arte de Sheldon Cheney de 1957, que pertenceu a Pantaleão Perillo, filho de Angelo.

Ele por intermédio dessa descoberta toma novamente a imagem feminina da pintura de Angelo e o volume IV da coleção de livros de Pantaleão, e, em um situação sincrônica, estabelece uma peça gráfica-poética que reconstrói em fac-símile uma página “arrancada” do livro de Cheney (1957) no qual Angelo Perillo figura ficcionalmente com um verbete próprio (Figura 6, Figura 7 e Figura 8).

Os processos tipográficos (Figura 6 e Figura 7) desenvolvidos por Danilo conseguiram reproduzir fielmente o *design* da parte impressa do livro (Figura 6) chegando ao ponto de simular até mesmo a textura e a cor do papel do livro original (Figura 8), em especial o desgaste do tempo.

O clichê (Figura 7) é uma reprodução da pintura de 1937 de Angelo e feita por Danilo a partir de técnicas de gravação fotográfica sobre placa de cobre, simulando os pontos e a textura constitutiva de um clichê em zinco gravada



Figura 8 · Danilo Perillo, 2016. Título da obra: “Página de um livro não impresso”. Técnica: tipografia e clichê sobre papel, dimensões 23 x 15,5 cm. Trata-se de uma simulação ficcional a partir da página de livro CHENEY (1953). Crédito da foto: Danilo Perillo.

Figura 9 · Danilo Perillo, 2010-2014. Série: Marilyn. Impressão sobre papel e montagem em acrílico. Série com tamanhos variáveis. Crédito da foto: Danilo Perillo.



Figura 10 · Danilo Perillo, 2016. Título da obra: “Página de um livro não impresso”. Técnica: tipografia e clichê sobre papel, dimensões 23 x 15,5 cm. Detalhe da gravação manual para simulação do papel perfurado pela “ação do tempo”. Crédito da foto: Danilo Perillo.

fotomecanicamente em relevo. E o texto é reconstruído por tipografia com as fontes idênticas as utilizadas no livro original (Figura 6 e Figura 8).

No entanto, é no “desgaste” que ocorre o outro diálogo visual entre a obra de Angelo e a de Danilo, as marcas de encadernação ao lado esquerdo da página indicam que essa parece ter sido arrancada do livro, ao mesmo tempo em que a folha apresenta um ataque sistematicamente violento de insetos (Figura 8). Nesse ponto, é importante notar que ao lado direito o que se pressupõe serem perfurações realizadas por cupins ou traças, é na verdade uma composição reticular que, depois de uma observação cuidadosa, é possível perceber a figura de um dos trabalhos anteriores de Danilo, no caso a imagem de Marilyn (Figura 9 e Figura 10).

Danilo impõe uma cuidadosa necessidade de verificar os mínimos detalhes, impulsionando o observador a se transformar em um investigador que deve analisar um documento antigo e precioso.

Conclusão

No cuidado de observação é que reside a máxima da autoetnografia, pois a produção de Danilo em suas referências e diálogos subjetivos exigem uma amplificação de repertório.

Assim, a autoetnografia está considerada aqui de forma implícita na construção desse processo poético, pois uma reflexão sobre uma obra cuja produção está interligada a elementos mnemônicos e a motivações pessoais são determinadas por escolhas sincrônicas e intuitivas na construção do conhecimento e se revela por meio do “como” e “porque” a operacionalização e a instauração se deram.

Por sua vez, as representações do corpo são atávicas ao ser humano como elementos historicizados (Bourriaud, 2009) e cosmogônicos que preconizam uma explicação sobre a origem da criação dos seres sencientes e por si estabelecem também estratégias, padrões e fundamentos para tais representações.

No entanto Danilo rompe com esses estigmas e converte as apropriações e proposições conceituais em elementos poéticos cuja a principal característica é, na verdade, apesar de se valer da dualidade sexual, almejar a transcendência dos pares de opostos e conquistar a unidade.

Paradoxal e propositalmente, expõe uma condição metafórica, onde as relações entre obra e observador devem assumir a força sutil de (des) mascarar o não visto.

Agradecimentos

Apoio da FAPESP, processo no 2017/17112-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Referências

- Bourriaud, Nicolas (2009). *Pós-produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Perillo, Danilo Roberto (2011). *Visões (do não visto)*. Dissertação de Mestrado em Artes. Orientadora: Ribeiro, L.E.F. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Artes, Pós-Graduação em Artes. [Consult. 2017/11/07]. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284402>>
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Pós-produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8561635118
- Campbell, Joseph (2012). *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena. pp. 44-50. ISBN: 8572420088
- Cheney, Sheldon (1953). *História da Arte*. Volume IV, tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora. S/ ISBN.
- Lins, Plínio et al. (2017). *Patrimônio espiritual, histórias, fotografias e significados das igrejas mais bonitas do Brasil*. [Consult. 2017/11/07]. Disponível em: <<https://patrimonioespiritual.org/>>
- Motta, Pedro Mourão Roxo da, & BARROS, Nelson Filice de. (2015). "Resenha". *Cadernos de Saúde Pública*, 31(6), 1339-1340. Epub June 00, 2015.
- Rosada, M. e Bortolucci, M. (2013). "A Igreja da Boa Morte de Limeira: Uma amálgama de conhecimentos forâneos. IN: *Atas IX Encontro de História da Arte: Circulação e trânsito de imagens e ideias na História da Arte*. BARROS (Org.), André R. [et al.]. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH/CHAA. ISBN: 978-85-86572-60-9. [Consult 2017/11/05]. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant_ixeha.html>

Vozes Dissonantes: a abstração geométrica de Rose Lutzenberger

*Dissonant voices: the geometric abstraction
of Rose Lutzenberger*

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

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

Resumo: Rose Lutzenberger (Porto Alegre, RS, 1929) é autora de uma escultura de referência do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA/UFRGS). Nesse ensaio faremos uma breve análise da sua atuação como artista importante na introdução da abstração geométrica na produção visual do Rio Grande do Sul. Analisaremos seu processo artístico enquanto escultora e gravadora, cujos resultados podem ser sintetizados pela escultura em questão: um trabalho que é resultante de excepcionais operações com materiais industriais que, ao eliminar todo e qualquer vestígio de manualidade, normalmente associada às artes plásticas, coloca-a plenamente integrada à linguagem da abstração geométrica nacional e internacional.

Palavras chave: Rose Lutzenberger / escultura / abstração geométrica / Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Abstract: Rose Lutzenberger (Porto Alegre, RS, 1929) is the author of a reference sculpture from the Barão de Santo Ângelo Pinacoteca collection (PBSA / UFRGS). In this essay we will briefly analyze her performance as a important artist in the introduction of geometric abstraction in the visual production of Rio Grande do Sul. We will analyze her artistic process as a sculptor and engraver, whose results can be synthesized by the sculpture in question: a work that is resulting from exceptional operations with industrial materials which, by eliminating any trace of craftsmanship, usually associated with the plastic arts, places it fully integrated in the language of national and international geometric abstraction.

Keywords: Rose Lutzenberger / sculpture / geometric abstraction / Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Introdução

A escultura de Rose Lutzenberger (1929), sem título (*circa* 1970), composta de três módulos de base em madeira, revestidas de placas de alumínio e com intervenção de pintura, é uma das peças de referência do acervo de esculturas da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS) (Figura 1). Trata-se de uma obra que permite “diferentes formas de agrupamento, possibilitando, assim, composições abstratas de dimensões variáveis” (Barbian, 2014). No conjunto da coleção ela se destaca pela excelência da sua fatura e por pretender um discurso que foge ao padrão da produção escultórica local no período de sua execução, fazendo parte do reduzido conjunto de peças do mesmo gênero produzidas pela artista no período.

Rose Lutzenberger, juntamente com Ilsa Monteiro (1935) e Joyce Schleiniger (1947) forma a tríade de artistas que, nos anos 1960 e 1970, rompe com a tradição figurativa da escultura no Rio Grande do Sul. Se em outras áreas, mormente na gravura e na pintura (Berclaz, 2015), a corrente abstracionista tem expressivo desenvolvimento nas obras bidimensionais de Carlos Petrucci (1919-2013), Carlos Scliar (1920-2001), Danúbio Gonçalves (1925), Luiz Barth (1941-2017), Nelson Ellwanger (1946-2004), Nelson Wiegert (1940), Rubens Costa Cabral (1928-1989), Vera Chaves Barcellos (1938), Waldeny Elias (1931-2010), Yeddo Titze (1935-2016) e Zoravia Bettiol (1935), a escultura manteve-se, entretanto, solidamente ancorada na figuração, uma realidade que só se alterará em períodos posteriores.

Sua formação se deu inicialmente no Instituto de Belas Artes (1948). Entre 1958 e 1959 recebeu uma bolsa de estudos do Departamento de Estado — Estados Unidos, frequentando o *State Department Grant*, na Universidade de Yale, em Harvard, o *Sculpture Center* e o *Art Student League*, ambas em Nova Iorque. Entre 1967 e 1968 estagiou, como docente convidada, na *Folkwangschule für Gestaltung* (Essen) e na Escola Estadual Superior de Artes Plásticas (Hamburgo), ambas na Alemanha. Sua carreira como artista inicia-se ainda nos anos 1950 e se desenvolverá de maneira crescente ao longo das duas décadas seguintes, participando de mostras coletivas, individuais e salões. Como docente universitária inicia sua carreira nos anos 1950 conquistando, em 1964, o título de Professora Catedrática de Arte Decorativa do Curso de Artes Plásticas do Instituto de Artes; em 1966 lhe é concedido o título de Doutora em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde se aposenta em 1986.

Rose Lutzenberger, reconhecida como gravadora, escultora e como designer, principalmente de joias, tem na escultura grande relevância para o



Figura 1 · Rose Lutzenberger. Sem título, sem data [circa 1970]. Escultura em (três) módulos de alumínio, 100 x 50 x 40 cm. Registro: 294. Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS)

desenvolvimento da técnica, principalmente no sul do Brasil. A obra de Rose Lutzenberger mesmo tendo recebido notável destaque para além das fronteiras regionais, seja em salões de nomeada no panorama nacional, seja em galerias, ficou obscurecida devido a pouca visibilidade dada à produção local. A inscrição de seu nome no seletivo grupo de escultoras nacionais que se dedicaram a abstração, assim como o de suas outras duas companheiras acima referidas, merece figurar, no mesmo recorte formal, ao lado de Amélia Toledo (1926-2017), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Mary Vieira (1927-2001), Tomie Othake (1913-2015), artistas mulheres que investiram na abstração, principalmente a geométrica.

As gravuras do álbum: ensaios para as esculturas?

O álbum *Visão multidirecional* (1971) é composto por vinte serigrafias sobre papel: seis de Luiz Fernando Barth (1941-2017), sete de Rubens Costa Cabral (1928-1989) e sete de Rose Lutzenberger. O álbum é o resultado da pesquisa intitulada *Expressão em Superfície e Movimento*, desenvolvida no ano de 1971, pelos professores acima citados. Propunha a “eleição de uma forma geométrica plana (hexágono) que através de cortes possibilitasse a criação de um espaço ambíguo e o remanejamento de suas partes com o objetivo de obter a criação de formas estéticas” (Relatório para o 1º Semestre de 1971 /AHIA). Como que indicando a natureza permutacional da proposta, “A página que abre o álbum apresenta seis variantes da mesma frase, escritas em caixa alta, na cor azul royal, distribuídas em arco. São elas: visão multidimensional; visão dimensional multi; dimensional multivisão; dimensional visão multi; multi dimensional visão e multivisão dimensional” (Borba, 2015).

A observação das esculturas de Rose Lutzenberger nos leva naturalmente a indagar sobre seu processo de construção, visto que o rigor e a precisão são fatores preponderantes no resultado final. Se nas gravuras acima referenciadas (Figura 2, Figura 3 e Figura 4) a aplicação da teoria da Gestalt é quase didática, no que tem de explícita e auto-explicativa, nas esculturas o processo é mais requintado, pois, ao examiná-las atentamente, observamos que ela logrou esses efeitos justapondo volumes e superfícies polidas em oposição às superfícies coloridas e opacas, resultado da aplicação de pintura.

Temos a impressão de que no álbum de gravuras — com a aplicação de rigorosos princípios perceptuais de grande vigor e notável resultado — a artista ensaiou suas esculturas. Um reforço para essa afirmativa está no fato de que na abertura do álbum os autores agregaram uma citação de Umberto Eco, que transcrevemos:

[...] enquanto que a cultura média e popular (ambas já produzidas em níveis mais ou menos industrializados, e sempre mais altos) não vendem mais a obra de arte, e sim o seu efeito, eis que os artistas se sentem impelidos, por reação, a insistirem no polo oposto: não mais sugerindo efeitos, nem se interessando pela obra, mas sim pelo processo que leva à obra.

Essa última assertiva, que enfatiza a questão do processo em detrimento da obra, nos leva a afirmar que nesse trabalho Rose Lutzenberger definitivamente experimentou no plano bidimensional suas esculturas, antes de efetivamente construí-las. A análise dos resultados obtidos demonstra de maneira cabal que as questões perceptuais ensaiadas aqui foram de maneira vitoriosa transpostas para o plano tridimensional: os efeitos ópticos de sobreposição de planos, a eliminação da relação entre figura e fundo, a aplicação de cores para conduzir o olhar pelas formas, etc. Imediatamente anteriores às esculturas, essas gravuras aplicam aqueles estudos desenvolvidos pela artista, na sua atividade docente na disciplina de Técnica da composição artística, ministrada no Instituto de Artes. Esses estudos da percepção são associados ao estudo dos “recursos interpretativos e técnicos dos elementos formais e seus relacionamentos em duas dimensões; Natureza da Luz; [e] Forças Visuais.” (Relatório para o 1º Semestre de 1971/AHIA), conteúdos estes que vinham sendo desenvolvidos, desde os anos 1950, na disciplina de Composição Decorativa — Técnica da Composição Artística. Mais do que experimentos formais as gravuras, assim como as esculturas, levam em consideração um olhar objetivo proposto ao espectador, esvaziando-o de aproximações simbólicas ou sensoriais.

Sobre a escultura

Sobre sua escultura escreveu Armino Trevisan (1983) que “revelou sábia assimilação de princípios construtivistas, que envolve de um halo hierático, seja pelo tratamento das superfícies, seja através de uma morfologia, não destituída de elegância.” Tomemos como guias, para desenvolvimento desse ensaio, os três aspectos assinalados por Trevisan: o halo hierático, o tratamento de superfícies e a morfologia e elegância. O hieratismo deve-se principalmente ao tratamento das formas, que elevam o olhar e propõem uma assimilação quase religiosa as suas esculturas, uma retomada das colunas infinitas de Brancusi na sua forma monolítica (Zanini, 1980). Escultura não decorativa, feita para ser apreendida pelo intelecto, não pela sensibilidade. Quanto ao tratamento das superfícies, estas são cuidadosamente elaboradas, seja no polimento do alumínio, seja nas faixas de cores agregadas, tudo com um cuidado extremo com os detalhes no uso dos materiais industriais. O afastamento dos materiais tradicionais da escultura praticada entre nós (ferro, madeira, bronze, mármore e argila), elimina, de uma



Figura 2 · Rose Lutzenberger. *Visão multidirecional* (1971). Serigrafia sobre papel (33/50), 66,5 x 48,5 cm. Registro: 346.1520 . Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS)

Figura 3 · Rose Lutzenberger. *Visão multidirecional* (1971). Serigrafia sobre papel (33/50), 66,5 x 48,5 cm. Registro: 346.1820 . Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS)

Figura 4 · Rose Lutzenberger. *Visão multidirecional* (1971). Serigrafia sobre papel (33/50), 48,5 x 66,5 cm. Registro: 346.1920. Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS)

só tacada, qualquer preocupação de carácter simbólico tradicionalmente associado àqueles materiais. Quanto à morfologia — as formas adotadas —, esta se dá por módulos sobrepostos, que partem das reconfigurações possíveis de um módulo — o hexágono — submetido às mais rigorosas modificações. A exploração das formas geométricas simples, sem propor qualquer associação com o mundo material, explora ao interesse da artista pela tecnologia e pelas pesquisas perceptuais, eliminando a possibilidade de um contato tátil, devido às superfícies frias, assépticas e de arestas agudas. Observa-se a preocupação com a eliminação, melhor dizendo, com a renúncia da massa como elemento escultural, como está previsto no *Manifesto Construtivista* de Naum Gabo (1920). A pesquisa perceptual gestáltica enfatiza o ritmo e a dinâmica, aproximando a artista da civilização industrial, substituindo, conforme Noholy-Nagy e Kemeny (Berlim, 1922) o “[...] princípio estático da arte clássica pelo princípio dinâmico da vida universal” (apud Zanini, 1980). O resultado é a elegância apontada pela crítica, resultados do olhar lançado para o alto, do tratamento primoroso e da cuidadosa eleição das formas, que obrigam o espectador à circulação em torno de objetos sem princípio e sem fim, deslocando a relação entre figura e fundo.

Uma voz dissonante

É sintomático que a recepção de sua obra escultórica, independente do imediato reconhecimento e das premiações recebidas, tenha causado estranheza e mesmo estupor, desarmando a crítica de seu tempo. Brites (2015) escreveu que “No II Salão de Artes Visuais da UFRGS, de 1973, acompanhando a movimentação artística do momento, o júri concedeu o Grande Prêmio do Salão para a categoria ‘proposição’, na qual estava inscrito o trabalho tridimensional de Rose Lutzenberger *Espaço perceptual* (início dos anos 1970).” (Figura 5)

Aqui já está indicada não somente uma abertura da crítica local para novas formas de expressão, mas também uma dificuldade de enquadrar as manifestações que fugiam dos modelos tradicionais. Fernando Corona, atento observador do sistema de artes local, apesar de não entrar em considerações técnicas (sobretudo pelo carácter de crônica de suas notas críticas) não se furtou, entretanto, a dedicar elogios às propostas da artista, como, por exemplo, ao registrar que “O Grande Prêmio [no II Salão de Artes Visuais da UFRGS em 1973] para *Espaço Perceptual*, [...] prova o bom gosto e profundos conhecimentos da geometria espacial [...]. São realmente uma beleza plástica no espaço” (Corona, 1977). Dois anos depois, comentando sobre o III Salão de Artes Visuais da UFRGS, escrevendo sobre a peça intitulada *Tramas*, afirma que é uma “[...] belíssima forma estética e vertical em alumínio [...].” (Corona, 1977).

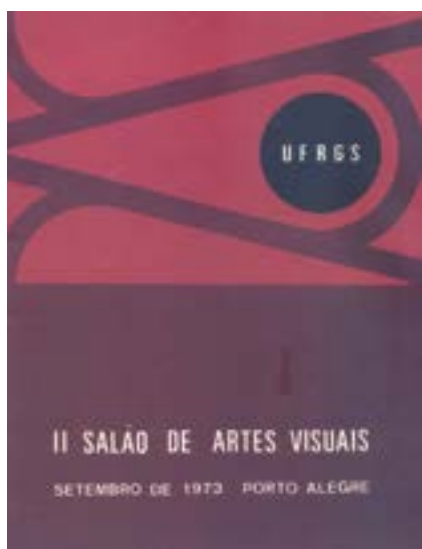


Figura 5 · Catálogo do II Salão de Artes Visuais (UFRGS)
— Capa. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS

Figura 6 · Catálogo do II Salão de Artes Visuais (UFRGS).
Capa e página com atribuição de prêmio para a escultura Espaço Perceptual, de Rose Lutzenberger. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS



Uma mirada no ambiente local nos esclarece que os artistas brasileiros, dos anos 1950 e 1960, estavam trabalhando em um país que, após sair do modelo agropastoril depois da segunda guerra mundial procuravam se inserir rapidamente no mundo industrial. Era, portanto, natural que as expectativas fossem no sentido de encaminhar a produção plástica para uma correspondência com o modelo vigente de progresso. Juntamente com Ilsa Monteiro e Joyce Schleiniger (que receberão atenção noutro momento), Rose Lutzenberger forma a trindade da vanguarda escultórica do Rio Grande do Sul. Seu trabalho, magnificamente representado pela escultura da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo com a qual abrimos esse ensaio, é o resultado de excepcionais operações com materiais industriais que, ao eliminar todo e qualquer vestígio de manualidade, normalmente associada às artes plásticas, coloca-a plenamente integrada na linguagem da abstração geométrica nacional e internacional.

Referências

- Barbian, Débora da Silva Margoni (2015) [Sem título]. In: Gomes, Paulo (Org.) *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral — 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2º v.
- Borba, Andressa. (2015) [Sem título] In: Gomes, Paulo (Org.) *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral — 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2º v.
- Brites, Blanca Luz (2015) "Pinacoteca Barão De Santo Ângelo em sintonia com seu tempo. In: Gomes, Paulo (Org.) *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral — 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2º v.
- Corona, Fernando (1977) *Caminhada nas Artes (1940-76)*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto Estadual do Livro, 1977.
- Lutzenberger, Rosa Maria Kroeff (1971). *Relatório para o 1º Semestre de 1971*. Instituto de Artes — Departamento de Artes Visuais. AHIA — Arquivo Histórico do Instituto de Artes.
- Rosa, Renato & Presser, Décio (2001) *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade (2ª Edição — Revista e Ampliada).
- Trevisan, Armindo (1983) *Escultores Contemporâneos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade.
- Zanini, Walter (1980) *Tendências da Escultura Moderna*. SP: Cultrix.

Aurélia de Souza: O Feminismo ao Espelho

Aurélia de Souza: Feminism at the Mirror

RAQUEL PELAYO*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista visual, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura (FAUP) e I2ADS — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP). Av. Rodrigues de Freitas 265, 4000-222, Porto, Portugal. E-mail: mpelayo@arq.up.pt

Resumo: Neste artigo aborda-se a obra “Autorretrato (com laço)” (c. 1897) e outras três obras da pioneira mulher artista portuguesa Aurélia de Souza. A análise iconográfica revela uma artista ativamente crítica e plenamente consciente da discriminação de género da sociedade oitocentista da qual também foi vítima. Conclui-se que a sua obra e importância como figura da história da arte vem sendo injustamente menorizada por teimosa discriminação de género.

Palavras chave: Aurélia de Souza / mulher artista / feminismo / romantismo.

Abstract: *This article deals with the work “Self-portrait (with tie)” (c. 1897) and three other works by the pioneer female portuguese artist Aurélia de Souza. Iconographic analysis reveals an artist who is actively critical and fully aware of the nineteenth century gender discrimination of which she was also a victim. It is concluded that her work and importance as a major figure of art history has been unjustly distorted by a stubborn gender discrimination.*

Keywords: *Aurelia de Souza / woman artist / feminism / romanticism.*

Introdução

No início dos anos setenta arrancou todo um processo de questionamento do fazer da história, desde os processos de museificação e exibição artística até aos processos de narração histórica que ainda hoje está longe de se ter esgotado. A partir do seminal artigo de Nochlin (1971) são denunciadas e questionadas as múltiplas exclusões socioculturais de que as mulheres artistas são vítimas e principalmente as “posteriores exclusões da própria construção histórica, sobretudo durante os séculos XIX e XX” (Vicente, 2017:35). Verifica-se que “a produção de conhecimento da história e da história da arte realizada no século XX é que, ao olhar para o passado com as lentes da discriminação de género e racial do seu presente, não foi capaz de ver a existência de mulheres enquanto agentes da história, também elas criadoras de saberes como de artes” (Vicente, 2017:35). Hoje existe a percepção de que o mundo artístico é mais progressista e aberto do que outras esferas e, segundo Vicente (2017), é esta aparência que acaba por camuflar as persistentes desigualdades de género no mundo artístico e que dificulta o próprio reconhecimento da discriminação.

Aurélia de Souza (1866-1922) (Figura 1) é uma artista portuguesa que foi, e ainda é, vítima de discriminação de género (Vicente & Vicente 2015). O seu lugar na história da arte portuguesa é pouco mais do que uma exceção digna de nota. A maior barreira ao pleno reconhecimento do seu génio artístico depende de existir na sua obra aquilo a que Adorno se refere como “conteúdo de verdade” e que é aquilo que, intrínseco à obra, a liga à verdade pessoal e histórica de toda uma sociedade (Freitas, 2005).

A sociedade portuguesa de finais do século XIX é profundamente marcada pela desigualdade de género e é sabido que Aurélia passou por inúmeras barreiras para poder exercer a profissão de pintora. Estas dificuldades se, por um lado foram sendo ultrapassadas, também delimitaram a abrangência da sua atividade e o seu pleno reconhecimento em vida e posteriormente. Ainda hoje paira sobre a sua obra uma dúvida fundamental que se refere a até que ponto as limitações a que a pintora se viu sujeita não terão impedido o seu pleno desenvolvimento como artista a ponto de, eventualmente, atingir a genialidade criativa? O mesmo será questionar se a sua obra está ou não imbuída de “conteúdo de verdade” na aceção adorniana. A sua obra fornece-nos, ou não, toda uma visão crítica da sociedade e cultura ocidental oitocentista que resulte de todo um profundo posicionamento filosófico que cabe aos artistas ter? Tal é a questão que nos propomos aqui colocar.



Figura 1 · Fotografia de Aurélia de Sousa, s/a, s/d.

Figura 2 · Aurélia de Sousa, *Autorretrato*. c. 1897. Óleo sobre tela. Coleção José Caiado de Sousa, Porto. Fonte: <http://www.viva-porto.pt/Geral/150o-aniversario-do-nascimento-de-aurelia-de-sousa-comemorado-com-exposicao.html>

1. Dúvidas e desconfianças

Uma das dúvidas que a historiografia moderna lança sobre a obra de Aurélia de Souza refere-se ao facto de, tendo a artista estudado em Paris durante três anos e contactado com as correntes mais vanguardistas, não ter optado por desenvolver essa linha de trabalho mais no sentido da impressão e da abstração e, ao invés, ter-se mantido fiel à técnica tradicional que em muitas obras é preciosista e noutras eivada de pinceladas meramente sugestivas e/ou matéricas. Nesta perspetiva a obra de Aurélia de Souza surgiria indesculpavelmente desfasada da realidade artística da vanguarda internacional sua contemporânea. No entanto esta perspetiva é falaciosa por duas razões. A primeira porque se trata de uma perspetiva que enferma de formalismo reduzindo a arte a meras questões formais esvaziadas de sentido. A segunda razão diz respeito a deixar de fora todas as circunstâncias socioculturais da época e vida da artista. De facto Aurélia de Souza, como já referimos noutra ocasião (Pelayo, 2017) interrompe estudos em Paris abruptamente, por motivos de saúde que, de resto, se prendem com a omnipresente pandemia da época, a tuberculose, que acompanhou e foi o lado negro do processo de industrialização ocidental. Sendo obrigada a viver no Porto, e tal como qualquer outro artista, teve de se adaptar e encontrar o seu lugar no meio artístico português não estando em posição, particularmente por ser mulher num mundo profusamente masculinizado, de abrir mão da técnica que funcionava como o mais importante fator credibilizador da sua atividade como pintora. Não era ainda, e não foi, tempo português disso. A limitação, se há alguma, seria a de toda a cultura portuguesa de então como um todo.

Outra desconfiança, esta claramente preconceituosa, que se estabelece frequentemente na avaliação da obra de uma pioneira mulher artista é a de que, ultrapassada a barreira da formação técnica com brilhantismo a obra não possuía a liberdade de espírito, o sentido crítico, uma necessária tomada de posição perante o mundo, como resultado das limitações que a condição feminina, neste caso oitocentista, impunha às mulheres que estavam excluídas de muitas tertúlias e de muita da vida mundana, cultural e política apenas frequentada por homens. Mais uma vez esta questão é falaciosa porque qualquer ser humano, independente do género, faz parte de uma complexa realidade histórica e carrega consigo o peso da sua perspetiva de vida que é sempre subjetiva e limitada pela sua circunstancialidade, mas que faz parte e constrói essa mesma realidade social mais ampla. Inversamente poderíamos questionar a profundidade do conhecimento que os intelectuais da época poderiam ter sobre a verdadeira realidade do espaço doméstico, as frustrações e anseios das mulheres da sua época, já que essa é uma realidade que faz parte das vivências culturais e

políticas daquela sociedade tanto quanto terão sido os debates da esfera pública. Assim, a questão que é pertinente dirigir à obra desta artista é se ela se imbuí de sentidos e posicionamentos relativamente àquela que era então a realidade das mulheres no quadro das vivências do seu tempo.

Não pode ser Aurélia de Souza uma artista maior caso a sua obra não nos fale dessa realidade brutal, silenciada na produção cultural masculina, que é de enorme relevância pois diz respeito a metade da humanidade. Simplificando, poderia dizer-se que o valor da sua obra depende, em grande medida, da mesma obra possuir intrinsecamente um posicionamento feminista que revele uma artista crítica, criativa e visionária como é apanágio dos grandes artistas, dinâmicos agentes da história.

É neste quadro que nos propomos proceder a uma análise visual sobre uma pequena amostra de obras de Aurélia de Souza que nos permita identificar, caso existam, sentidos e ressonâncias que revelem o seu posicionamento crítico relativamente à sociedade e cultura de então. Dos vários autorretratos seleccionamos os três de maior envergadura que são o *Autorretrato* (do laço) (c. 1897), óleo sobre tela, coleção José Caiado de Souza; o *Autorretrato* (do casaco vermelho) (c. 1900), óleo sobre tela, coleção Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio; *Santo António* (c.1902), óleo sobre tela, coleção Museu Nacional Soares dos Reis e ainda *Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu* (sem data), óleo sobre tela, coleção Museu Nacional Soares dos Reis. Contemplemos a artista olhando-se ao espelho.

2. Análise iconográfica

O *Autorretrato* do laço (Figura 2) é uma das obras mais intrigantes de Aurélia. O carácter patético desta figura levou Silva (1995), numa primeira tentativa de interpretação, a vê-lo como “surpreendido palhaço” resultado de um processo de “auto-indagação e autotravestimento”. Para além de rebuscada e vaga esta interpretação apresenta-se inverosímil face ao contexto da condição feminina da época. De facto aquilo que as mulheres do século dezanove mais temiam era serem ridicularizadas ou serem alvo de chacota, coisa que acontecia face a qualquer intento emancipatório uma vez que eram consideradas seres intelectualmente inferiores.

A obra mostra-nos uma mulher de expressão patética que nos fita de sobrolho franzido, com a boca entreaberta onde assoma a língua prestes a sair, sufocada por um gigantesco laço negro que lhe estrangula o pescoço. De cabelo cortado e pálida como a morte esta mulher é uma vítima do seu adereço ridículo e está prestes a desfalecer. Seu corpo em alvas e vagas pinceladas diluído



Figura 3 · Fotografia de Aurélia de Sousa, Aurélio da Paz dos Reis. s/d. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio. Fonte: Própria.

Figura 4 · Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma à grande Pintora D. Aurélia de Souza, 1936. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: própria.



Figura 5 · Capa do folheto da Exposição de Homenagem a Aurélia de Souza, 1936. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: própria.

Figura 6 · Aurélia de Souza, Autorretrato. c. 1900. Óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional Soares dos Reis, Porto. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_\(Aurelia_de_Souza\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_(Aurelia_de_Souza).jpg)



no fundo também ele branco numa impossibilidade existencial. Nesta cena de quase morte, o desaparecimento da figura que realça o onnipotente laço mantém, no entanto, uma aparente normalidade retratista na composição tradicional da figura na tela passando facilmente como um “retrato normal” menos bem conseguido. Foi pintada ainda no Porto, antes da ida para Paris quando ainda frequentava a Academia de Belas Artes do Porto.

Refira-se ainda que Aurélia de Souza atribui a esta sua obra uma enorme importância. Ela é a obra que se exhibe num cavalete por detrás da pintora no “retrato oficial” que lhe terá feito Aurélio da Paz dos Reis (Figura 3) onde a artista se mostra como tal, de camélia branca ao peito como referência às pinturas que lhe trouxeram algum sucesso comercial. Aurélia surge na fotografia espartilhada em vestido negro à boa maneira vitoriana da época e a seus ombros, muito apertada em volta do seu pescoço, veste uma longa écharpe de cetim negro que facilmente se reconhece como a mesma que faz o enorme laçarote na pintura. Aurélia posa para a fotografia esticando com firmeza a écharpe com sua mão esquerda num renovado estrangulamento enquanto nos fita com autoridade, reforçando a atitude do autorretrato.

Como já notamos (Pelayo, 2017) esta pintura também figura como obra que a representa como artista, numa pintura posterior sua o *No Atelier* de 1916.

Aquando da exposição póstuma no Palácio de Cristal no Porto em 1936 um enorme relevo foi dado a esta peça. Ela foi colocada no centro da parede principal, face à entrada do salão. Foi colocada num cavalete e não na parede como as outras e à sua frente exibiram-se os instrumentos de trabalho da pintora e um arranjo floral a seus pés (Figura 4). Esta foi a pintura escolhida para o folheto (Figura 5).

Nenhum deste relevo faria sentido se o mesmo celebrasse e/ou homenageasse experiências algo pueris de travestismo da artista. Seu sentido é muito mais sério e grave. Não se trata de uma arlequinesca auto representação estranha e ambígua (Dias, 2012), mas sim um autêntico manifesto feminista. Uma denúncia e crítica séria à misoginia da sociedade oitocentista. Um grito no silêncio. O laço opressor é uma clara referência às vestes femininas de então, com seus doentios espartilhos e incomodativas caudas de crinolina. Toda uma moda que sacrificava a saúde, a liberdade de movimentos e o conforto em prol do decorativo. O laço surge nesta obra como símbolo das proibições familiares, sociais e políticas que aprisionavam as mulheres no espaço doméstico e as condenavam a um insano aborrecimento obrigando-as a insignificantes, invisíveis, repetitivas, solitárias e infundáveis tarefas domésticas. A aparente “normalidade” do retrato terá permitido que o seu conteúdo escapasse à leitura dos homens de então que naturalmente não esperaríamos mais do que “tontices” das



Figura 7 · Aurélia de Souza, *Santo António*, c. 1902. Óleo sobre tela. Coleção Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: própria.

Figura 8 · Aurélia de Souza, *Jezabel Devorada Pelos Cães Por Ordem De Jehu*, s/d. Óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional Soares dos Reis, Porto. Fonte: https://iolanda-andrade.blogspot.pt/2016/09/my-trip-to-york-via-porto-and-liverpool_22.html

mulheres, mas com certeza não terá escapado à interpretação feminina. É muito importante que não nos escape hoje e possamos ver para lá da então necessária ambiguidade da obra porque esta é uma obra ímpar na cultura ocidental.

O autorretrato do laço é indubitavelmente o retrato do feminismo oitocentista ao espelho. Uma denúncia do sofrimento das mulheres oprimidas por uma organização social patriarcal e misógina, uma denúncia da falta de liberdade, uma denúncia da opressão de uma cultura asfixiante para as mulheres, sem direitos e sem voz. Que uma pioneira artista oitocentista tenha esta clarividência e produza uma obra tão claramente feminista é a todos os títulos admirável. Só um artista maior é capaz de tal audácia e originalidade crítica e criativa.

Outras obras de Aurélia corroboram esta tomada de posição da artista. No *Autorretrato* do casaco vermelho (Figura 6) realizado em Paris, mais uma vez, a artista nos surge espectral na frieza da composição geométrica de uma simetria perfeita. Ela surge de olhos no vazio, face lívida e macilenta como se sua possibilidade de existência fosse ameaçada. Este espectro veste agora um vibrante casaco vermelho, tão inabitual na paleta da artista, que relega para as dolorosas hemoptises típicas da tuberculose que pensamos ter acometido a artista em Paris (Pelayo, 2017).

Mais uma vez surge a gola asfixiante sendo plasticamente reforçada a sua estrutura por orlas que lhe dão uma rigidez extrema, coroada por novo adorno: um camafeu dourado que faz do seu pescoço o ponto focal desta pintura.

No autorretrato como *Santo António* (Figura 7) Aurélia não se inibe de usar os mesmos recursos do ofício que os seus artistas contemporâneos que mudam o sexo do modelo usado para a pintura ou se usam a si próprios como Columba-no e Carneiro (Pelayo, 2017).

Na obra *Jezebel Devorada Pelos Cães Por Ordem De Jehu* (Figura 8) a artista vai mais longe escolhendo representar a passagem mais misógina do Antigo Testamento. Na sua versão a cena é trazida para a contemporaneidade e Jezebel já a perversa, rica e toda poderosa personagem bíblica mas sim uma inocente e indefesa mulher do povo que depois de assassinada ao ser atirada de uma janela é comida pelos cães para que dela não haja memória.

Encenadora de aparências, Aurélia coloca em pequenos detalhes todo um mundo de ressonâncias e profundas significações sob uma aparente normalidade. Aurélia de Souza, até hoje olhada como uma artista regional menor que embora competente, estava afastada das grandes questões do seu tempo pela condição feminina que limitaria o seu entendimento, revela-se afinal genial, repleta de modernidade, rebeldia, sofrimento e profundidade. A sua obra não só não está desligada da sociedade oitocentista como nos dá uma esplêndida,

rara e crítica visão feminina sobre o século dezanove. Estamos portanto perante uma obra cuja originalidade não se configura no quadro da decomposição formal abstratizante mas que frequentemente se afasta das normas e tendências trabalhando significações outras cujo sentidos em aberto estão imbuídos de uma avassaladora humanidade.

Referências

- Dias, Fernando Rosa (2012) "A construção da arte moderna portuguesa em voz feminina." *Arte e Género — Mulheres e Criação Artística*. Faculdade de Belas Artes CIEBA: 68-90.
- Freitas, Verlaïne (2005). "Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno". In: Duarte, R., Figueiredo, V., & Kangussu, I. *Theoria aesthetica: Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos. p. 45-56.
- Nochlin, Linda (1971) "Why Have There Been No Great Women Artists?" *ARTnews*. January: 22- 39, 67-71.
- Pelayo, Raquel (2017) "Aurélia de Sousa: Pelo Brilho da Penumbra." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. Vol.5 (9):71-81.
- Silva, Raquel Henriques (1995) "Romantismo e pré-naturalismo." *História da Arte Portuguesa — Do Barroco à Contemporaneidade*. ISBN 972-759-010-1. Vol. 3: 328-367.
- Vicente, Ana & Vicente, Filipa Lowndes. (2015) "Fora dos cânones: mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípios do século XX". *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*. ISSN 0874-6885. N°33: 38-51.
- Vicente, Filipa Lowndes (2017) "Artes, a Ilusão da Vanguarda" *XXI — Ter Opinião*, Fundação Francisco Manuel dos Santos. N° 8:32-45.

Amelia Toledo, livre substância

Amelia Toledo, free substance

REGINA LARA SILVEIRA MELLO* & ROGÉRIO PEREIRA DOS SANTOS**

Artigo completo submetido a 2 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo, Bairro: Consolação CEP: 01302-907, São Paulo — SP — Brasil. E-mail: reginalara.arte@gmail.com

**Brasil, dramaturgo, roteirista, cenógrafo e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo, Bairro: Consolação CEP: 01302-907, São Paulo — SP — Brasil. E-mail: gerodesign@gmail.com

Resumo: O artigo faz uma reflexão sobre a exposição retrospectiva *Lembrei que Esqueci*, dedicada a Amelia Toledo, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em São Paulo, que traz de forma emblemática a produção de uma das mais influentes artistas brasileiras na pesquisa do espaço escultórico. Com a curadoria de Marcus de Lontra Costa e com a participação atuante da própria artista em seus últimos meses de vida, *Lembrei que Esqueci* confere ao espectador uma passagem sem volta ao universo sensível de Amelia Toledo.

Palavras chave: Amelia Toledo / arte contemporânea / escultura.

Abstract: *The article reflects about the retrospective exhibition I Remembered That I Forgot (Lembrei que Esqueci), dedicated to Amelia Toledo, at Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) in São Paulo, which brings the emblematic production of one of the most influential Brazilian artists with a multifaceted practice, spanning sculpture and installation. With the curatorship by Marcus de Lontra Costa and the active participation of the artist herself in her last months of life, I Remembered That I Forgot give us an example about the sensitive universe of Toledo.*

Keywords: *Amelia Toledo / contemporary art / sculpture.*

Introdução

A obra de Amelia Toledo reside num lugar singular na arte contemporânea brasileira onde arte e vida de confundem e tecem uma urdidura peculiar. É o lugar da memória e da transcendência onde as escolhas poéticas da artista podem ir além da simples relação matérica. Desde a entrada, o título da exposição já dá sinais do que o espectador irá encontrar: *Lembrei que Esqueci*. O lugar de um tempo mítico onde os sentidos ainda não estão adormecidos. A pedra é uma pedra e exhibe-se em sua natureza petrificada, evoca um mundo tátil, impõe seu peso. O metal, forjado e polido, é ainda metal, revela-se sua aura luminosa, expõe o observador que se vê refletido e participa da obra.

Toda esta cosmologia da natureza, e seus elementos brutos ou manipulados, fala de um ato de coletar, descobrir, desvendar, exhibir e talvez esquecer. O ciclo proposto por Amelia Toledo é o da própria existência, uma “situação tendendo ao infinito”, como sugere o título de uma de suas obras. O destino de *Lembrei que Esqueci* poderia ser o próprio caminho num sentido amplo e, para usar os mesmos elementos sensíveis de Amelia Toledo, como um rio. Eles, destino e rio, estão em toda parte, fluem. São foz e nascente ao mesmo tempo e no seu tempo. Em seus murmúrios de rio e suas vicissitudes de destino revelam algo tão próprio da arte contemporânea: o espetáculo de estar no mundo, sem, contudo, esquecer-se da experiência coletiva, por vezes lúdica, afetiva, por vezes política e reflexiva. Em Amelia Toledo, a poética é a poética da libertação.

1. Dentro da espiral de pedras

Lembrei que Esqueci ocupa o espaço de quatro patamares mais o térreo e o subsolo no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), de 12 de outubro a 8 de janeiro de 2018, um edifício situado no chamado centro antigo da cidade de São Paulo. Lugar onde outrora funcionou a agência central do primeiro banco no Brasil e adquire hoje novas funções, como diz Milton Santos: “a produção do espaço é resultado da ação dos homens agindo sobre o próprio espaço” (Santos, 2017:70). A verticalidade acentuada do lugar sugere o assentamento de camadas de significados que variam no tempo, num palimpsesto da memória onde Amélia Toledo insere suas obras.

As obras que se apresentam como caminho de acesso para a exposição no *hall* de entrada do edifício criam um terreno pedregoso, construído de grandes rochas, pedras roladas e lâminas de metal e, no entanto, penetrável, acessível, poroso. É um portal para o universo de Amelia Toledo e pelo qual todo espectador terá de adentrar. Este terreno mítico é constituído pelas obras *Ressurgências* (2001) e *BambuÍ* (2005), obras de dimensões variadas,



Figura 1 · Vista interna do Centro Cultural Banco do Brasil, de São Paulo, de onde se observa as obras de Amelia Toledo, *Bambuí*, 2005, no piso térreo, e Espaço *Elástico*, 1966, suspensa entre o vão do edifício.
Fonte: própria.

mas que privilegiam a escala humana, criadas com grandes chapas de aço espelhado, pedras perfuradas, cristais de diferentes rochas — ora polidos, ora brutos como os existentes na natureza, entre outras peças feitas de seixos, ou pedras de rios, que nos falam do fenômeno da ressurgência: a subida das águas profundas dos oceanos para áreas menos submersas. Esta reaparição ou, talvez, renascimento, caracteriza a resignificação da matéria pela potência da ação artística. Diante dessas obras, o espectador se vê refletido, numa operação mimética, pois sua própria imagem surge camuflada e distorcida pela floresta de pedras de Amelia Toledo. Ele é desafiado a tocar as rochas milenares, sentir suas texturas rugosas ou polidas, perceber seus veios coloridos, unir-se a elas... interagir. Toledo então esboça suas “utopias de proximidades”, como diz Nicolas Bourriaud, pois “a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais” (Bourriaud, 2011:13).

Os tesouros profundos de Amelia Toledo emergem como um sítio arqueológico, trazem à tona sua natureza ancestral e ainda assim atual, atuante. Ao espectador cabe desvendá-lo, relacionar-se, ver-se metamorfoseado em imagens na superfície das folhas de metal, reflexões de si mesmo que exigem um olhar mais atento, espectros fugidios em busca de seu próprio interior. As obras, como as imagens que se formam nas superfícies dos rios, promovem esta mediação. Dessa forma, o labirinto de Amelia Toledo, “por meio da ação dialética”, como afirma o curador Marcus de Lontra Costa em seu texto de abertura da exposição, traça um caminho para a “autonomia da forma”. No entanto, poderia-se dizer também que o labirinto de Toledo abre-se para um tempo e uma presença lírica, pois circunscrita em uma particular experiência criadora, e também épica, já que transformada em fruição estética e experiência simbólica para falar da própria condição humana em busca de transcendência.

Ressurgências e Bambuí criam o marco zero de *Lembrei que Esqueci*. A partir desse portal, o espectador que iniciou sua viagem pelo universo de Amelia Toledo encontrará terrenos ainda mais movediços, materializados no subsolo do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo.

2. A caverna e seus dragões

Guardada por esculturas chamadas *Dragões Cantores* (2007) e a série *Impulsos* (1999), a instalação multimídia *Pedra Luz* (1999) de Amelia Toledo é um paradoxo frente ao mito da caverna de Platão. Inversamente proporcional à ideia do filósofo grego, *Pedra Luz* propõe a volta à caverna, não para alienar o espectador andarrilho com imagens bruxuleantes da realidade exterior projetadas nas paredes platônicas, mas para, talvez, explicitar a essência da matéria e



Figura 2 · Amelia Toledo, *Ressurgências*, 2001.
Pedras perfuradas e chapa de aço inox espelhado.
Fonte: própria.

Figura 3 · Amelia Toledo, *BambuÍ*, 2005. Cristais
de rocha e chapas de aço inox espelhado. Fonte: própria.

extrapolar seus limites dentro da lógica do desnudamento. Tais aspectos têm, na verdade, íntima relação com uma essência cósmica e também humana.

A obra *Pedra Luz* volta reinstalada no subsolo do edifício, num espaço onde se explicitam as portas extremamente fortes, revelando a função de cofre que exerceu em sua origem, quando guardava dinheiro em espécie, joias e pedras preciosas. É matéria viva e pura luz que transporta o espectador de dentro da caverna para expandir sua percepção do mundo ao redor. A estrutura silenciosa, convida estes viajantes curiosos a deitarem-se num colchão onde uma projeção em movimento pausa sobre seus corpos. A partir daí, espectadores e obra estão unidos pelo fluxo das imagens quase abstratas de pedras e cristais de rocha. Elas deslizam, fundem-se, sobrepõem-se, enquanto os viajantes observam esta fusão pelo reflexo de um grande espelho no teto. A imagem criada por *Pedra Luz* é múltipla em sua aparência mas carrega em si a unidade da matéria plástica, percebida diferentemente por cada espectador. É um mundo submerso, um abismo de homens e rochas, um salto para a exosfera e suas partículas sem gravidade, onde a epifania se funde à melancolia, como poderia dizer Jean Starobinski:

O pensamento do espectador é voltado para o eterno por força do memento mori e da contrição. O olhar do melancólico fixa o insubstancial e o perecível: sua própria imagem refletida. O olhar do espectador, por sua vez, deve elevar-se na direção oposta (Starobinski, 2014:47).

Ainda no subsolo, ao redor desta sala cofre, há um corredor circular onde Toledo recorre a seus monolitos para conduzir todo e qualquer espectador aos espaços dessa caverna poética. O corredor é demarcado por blocos de concreto, pedras perfuradas, talvez, pela ação dos ventos, e outros minérios de rocha parcialmente polidos. A artista cria seus blocos de concreto a partir da silhueta das próprias rochas, em vista superior, como projetada do chão. Surge aqui uma operação de deslocamento e suspensão. Processo quase idêntico se dá na criação da obra *Mina de Cor* (2006), onde seixos e quartzos são recolhidos da natureza e envolvidos por uma placa de aço espelhado. O fazer poético de Toledo parece ser impulsionado pela ideia do despertar, pela percepção além do racionalismo estético, por uma ontologia da arte.

3. Os cabelos da Medusa

Os anos 1960 foram determinantes para a concepção artística de Amelia Toledo. Um período em que a artista absorveu mais fortemente a ideia da construção com o olhar e desvendou a materialidade advinda das indústrias e do



Figura 4 · Amelia Toledo, *Dragões Cantores*, 2007.

Pedras perfuradas sobre colunas de concreto.

Fonte: própria.

Figura 5 · Amelia Toledo, *Impulsos*, 1999. Blocos

de pedras polidas ou parcialmente polidas sobre colunas de concreto. Fonte: própria.



Figura 6 · Amelia Toledo, *Pedra Luz*, 1999.

Instalação multimídia. Fonte: própria.

Figura 7 · Amelia Toledo, *Mina Cor*, 2006. Seixos, quartzos e chapa de aço inox espelhado. Fonte: própria.

consumo. Plástico, pigmentos, sabão... não há limites para a experimentação poética-política empunhada pela artista. Subindo ao último andar o espectador encontra as obras *Medusa* (1967) e *Discos Tácteis* (1970). O humor como elemento desarticulador de resistências do público e o lúdico como estratégia de aproximação com o mundo sensível fazem das obras fortes indícios de uma subversão de paradigmas clássicos, sobretudo da pintura e da escultura, e de um provável flerte com o design e o Neoconcretismo brasileiro.

Discos Tácteis, desenvolvidos em PVC, água, óleo mineral e corantes, criam uma espécie de pintura cinética graças à pressão das mãos, as livres substâncias depositadas no recipiente plástico pairam à espera do início da ação do espectador mais curioso. A cada instante, novas formas pictóricas são criadas e quase imediatamente destruídas, como numa mandala, criada para em seguida ser apagada e novamente recriada. Tudo é impermanência dentro do receptáculo de Amelia Toledo. Esta dinâmica entre espectador e obra de arte proposta pelas criações de Toledo conduz, como diz Bourriaud, à “possibilidade de uma arte relacional” e “atesta uma inversão radical dos objetos estéticos, culturais e políticos” (Bourriaud, 2011:19-20).

Da mesma maneira, a obra *Medusa* propõe uma situação de constante mudança. O pedido impresso da parede do quarto andar do Centro Cultural Banco do Brasil diz «manusear com cuidado». Orientação quase impossível frente as inúmeras possibilidades de ação entre espectador e obra. Como não mergulhar nas possibilidades cinéticas dos fios da *Medusa*? Como não olhar fixamente para os efeitos cromáticos dessa obra que leva o nome de uma Górgona da mitologia grega?

Os cabelos de víboras da Medusa e seus movimentos serpenteantes são uma armadilha para os olhos, tal qual o deslizar sinuoso dos pigmentos coloridos precipitados em óleo mineral. Seria a *Medusa* um conceito de poder para os anos de Ditadura Militar no Brasil — movimento nacionalista marcado pela censura e perseguições políticas comandadas pelos governos militares que abrangeram os anos de 1964 a 1985 — presenciados por Amelia Toledo e impressos nas criações desses anos turbulentos? Um emaranhado envolvente para o espectador que ousa ir além do “cuidado” e permita-se adentrar aos domínios dessa Górgona contemporânea e fitá-la nos olhos?

Em muitos aspectos a *Medusa* de Toledo traz consigo elementos políticos. No entanto, o seu campo expandido ainda é o das artes visuais. A obra aproxima-se muito mais de uma desconstrução poética onde mito-conceito-imagem-linguagem-destruição-e-recriação se confundem. É a dialética própria da arte que absorve todas as contradições e dissonâncias para criar uma nova percepção.



Figura 8 · Amelia Toledo, *Discos Tácteis*, 1970. Discos de PVC com água, óleo mineral e corantes. Fonte: própria.

Figura 9 · Amelia Toledo, *Medusa*, 1967. Tubos de PVC com água, óleo mineral e corantes. Fonte: própria.

Figura 10 · *Poço da Memória — Dedicado a Meu Pai*, 1973. Cilindro de fibra de vidro revestido internamente com chapa de aço inox espelhado, com um cilindro menor de acrílico onde lê-se a frase “lembrei que esqueci”. Fonte: própria.

Conclusão

Na exposição *Lembrei que Esqueci*, o fio de Ariadne desenrolado por Amelia Toledo desfaz-se para formar uma teia muito fina sobre seus próprios vestígios. Ele indica o caminho para uma verdade poética, numa operação construída dentro dos planos das lembranças e dos esquecimentos da artista, por registros mentais, marcações físicas e dilemas éticos. Um caminho, como nos ensina a lógica do fio de Ariadne, pelo qual se possa sempre regressar. Gaston Bachelard poderia chamar a esta trajetória de idas e vindas pela “imensidão íntima”:

A contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que (...) coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito (Bachelard, 2012: 189).

Assim, Amelia Toledo deixa seus vestígios à mostra para finalmente, como foi dito no início deste artigo, tender ao infinito. No entanto, tais vestígios podem talvez passar despercebidos aos olhos dos espectadores da exposição. Entre eles está o *Poço da Memória* (1973), obra de pequenas dimensões e grande potência poética: um cilindro de fibra de vidro revestido internamente com uma chapa de aço espelhado que, por sua vez, envolve um pequeno cilindro de acrílico, onde lê-se a inscrição “lembrei que esqueci”, a qual surge também refletida na folha de aço. A obra ainda traz o subtítulo *Dedicado a Meu Pai*.

A artista, dessa forma, expõe seus tesouros guardados na memória, para que, uma vez registrados, desvendados, possa ela também esquecer, mirar o poço da memória e seguir pelo labirinto. Como disse Giulio Carlo Argan: “o melhor objeto que o homem pode produzir é aquele que contém (...) uma concepção total do mundo” (Argan, 1992: 18). Cabe apenas ao espectador mais corajoso soltar-se do seguro fio da tessitura expositiva do Centro Cultural Banco do Brasil e lançar-se na aventura da criação poética de Amelia Toledo.

Referências

Argan, Giulio Carlo (1992). <i>Arte Moderna</i> . São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-716-4251-5.	ISBN: 978-85-99102-97-8.
Bachelard, Gaston (2012). <i>A Poética do Espaço</i> . São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-336-2419-1.	Santos, Milton (2017). <i>A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção</i> . 4ªed. São Paulo: EDUSP. ISBN: 978-85-3140-713-0.
Bourriaud, Nicolas (2011). <i>Estética Relacional</i> . São Paulo: Martins Fontes.	Starobinski, Jean (2014). <i>A Melancolia Diante do Espelho</i> . São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-7326-552-1.

As linguagens tipográficas no contexto das imagens tecnológicas

*Typographic languages in the context
of technological images*

REGINA LARA SILVEIRA MELLO* & RAFAEL CAMPOY**

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo, Bairro: Consolação CEP: 01302-907, São Paulo — SP — Brasil. E-mail: reginalara.arte@gmail.com

**Artista Gráfico e Designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo, Bairro: Consolação CEP: 01302-907, São Paulo — SP — Brasil. E-mail: campoyrf@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta reflexões sobre as obras expostas em “Claudio Rocha e a Sociedade do Papel” analisadas à luz das contribuições de Vilém Flusser, procurando compreender diálogos entre texto e imagem, na arte e no design, especialmente na tipografia. **Palavras chave:** arte / design / linguagens tipográficas / imagens tecnológicas / comunicação.

Abstract: *The article presents reflections on the works exhibited in “Claudio Rocha and the Paper Society” analyzed in the light of the contributions of Vilém Flusser, seeking to understand dialogues between text and image, in art and design, especially in typography.*

Keywords: *art / design / typographic languages / technological images / communication.*

Introdução

O magnetismo acerca da tipografia, mais precisamente das linguagens tipográficas na contemporaneidade não é um fenômeno recente. Da invenção dos tipos móveis por Gutenberg, no século XV, da criação do Linotipo (*Linotype*), durante a Revolução Industrial, confluindo às rígidas diretrizes da “Nova Tipografia”, formulada por Jan Tschichold, a qual “salientava a comunicação objetiva e se ocupava da produção mecanizada” (Schneider, 2010: 69), nas primeiras décadas do século XX, o principal objetivo dessa linguagem tipográfica dizia respeito à sua aplicabilidade técnica de cunho racionalista. Segundo Claudio Rocha (2005), a tipografia clássica era pensada prioritariamente para a composição de textos corridos e que por estar visceralmente integrada ao conteúdo, não deveria chamar a atenção para si, conduzindo inconscientemente o leitor a desfrutar confortavelmente da leitura.

Por outro lado, exemplos como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, com a poesia concreta no Brasil, Wolfgang Weingart e a desconstrução tipográfica, Alexey Brodovich e Neville Brody, em distintos períodos, no âmbito das revistas e outras publicações editoriais, ao longo da segunda metade do século XX, demonstraram que a linguagem tipográfica ultrapassava o limite da decodificação dos signos como objetivo prático de leitura de um alfabeto. Nesse contexto, a letra também é imagem e encontra guarida na perspectiva da tipografia experimental. “Ligada ao que se costuma chamar design de autor (...) os traços iconoclastas, o trabalho de pesquisador refinado ou ainda o perfeccionismo de um esteta meticuloso são transferidos para o produto final” (Rocha, 2005:52).

Inserido no ambiente da tipografia experimental estava o progresso tecnológico e, decorrente disso, o acesso de softwares de computação gráfica a milhões de pessoas. Segundo Schneider (2010:186) “a experimentação com a gráfica computacional e a exploração das técnicas eletrônicas do ponto de vista do design sacudiram fortemente as ideias modernas e pós-modernas sobre o design”. A Internet acentuava essa dinâmica, construindo pontes e encurtando distâncias entre artistas, experiências e saberes. Já em meados da década de 1980 a tipografia digital consolidava-se como uma nova expressão da linguagem tipográfica, com características e efeitos singulares, dentre eles, o crescimento do número de fontes (digitais), a velocidade para um autor criar e digitalizar uma fonte e o surgimento de inúmeras *type foundries* — assim como as editoras de livros, essas empresas publicavam as fontes em seus catálogos e possuíam licenças para comercializá-las — que valorizavam resultados experimentais.

Cabe salientar que a tipografia experimental não substituiu a tipografia clássica. São dois mundos diferentes e com objetivos distintos, mas que caminham

ao mesmo tempo. O que merece destaque, no presente estudo, é a perspectiva de uma linguagem experimental que ultrapassa a função da tipografia como signo de leitura, mas como expressão de signos mais diversos e complexos, neste caso, como imagens tecnológicas.

A imagem *Dromedário* é um cartaz de autoria do artista brasileiro Claudio Rocha (Figura 1), parte deste estudo, onde a análise da intervenção tipográfica ultrapassa a função objetiva da leitura de letras e palavras (texto), alcançando a identificação e interpretação de signos mais complexos. Retornamos à Idade Pré-Gutenberg? Ou, ainda, ao homem de Lascaux? Segundo Vilém Flusser (2007:129) “as imagens que nos programam não são do mesmo tipo que aquelas anteriores à invenção da imprensa. A diferença é a seguinte: imagens pré-modernas são produtos de artífices (“obras de arte”), obras pós-modernas são produtos da tecnologia”.

Flusser considera que o atual estágio civilizatório coloca à disposição dois tipos de mídia: a da ficção linear e outras chamadas de ficção-em-superfície. A imagem (*Dromedário*) é desse segundo tipo com suas possibilidades de fazer uma mediação ambivalente e subjetiva, rica em sua mensagem.

1. Um artista leitor do mundo e produtor de imagens para o mundo

Em 1975 Claudio Rocha (São Paulo, 1957) criava folhetos e títulos para revistas, sempre com um olhar atento e sensível à tipografia. Devido ao difícil acesso e ao escasso material editado no Brasil, foi somente nos anos 1990, num congresso da Associação Tipográfica Internacional, na Holanda, que tomou conhecimento do processo de criação de um alfabeto, bem como dos meandros da seleção dos tipos para a formação de um catálogo.

Enquanto aprofundava sua relação com a tipografia, favorecido então pelo desenvolvimento da computação gráfica, atuou também como designer gráfico. Ainda nos anos noventa, aos primeiros anos da década seguinte, foi sócio e diretor de criação de um renomado escritório de design, em São Paulo, onde especializou-se em identidade visual de marcas e design editorial, com um olhar sensível e atento à tipografia. O olhar do artista e tipógrafo não estava separado do olhar do designer.

Autor de fontes digitais distribuídas pela International Typeface Corporation (ITC), *Linotype* e *Monotype* e dos livros *Projeto Tipográfico*, *Tipografia Comparada*, *Trajan* e *Franklin Gothic*, publicados pela Edições Rosari, A Letra Impressa e Senai SP Editora, também é editor das revistas *Tupigrafia* e *Tipoitalia* (Italia), participou de exposições no Brasil e no exterior. Atualmente é professor e sócio fundador da Oficina Tipográfica São Paulo (OTSP), onde



Figura 1 · Claudio Rocha. Dromedário. Fonte: própria.

ministra workshops de tipografia e desenvolve projetos autorais, propondo articulações e provocações a partir da linguagem tipográfica. Claudio Rocha reflete, em contato pessoal, que nesse momento da vida julga ter encontrado a medida ideal entre as “exigências” do trabalho e suas necessidades espirituais — que mais intensamente o alimentam e o amadurecem como artista. Em outras palavras, como leitor do mundo e produtor de imagens para o mundo.

2. Claudio Rocha e a Sociedade do Papel

Motivado pelo convite de Priscila Mainieri, a apresentar em seu ateliê-galeria suas obras mais recentes, Claudio Rocha selecionou monotípias tipográficas realizadas na Itália, entre 2007 e 2009, na Oficina Tipográfica São Paulo, onde atua como sócio desde 2004, e expôs desenhos que elabora desde 2006, onde procura aprofundar a relação entre texto e imagem. A exposição “Claudio Rocha e a Sociedade do Papel”, aberta ao público de 11 de novembro a 9 de dezembro de 2017, com a curadoria de Waldemar Zaidler e participação de artistas convidados (Figura 2).

Explorando o diálogo entre tipografia e outras técnicas artísticas como a caligrafia, a colagem e o grafite, Rocha utiliza tipos de metal e madeira, clichês tipográficos, sobreposição de impressões, rasgos e amassamentos do papel, colagens, tintas tipográficas diluídas em solventes aplicadas com rolinhos de borracha, tendo como suporte diferentes papéis e chapas de offset. Para os desenhos, usou técnica mista com tinta acrílica, lápis de cor e giz pastel aquarelado sobre envelopes de papel, embalagens cartonadas e outros (Figura 3, Figura 4, Figura 5).

Para Waldemar Zaidler, curador da exposição — em folder de divulgação da exposição disponibilizado aos autores pelo artista durante o processo de elaboração do presente estudo — as obras não podem ser reduzidas a subprodutos dos processos tipográficos, ainda que estejam engendradas no ambiente do impresso. Enfatiza que “é a faculdade artística que identifica o objeto tipográfico enquanto motivo e agencia sua transformação, orientando invenções, sugerindo transposições de um léxico específico — signos alfabéticos — do contexto editorial para outros contextos”.

O ponto de partida para análise das obras do artista está associado a uma compreensão mais abrangente e sensível, no sentido de caminhar junto às proposições do presente estudo, no que tange a seleção das obras e ao diálogo sugerido com Vilém Flusser. Apoiados nas pesquisas de Rudolf Arnheim (2004), perceber e pensar a imagem, pois percepção e pensamento (visual) caminham juntos, precisam um do outro e complementam mutuamente as suas funções:

ATELÉ GALERIA
PRISCILA MAINIERI
APRESENTA

CLAUDIO ROCHA E A SOCIEDADE DO PAPEL

CURADORIA DE
WALDEMAR ZADLER



abertura 11 de novembro,
sábado, das 13h às 17h

visitação até 9 de dezembro
seg a sex das 14h às 19h
sábados das 11h às 17h

rua isabel de castela, 274
vila madalena, sp
tel 11 3031.8727
www.ateliepriscilamainieri.com.br

As obras expostas em **Claudio Rocha e a Sociedade do Papel** têm como motivo letras e palavras – expressas em suas formas tipográficas, caligráficas, manuscritas – que surgem autônomas, ora em meio pictural, ora envolvidas em letras, outras vezes associadas à imagem. A experimentação cotidiana com formas das artes gráficas orienta o procedimento artístico de **Claudio Rocha**: identificando potencial plástico em substratos perifericos à impressão tipográfica, não só se temia como ponto de partida para seus desenhos e monótipos, como também os compartilha com artistas convidados que compõem esculturas. Assim opera **a Sociedade do Papel**: na atualização de ancestrais processos colaborativos, o diverso apresentado em cartazes transparentes somado o olhar à profundidade.

Artistas convidados: Lúcia Bascorona e Marcelo Prado (Itaici), André Holmsteiner (Reinventando de Tida Holmsteiner), João Basso, Carlos Matuck e Binário Amado.

PROGRAMAÇÃO

- ★ 18 nov, sábado, das 16h às 18h: **A tipografia como expressão artística** – palestra do artista + **Leitura visual dos cadernos de desenhos** – atividade acompanhada pelo artista.
- ★ 30 nov, quinta-feira, das 19h30 às 21h: **Conversa com artistas convidados sobre a Sociedade do Papel**.
- ★ 9 dez, sábado, das 16h às 18h: **Workshop com artistas convidados sobre o texto e caligrafia sobre monótipos tipográficos**.

Figura 2 · Material de divulgação da exposição
“Claudio Rocha e a Sociedade do Papel”.

Fonte: <http://www.ateliepriscilamainieri.com.br/exposicoes.asp?IDMenu=3>



Figura 3 : Claudio Rocha. *Saquinhos*. Fonte: própria

Figura 4 : Claudio Rocha. *Letras&Números*. Fonte: própria.



Figura 5 · Claudio Rocha. *Envelope Letraset*. Fonte: própria.

Figura 6 · Claudio Rocha. *HU OOOHH*. Fonte: própria

Parece-me essencial ir além da noção tradicional de que as imagens fornecem unicamente a matéria-prima, e que o pensamento só começa depois que a informação foi recebida — assim como a digestão precisa esperar até que se tenha comido. Em vez disso, o pensamento se realiza por meio de propriedades estruturais inerentes à imagem, e esta deve, portanto, ser formada e organizada inteligentemente, de tal forma que torne visíveis as propriedades que sobressaem (Arnheim, 2004: 155).

Um dado salta aos olhos: as cores. Ora parte dos suportes, ora empregadas como recurso de contraste ou aproximação entre texto e desenho, produzindo uma imagem única — e não mais um produto onde texto e imagens estejam separados ou, ainda que unidos por um projeto gráfico (grid), tenham objetivos diferentes (um cartaz de informação, uma placa de sinalização, etc).

Nessa linha, paredes, telas, superfícies de papel, plástico, alumínio, vidro, material de tecelagem se transformaram em “meios” importantes, onde a presente explosão de cores indica um aumento da importância dos códigos bidimensionais. Ou o inverso: “os códigos unidimensionais, como o alfabeto, tendem atualmente a perder importância” (Flusser, 2007:128).

Embora uma perspectiva mais ampla da tipografia esteja presente nas obras e, portanto, uma leitura linear (texto) seja sugerida, a leitura das obras não ocorre mais a partir dessa perspectiva, de linhas textuais ou pelo domínio dos códigos do texto (alfabeto). Tal entendimento não é recente, já denunciado há mais de três décadas por Flusser ao enfatizar que “são as imagens e não mais os textos que são os *media* dominantes (...) as imagens que nos programam são pós-alfabéticas, não pré-alfabéticas, como as imagens do passado” (Flusser, 1979).

Assim, emerge uma complexa diversidade de criação de códigos a partir das crescentes variáveis tecnológicas para produção de novas imagens. A perspectiva do artista, na relação entre tipografia experimental e arte, reforça a transição texto-imagem e conecta-se com o conceito de “transcodificador” apresentado:

A maneira mais fácil de se imaginar o futuro da escrita — se houver continuidade da tendência atual em direção a uma cultura de tecno-imagens — é pensar aquela cultura como um gigantesco transcodificador de texto em imagem. Será um tipo de caixa-preta que tem textos como dados inseridos (input) e imagens como resultado (output). Todos os textos fluirão para essa caixa (notícias e comentários teóricos sobre acontecimentos, papers científicos, poesia, especulações filosóficas) e sairão como imagens (filmes, programas de TV, fotografias) (Flusser, 2007:146).

Outro elemento marcante nas obras selecionadas para este estudo é a presença do rosto humano (desenho) em ação de comunicação. O homem está falando! Diretamente conosco ou com o outro personagem. A direção do olhar, as palavras

na boca ou no contexto da ação e a própria figura humana, com a qual nos identificamos, reforça essa ação não mais como cena, mas como evento (Figura 6). O homem fala e não é com palavras, mas com imagens de um contexto programado.

Nesse sentido, de contexto programado, caberia também a ideia de “prescrição”, do que está previamente e claramente estabelecido como regra. Para Flusser (2007:149) “escrever, no passado, significava transformar imagens opacas em imagens transparentes para o mundo. Significará, no futuro, tornar transparentes as tecno-imagens opacas para os textos que estão escondendo”. Conquanto o presente artigo não almeje dar conta de concepções ideológicas, a proposição acima não deixa de retratar os desafios da comunicação do nosso tempo, representados no pensamento e na ação do artista, neste caso, em um recorte analisado de seu repertório.

Considerações finais

A apreciação das obras do artista Claudio Rocha, a partir do recorte proposto, juntamente com a visão de sua formação e trajetória, ressalta um olhar indivisível entre a prática tipográfica e o olhar da arte, mais abrangente. Posiciona-o no seu tempo (geração), nem como leitor histórico ou nostálgico, nem como vanguardista. Seu trabalho contribui para um diálogo com os diagnósticos do “mundo codificado” de Vilém Flusser, no sentido de apresentar uma íntima relação entre aspectos da tipografia experimental e da arte, com as proposições do filósofo quanto à transição do texto para a imagem.

A evolução das linguagens tipográficas está intimamente ligada à revolução das imagens tecnológicas. E como parte dela, a tipografia redefine seus limites e explora outros olhares acerca da tecnologia, da arte e da comunicação humana.

Referências

- Arnheim, Rudolf (2004) *Intuição e Intelecto na Arte Arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-3361-9731.
- Flusser, Vilém (2007) *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-7503-593-1.
- Flusser, Vilém (1979) *Nossas imagens*. [Consult. 2017-10-21] Disponível em URL: <http://site.videobrasil.org.br/news/2205749>
- Novaes, Rodrigo Maltez [org.] (2017) Caderno Sesc_Videobrasil 12 — Metafluxus. São Paulo: Edições SESC e Associação Cultural Videobrasil. ISBN: 978-85-9493-047-7.
- Rocha, Claudio (2005) *Projeto Tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. 3ed. São Paulo: Edições Rosari. ISBN: 978-85-883-4342-9
- Schneider, Beat (2010) *Design — uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. Tradução: Sonali Bertuol, George Bernard Sperber. São Paulo: Editora Blucher. ISBN: 978-85-212-0509-8.

La poética del vuelo. "Ornitographies" de Xavi Bou

*The poetics of flight.
"Ornitographies" by Xavi Bou*

RICARDO GUIXÀ FRUTOS*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanña, fotógrafo.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: rguixa@ub.edu

Resumen: Este artículo trata sobre la serie fotográfica de Xavi Bou "Ornitographies", en la que el autor actualiza la técnica decimonónica de la cronofotografía, inventada por Marey, para captar poéticamente el vuelo de las aves durante un breve espacio de tiempo. Visualizando gráficamente su trayectoria en el aire mediante este sistema, genera una nueva imagen abstracta de gran belleza plástica que supera los límites de nuestra percepción, llevándola más allá de su origen científico para trasladarla eficazmente al terreno de las bellas artes.

Palabras clave: Fotografía /vuelo / pájaros / ciencia / arte / cronofotografía / Marey / percepción.

Abstract: This article deals on Xavi Bou's photographic series "Ornitographies", in which the author updates the nineteenth-century technique of chronophotography, invented by Marey, to poetically capture the flight of birds during a short time. Through a graphic visualization of a bird's trajectory in the air, this technique allows Bou to generate a new abstract image of great plastic beauty, that exceeds the limits of our perception. Thus, he takes this procedure beyond its scientific origin and transfers it efficiently to the field of fine arts.

Keywords: Photography / flight / birds / science / art / chronophotography / Marey / perception.

Introducción

En el último tercio del siglo XIX la evolución de los soportes fotosensibles permitió a la fotografía generar representaciones del movimiento que superaron los límites perceptivos de nuestra visión, desvelando los secretos del dinamismo y la cinemática desde una perspectiva científica, que la convirtieron en un instrumento con capacidad de revelar auténtico conocimiento heurístico.

Tras la repercusión internacional de la famosa secuencia del galope del caballo realizada por Eadweard Muybridge en 1878, el reconocido fisiólogo Étienne Jules Marey decidió aplicar la nueva técnica a sus estudios sobre el vuelo de los animales, dentro del contexto más amplio de la investigación sobre locomoción aérea. Los múltiples y frustrados intentos de distintos inventores por lograr una máquina voladora, llevaron al sabio francés a aplicar su método gráfico para intentar descifrar la mecánica del vuelo de los insectos, que lo condujeron finalmente al de las aves. A causa de las dificultades surgidas por las características particulares de esta tarea, Marey se decantó por la fotografía, capaz de registrar a distancia sin la mediación de un mecanismo conectado directamente al cuerpo de volátil estudiado.

Las fotografías de pájaros volando obtenidas hasta el momento por el propio Muybridge habían producido imágenes poco satisfactorias para las expectativas científicas del fisiologista francés. Con tiempos de obturación de 1/500 de segundo, el fotógrafo americano había conseguido congelar algunas poses del vuelo, pero de manera independiente y desordenada, lo que no permitía hacer mediciones ni extraer conclusiones fiables.

Basándose en su experiencia, Marey ideó un innovador procedimiento al que denominó cronofotografía. Según la explicación aportada por su creador,

El objeto de la cronofotografía será determinar con exactitud los caracteres de un movimiento. Este método debe, por una parte, representar los distintos lugares del espacio recorridos por el móvil, es decir su trayectoria, y por otra parte, expresar la posición de este móvil sobre esta trayectoria en instantes determinados (Marey, 2002, 71).

Para lograr la necesaria secuenciación de los disparos, asoció el obturador de la cámara a un mecanismo de relojería de alta precisión. Tras un primero prototipo fallido de fusil fotográfico, Marey creó una nueva máquina cronofotográfica de placa fija. A una cámara de fuelle tradicional de 13x18 cm le incorporó un disco obturador rotativo, diseñado para lograr una exposición intermitente a intervalos de tiempo regulares (Figura 1).

Con este sistema, los motivos fotografiados formaban una imagen peculiar



Figura 1 · Etienne-Jules Marey, *Vuelo de pelicano*, circa 1882. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marey_-_birds.jpg

Figura 2 · Etienne-Jules Marey, *Vuelo gaviota*, 1886. Fuente: http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PHOTOGRAPHIES_NUMERISEES&pk=42117

e inédita, en la que se podían contemplar de un solo golpe de vista todo el movimiento descompuesto en sus distintas actitudes, imposible de percibir mediante la plástica fluidez de nuestra mirada, deteniendo espacio y tiempo en una imagen bidimensional y estable dispuesta a ser interpretada científicamente por el experto fisiologista.

La luz reflejada por un cuerpo claro sobre el fondo oscuro dejaba las trazas luminosas de su recorrido, congelando las diferentes fases del vuelo superpuestas unas junto a otras en la misma placa, variando su número en función de la frecuencia de giro del obturador circular y la velocidad del desplazamiento del animal (Figura 2).

1. Ornitographies: Visiones del tiempo.

Tomando como base esa herencia iconográfica, el fotógrafo y geólogo catalán Xavier Bou ha realizado la serie “Ornitographies” — neologismo derivada de “pájaro” y “escritura”—, centrada en visibilizar poéticamente la invisible cadencia del vuelo de los pájaros. Tras quince años en contacto con el medio, y haber fundado en 2009 el estudio especializado en retoque digital *La Crin*, Bou sintió la necesidad de acometer un proyecto de creación personal más allá de los encargos profesionales de carácter comercial.

Como él mismo declara en varias entrevistas, el origen de estas obras es su temprana atracción por la naturaleza, que se remonta a los largos paseos con su abuelo por el Delta del Llobregat en 1980, pero que tomó forma en 2011 mientras exploraba los humedales del Ampurdán. Según sus propias palabras:

Me ha fascinado siempre el rastro que dejan los animales en la naturaleza. No solo las aves, sino también los mamíferos, así que se me ocurrió explorar los dibujos que dejarían en el aire los pájaros si nuestra percepción del tiempo fuese distinta. (Sánchez, 2016)

Para logra este propósito, afirma, “empecé a buscar una técnica que me ayudara a congelar algunos segundos de vuelo en una sola imagen” (Mallonee, 2016). Los primeros intentos se realizaron con una cámara réflex y tiempos de obturación lentos, pero el resultado fue un rastro borroso de movimiento en el que no se podía ver detalles del ave. Fue entonces cuando decidió centrar su atención en el procedimiento decimonónico de la cronofotografía, por su capacidad para generar una descripción secuenciada y definida de las diferentes fases del desplazamiento de los pájaros (Figura 3).

Desde un punto de vista técnico, el primer paso consistió en sustituir la particular cámara diseñada por Marey por un instrumental moderno, adaptándose a



Figura 3 · Ornitographie #16. Cigüeñuela común.
Delta del Ebro. España. 2016 Xavi Bou.

Figura 4 · Ornitographie #24. Gaviotas argénteas
europeas. Delta del Llobregat, España. 2015. Xavi Bou.

las posibilidades de la nueva tecnología digital. Al principio realizo las fotografías empleando el disparo en ráfaga, superponiendo posteriormente las imágenes mediante numerosas capas en el proceso de edición con Photoshop. Pero el limitado número de tomas por segundo de los equipamientos fotográficos condicionaba resultado final, por lo que pensó en usar la grabación de vídeo en cámara lenta, que posibilita filmar hasta 60 fotogramas por segundo. Sin embargo, la baja resolución que por aquel entonces permitía este modo, le llevó a alquilar cámaras profesionales empleadas habitualmente para cine, como la Sony F27, la PXXW-FS5 o la Blackmagic Ursa Mini 4K. Y a pesar de que alguno de estos modelos deja capturar hasta 120 fps, decidió trabajar a 60 fps para mantener toda la calidad del formato RAW.

Por otro lado, las ópticas que emplea habitualmente son un 35 mm, el 24-110 mm f 4, y el 70-200 mm 2'8, todos de Canon, eligiendo el angular cuando las aves pasan cerca o por encima, y el teleobjetivo cuando busca centrarse en algún espécimen en concreto, así como una perspectiva más plana que potencie el fondo de la escena (Figura 4).

2. Proceso de trabajo

La creación de cada pieza es laboriosa y requiere una detallada planificación. En primer lugar, es importante escoger el paraje adecuado según el tipo de pájaro que se quieren fotografiar. Por lo general, se trata de espacios naturales protegidos por su valor ornitológico en los que suelen concentrarse grandes cantidades de aves, como el Delta del Llobregat en Barcelona, los humedales del Ampurdán en Gerona, el Delta del Ebro en Tarragona, el estrecho de Gibraltar, la laguna de Gallocanta en Zaragoza, el estanque de Ivars, o el pantano de Utxa en el campo de Lérida. Así mismo, también ha trabajado en Uganda, EEUU o Sudáfrica, aprovechando sus viajes al extranjero, y más recientemente en Islandia (Figura 5).

El fotógrafo selecciona la hora del día en función de la luz y las costumbres de los volátiles que desea retratar de manera no invasiva. También tiene en cuenta la época del año, particularmente para las aves migratorias. Con frecuencia la sesión dura toda la jornada, lo que le permite captar los cambios luminosos desde el amanecer al atardecer. Normalmente hay que esperar que lleguen las aves, y su aparición siempre resulta emocionante. En ocasiones lo hacen en bandadas y otras en solitario, conforme a sus costumbres y el ciclo migratorio de cada especie, proporcionando distintos resultados gráficos.

Como señala Bou, su búsqueda formal está centrada en visualizar la trayectoria en el aire de los diferentes tipos de aves que existen. Por ello, afirma, (Bou, 2017: 106)(Figuras 6 y 7).

Una vez acaba la filmación llega la fase de postproducción. Según cálculos



Figura 5 · Ornitographie #102, charrán ártico y págalo parásito, Jokursarlón, Islandia. 2017. Xavi Bou.
Figura 6 · Ornitographie 1 Gaviota patiamarilla, Prat del Llobregat, Cataluña. 2016. Xavi Bou.

del artista, un fin de semana de rodaje proporciona material para aproximadamente dos meses de edición. Cada fotografía acabada emplea entre 200 y 600 tomas de las diferentes fases del vuelo, en función el efecto deseado, fundidas en una única imagen que despliega y condensa el paso del tiempo en armoniosos trazos, dibujando sobre el cielo abstracciones geométricas de gran belleza plástica, que nos remiten al futurismo y su obsesión por el capturar el dinamismo, pero asociadas a la carga documental inherente a todos los productos de la cámara (Figura 8).

3. Fotografías entre el arte y ciencia

Como señala Francesca Capossela, la série “Ornitographies” documenta “los patrones de vuelo de diferentes especies de aves” (Capossela, 2016), pero, a diferencia de la cronofotografía de Marey de carácter primordialmente científico, la obra de Bou se desplaza al terreno de las bellas artes, buscando mostrar la belleza escondida de la naturaleza, al tiempo que hace que nos cuestionemos sobre las fronteras de la percepción humana y nuestra limitada capacidad para conocer el mundo natural que nos rodea. Por esta razón, no aísla los pájaros sobre un fondo oscuro para que se puedan apreciar los detalles de cada posición adoptada, sino que los desmaterializa, superponiendo las diferentes fases del vuelo unas encima de otras, en un continuum dinámico que traza expresivas líneas orgánicas únicas, que revelan la magia de lo invisible; de aquella realidad natural que tenemos delante de los ojos pero que no podemos ver por el particular funcionamiento de nuestro sistema de visión.

Por ello, cuando los espectadores contemplan estas imágenes por primera vez no son capaces de reconocer lo que muestran, asociándolo a formas familiares como cometas, cables o cintas flotando en el aire, que permiten asignarles un significado en el marco de lo perceptible. Es necesario observarlas con una mirada limpia, infantil y desprovista de prejuicios, para descubrir su secreto. A este respecto comenta el fotógrafo:

Vemos miles de imágenes al día, la mayoría de ellas fácilmente reconocibles, muchas de ellas publicitarias que suelen repetir clichés. Ornitographies nos enfrenta a algo que no estamos habituados a ver y exige que dediquemos unos segundos más de lo “normal” para intentar comprender qué estamos viendo (Belmonte, 2016)

Presenta, pasado y futuro se funden en cada ornitografía, creando una realidad visual alternativa sorprendente. Para reforzar este efecto, en el que la descripción de la belleza sensual del movimiento del vuelo se abstrae por acción de la técnica cronofotográfica, el artista busca integrarla en el paisaje,



Figura 7 · Ornitographie #43. Bandada de Chova piquiroja, España. 2015. Xavi Bou.

Figura 8 · Ornitographie #12. Vencejo común, Barcelona. Cataluña. 2016. Xavi Bou.



Figura 9 · Ornitographie #10, bandada de flamencos, Delta del Ebro. Catalunya. 2016. Xavi Bou.

Figura 10 · Ornitographie #35, Bandada de estorninos, Estany d'Ivars, Catalunya. 2014. Xavi Bou.

confiriéndole un carácter más figurativo e impactante al conjunto. Para ello, mima la edición de los fondos, potenciando los delicados matices cromáticos de un atardecer o la sobria geometría de las llanuras fluviales, el mar o los lagos y estanques en los que realiza las tomas. De esta manera, los bucles, círculos y bandas que genera el aleteo hipnótico de garzas, grajillas, cormoranes o gavio-tas, flotan sobre el paisaje como trazos abstractos que visualizan el gesto natu-ral de su movimiento en el aire (Figura 9).

Pero, al mismo tiempo, cada obra desvela los particulares patrones de vuelo asociados al las distintas especies, proporcionando una información sobre ellas imposible de percibir mediante nuestros sentidos, asumiendo el potencial del medio fotográfico para suministrar conocimiento de carácter heurístico. Así, se aúnan en estas imágenes la capacidad de describir el mundo natural, y la carga do-cumental implícita en toda fotografía, con la poesía visual que les otorga su autor.

Para Xavi Bou, las energéticas circunvoluciones de las bandadas de Chova piquirroja, los perezosos tirabuzones que dibujan las cigüeñas, las contundentes curvas del buitre leonado o las frenéticas líneas de los vencejos en perfecta coreografía, son, ante todo, una reflexión estética sobre el paso del tiempo y las restricciones epistemológicas de los seres humanos.

Conclusión

Esta inusual combinación de arte y ciencia revela formas orgánicas que tras-cienden su naturaleza descriptiva para adentrarse en el terreno de la poesía vi-sual. La representación de las aves se desmaterializa en estelas de movimiento de gran energía expresiva, que asemejan pinceladas en el aire sobre planos de color o paisajes, y transforman el documento fotográfico en un hipnótico juego de formas precisas, visualizando plásticamente el viejo sueño de volar del ser humano gracias a la capacidad de la fotografía para superar las barreras de la percepción (figura 10).

Referencias

- Belmonte, Aida (2016). Xavi Bou. Ver el tiempo. *Metal Magazine* [online]. Disponible en (<http://metalmagazine.eu/es/post/interview/xavi-bou-ver-el-tiempo>) [Consult. 2017-12-22]
- Bou, Xavi (2017). Fotografiando el vuelo de las aves. *National Geographic España* n° 404. Abril de 2017. Versión [online] Disponible en http://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/grandes-reportajes/fotografiando-vuelo-las-aves_11411/12 [Consult. 2017-10-25]
- Capossela, Francesca (2016). Este fotógrafo retrató los patrones de vuelo de algunas aves. *Vice Magazine* [online]. Disponible en [https://creators.vice.com/es_mx/article/d7wxym/este-fotografo-retrato-los-pa](https://creators.vice.com/es_mx/article/d7wxym/este-fotografo-retrato-los-patrones-de-vuelo-de-algunas-aves)
- trones-de-vuelo-de-algunas-aves [Consult. 2017-12-8]
- Mallonee, Laura (2016). Mesmerizing Photos Capture the Flight Patterns of Birds. *Wired* [online]. Disponible en <https://www.wired.com/2016/08/xavi-bou-ornitographies/> [Consult. 2017-12-18]
- Marey, Étienne-Jules (2002). *Le mouvement*. (Reedición de a obra original de 1894). Nîmes, Ediciones Jacqueline Chambon.
- Sánchez, María (2016). Cómo veríamos el vuelo de las aves si pudiéramos captar cada segundo. *Verne* Suplemento de el diario El País [online]. Disponible en https://verne.elpais.com/verne/2016/08/21/articulo/1471795323_216042.html [Consult. 2017-06-18]

Un pintor latinoamericano llamado José Martí, creador de vastos universos, inmersos en el espacio y el color

A Latin American painter named José Martí, creator of vast universes, immersed in space and color

SANDRA AMELIA MARTÍ*

Artigo completo submetido a 30 de diciembre de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*México, CDMX, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad Autónoma Metropolitana, Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Síntesis Creativa, Área de Procesos Creativos y Comunicación en el Arte y el Diseño, Maestra-Investigadora de Tiempo Completo. Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas C.P. 02200 Delegación Azcapotzalco, Distrito Federal. México. E-mail: anguangua@hotmail.com

Resumo: José Martí (Argentino, 1930) dedicado a la pintura, docencia, escenografía y gestión cultural. Se retroalimenta del constructivismo y la pintura de paisajes aire-libristas. Entrelaza con ingenio el modo abstracto y figurativo, elaborando vastas obras con gran empaste, limpieza y brillo del color. En todas sus etapas de vida prosiguió y prosigue con sus convicciones y una profunda afirmación vital. En esta propuesta, desde un intento hermenéutico, observaremos su trayectoria e identidad artística, como experiencia continua de la influencia del contexto social y político.

Palabras clave: artista / paisaje / abstracción / contexto social.

Abstract: José Martí (Argentine, 1930) dedicated to painting, teaching, scenography and cultural management. It feeds back on constructivism and the painting of air-librist landscapes. He intertwines with wit the abstract and figurative mode, elaborating vast works with great color, cleanliness and brightness. In all its stages of life he continued and continues with his convictions and a deep vital affirmation. In this proposal, from a hermeneutic attempt, we will observe its trajectory and artistic identity, as a continuous experience of the influence of the social and political context.

Keywords: artist / landscape / abstraction / social context.

1. Introdução

José Martí, noveno hijo de un músico y pintor llamado Isidro Martí, Bilvaíno exiliado por la Guerra Civil Española. Nació en 1930 en Las Heras, Mendoza (Argentina). A los 5 años quedó huérfano de padre quien murió de pleurecia. Fue así que creció con su madre Celia Buhigas, argentina, quién tenía múltiples talentos plásticos, teatrales, musicales y la magia para criar a sus hijas-jos, a pesar de la gran carestía.

Desde esa vivencia es que Martí expresa:

crecí en un contexto humilde, viendo esos maravillosos murales, los diseños, los blasones biselados en vidrio y las obras pictóricas que pinto mi padre; aún recuerdo como tocaba el saxo. Crecí sintiendo la sonrisa y el buen humor de mi madre quién hacía coronas para las pompas fúnebres y vestuarios para sus hijas y muñecas de yeso. Entonces mi vocación artística es fruto de mi madre, de mi padre, de mis hermanas-nos, acentros y variados maestros/tras que me abrieron el camino para comprender y activar mi propia visión artística. (Correa, 2008:16)

A sus 33 años contrae casamiento con Ofelia Luengo, mujer dedicada a la militancia política dentro del partido radical; quien también colabora en ser marchand de su obra plástica y conjuntamente es la madre de sus hija e hijo.

Martí único, personal, creativo y al mismo tiempo Lasherino por nacimiento, es también un creador de trascendencia internacional. Su simplicidad, calidez y generosidad, hablan de un hombre profundo, templado por los vaivenes surgidos entre las privaciones y el éxito (Figura 1).

Para comprender mejor el recorrido que lo lleva a su extensa “cruzada estética”, será menester que nos detengamos un momento en algunos de los aspectos más significativos de su contexto histórico y artístico.

2. Trajectória artística

Nos encontramos frente a un artista que consagra toda su vida a crear, trabajar y cultivar su amplia experiencia plástica. El 1 de mayo cumple sus 88 años de edad, con toda una vida dedicada al arte: pintura, docencia, escenografía y gestión cultural.

Cuando joven José Martí fue discípulo de Vicente Lahir Estrella, de quien asimiló el género paisajista de acuerdo a una sensibilidad que se debatía entre las formas post-impresionistas y las modernistas. A partir de entonces, la pintura, principalmente, la pintura de paisaje, se convertirá en un género clave en las formulaciones estéticas y poéticas del artista. El historiador Chiavazza opina:



Figura 1 · José Martí en sesión de pintura, atelier Las Heras, Mendoza, Argentina. Fuente: fotografía de autor

Figura 2 · José Martí, “Valle de la Luna”, 1980. Óleo y barnices sobre tela (0.90 x 1.20 metros). Colección Arte de Nuestra América Haydé Santa María, en el Museo “Casa de las Américas”, La Habana, Cuba. Fuente: fotografía de autor.

Lahir Estrella [...] impartió clases de dibujo gratuitas para niñas-ños y jóvenes en el Parque General San Martín, sin recibir ningún tipo de subvenciones oficiales [...]. Fue sin dudas una de las experiencias culturales más significativas de inclusión social, cuyo objetivo destaca: propender al mejoramiento de la educación artística, moral, intelectual y física de las niñas-ños y del pueblo, para estrechar los lazos de fraternidad y comprensión entre los seres humanos. (Chiavazza, 2010)

Para Martí este enfoque del arte social, será basamento fundamental para todo su trayecto. Posteriormente fue un destacado alumno del pintor Hernán Abal y egresado de la Academia de Bellas Artes, titulándose como Profesor de Dibujo y Pintura. Miembro activo de la sociedad de artistas plásticos. Integrante del destacado “Grupo Numen”, comunidad de artistas de la década de los años '70 con quienes expuso en comercios, galerías de arte, bienales, concursos, museos de Mendoza, el país; en Santiago de Chile y San Pablo Brasil.

Su carrera ha sido motivo de destacados reconocimientos, como la declaratoria de “Ciudadano Ilustre de Mendoza”, el Premio “Sanmartiniano”, el premio “Escenario”. Actualmente una escuela mendocina tiene su nombre, como así también varias bibliotecas escolares. Así como placas homenajes conmemorativas en el Departamento de Las Heras.

Sus obras se encuentran en pinacotecas privadas y museos de Argentina, Chile, Canadá, Estados Unidos, Francia, Italia, México, Cuba, España y en Corea del Sur. Integra la colección Arte de Nuestra América Haydé Santa María, en el Museo “Casa de las Américas”, La Habana, Cuba (algo sorprendente es que el pintor José Martí comparte mismo nombre con el héroe cubano, sin tener ninguna filiación) (Figura 2).

Nominado entre los mejores pintores del paisaje argentino en el libro “80 años de la pintura argentina” del autor Córdoba Iturburu (1981). En su trayectoria ha logrado 45 exposiciones individuales y 200 exposiciones colectivas. En 1979 inaugura una pintura mural de grandes dimensiones en las paredes del Correo Central, de la ciudad de Mendoza. Jurado en numerosos concursos y ganador de premios y menciones provinciales y nacionales (Figura 3).

Pertenece a la comunidad de gestores culturales que abrieron paso al retorno de la democracia argentina (presidente Raúl Alfonsín 1983-1989). Primero fue nombrado director del Museo Emiliano Guinazú “Casa de Fader” desde 1983 hasta 1985 y posteriormente ejerció como director de Cultura de la Provincia de Mendoza desde 1985 hasta 1987.

Aún en el agonizante proceso militar argentino, prosiguió su lucha en sus convicciones de ser pintor y docente, sin ceder un ápice a la vacuidad. Al respecto, la autora Viviana Usubiaga refiere con gran claridad:

Luego de que el autoritarismo, la violencia y el Estado de sitio modelaran las experiencias de socialización, el paulatino debilitamiento del sistema represivo dio lugar a algunos artistas argentinos [ir paulatinamente saliendo del temor]. Para una sociedad que por entonces proponía liberarse de su oscuro pasado y embarcarse en la ilusión democrática, este momento de transformación y redefinición de poderes implicaba un proceso traumático [...]

El conflicto de memorias es propio de un momento de efervescencia social y es síntoma de un campo cultural violentado [por 10 años] en una comunidad que intentaba, y sigue intentando, definir su existencia en la vida en democracia. En este sentido, es siempre un desafío dar cuenta de la pluralidad de estas memorias en una cadena narrativa que busca colaborar en la generación [del continuo despertar]. (Usubiaga, 2012)

Las personas en los albores de la democracia aún permanecían desconfiadas, entonces fue muy gradual volver a sentir el sentido de paz, por tanto oscurantismo vivido. Según el autor Haber:

los artistas se revelan particularmente sensibles a las circunstancias de exaltación e incertidumbre social que experimentan [...] y nos permiten comprender la estructura de sentimientos de una época de tensiones entre dictadura y democracia". (Haber: 1985)

Martí, inmerso en este desconcierto social, no sintió desasosiego para activar y construir el nuevo sentido de cultura: incluyente, abierta y proyectiva. Una nueva cultura que desbordó con gran repercusión. El autor Raymond, reflexiona que la cultura es: "el sistema significante por medio del cual un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta, se investiga [o se transforma]. (Raymond:1981)

Germinó su camino como gestor cultural, siempre rebosante de calidez y buen humor. Podríamos decir que pertenece a esa ciudadanía que hoy nos enorgullece; por crear dirección, confianza y caminos que despertaran a una provincia desmoronada y velada por la injusticia. Él no solo confiaba en la civilidad del momento histórico, sino también en crear nuevos eventos y públicos que colaboraran a fortalecer la cultura nacional.

3. Visão artística

En la entrevista realizada por la periodista Correa, José Martí nos declara que:

las personas tienen que escucharse primero por dentro y saber que les apasiona. Pintar es una profesión para apasionados, yo de niño no podía controlar esa necesidad interior de plasmar en un papel lo que veía, sentía e imaginaba (Correa, 2008:8)

En el recorrido de su trayectoria nos subyuga con sus creaciones y su contagiosa energía. Sus creaciones, como él mismo ha advertido, han sido producto



Figura 3 · José Martí, “Filigrana en Piedra”, 1972. Óleo y barnices sobre tela (0.90 x 1.20 metros). Primer Premio Exequiel Legina “Mejor paisaje Campiña Argentina”. Salón Nacional, Buenos Aires, Argentina. Fuente: fotografía y colección de autor.

Figura 4 · José Martí, “Socavones de Córdoba” (1984) óleo y barnices sobre tela (1.20 x 0.90 metros). Mención Salón de Pintura Alba “Pintura al aire libre”, Córdoba, Argentina. Fuente: fotografía y colección de autor.

Figura 5 · Autor: José Martí, “Cacharro y frutas” (2000) óleo y barnices sobre tela (1.20 x 0.90 metros). Fuente: fotografía y colección de autor.



Figura 6 · Autor: José Martí, "Refracciones" (2002)
 óleo y barnices sobre tela (1.20 x 0.90 metros).

Fuente: fotografía y colección de autor.

Figura 7 · Autor: José Martí, "Refracciones" (2002)
 óleo y barnices sobre tela (1.20 x 0.90 metros).

Fuente: fotografía y colección de autor.

de diversas influencias y cambios a través del tiempo. Con su particular serenidad y humildad, que lo caracteriza, ha logrado una trayectoria profunda e inconfundible.

Martí a través de los años se afianza como creador, docente y gestor. Dicta numerosos cursos y especializaciones de arte para niños y adultos. Sus esfuerzos dieron como resultado una trayectoria sembrada de obras, exposiciones, eventos, reconocimientos y apreciados discípulos. La calidez de su carácter y sensibilidad lo hacen colaborar en numerosas instituciones de bien público.

Al provenir de las escuelas de enseñanza-aprendizaje del arte para todos, es que se motiva a organizar actividades formativas para artistas y la generación de nuevos públicos del arte. Créese fervientemente que el arte es una de las formas más benignas para crear trama y comunidad socializadora (Figura 4)

José Martí, un pintor que se retroalimentó de cierto constructivismo, bodegones y paisajes. En su pintura fueron varios los modos de representación que convivieron para pasar de la figuración hacia las formas abstractas, vinculadas con la geometrización y la visión múltiple, es decir, algunas de sus obras simulan la multiplicidad de miradas al mismo tiempo y diferentes ángulos por parte del receptor. No pinta lo que ve, sino lo que siente de lo que ve (Figura 5 y Figura 6).

Su pintura se desarrolla tanto al aire libre como en ateliers. Trabaja preferentemente la técnica del óleo empastado en tela y la tinta aguada en papel, ambas técnicas elaboradas con gran maestría.

A través del arte figurativo y el arte abstracto y todas estas combinaciones de recursos expresivos, nos convoca a compartir sus raíces en la tierra, en el color, el espacio, en el aire, la luna, el sol, las primaveras, los otoños, otorgando en sus pinceladas un hálito de majestuosidad, con profunda afirmación vital. Martí canta a la vida con su propio color, como el devenir de los ecos de una primavera que fue y que se trasmutó soñando en cielo abierto por la magia de la paleta otoñal (Figura 7).

Desde aquellos primeros cuadros donde el color se abría en un amplio abanico, ha ido creando su propio estilo y variadas temáticas. Nombraremos algunos de estos momentos: serie Valle de la Luna, serie de los desiertos Cuyanos, serie de Uspallata, serie de Chacras de Coria, serie de experimentaciones y empastes, series de bodegones abstractos, etc. (Figura 8).

Observador incansable de la naturaleza, nos evoca y conmina a reencontrarnos con aquellos espacios simples, únicos, sin huellas humanas. En la pintura y en las tintas aguadas aflora su vena lírica y estilo pleno de recreaciones insólitas. Escenarios aún no contaminados, otoños y primaveras incipientes. En las secuencias temáticas crea desde las formaciones de la tierra, las caprichosas



Figura 8 · Autor: José Martí, "Jarrón, copa y fruta (serie de bodegones abstractos)" (1985) óleo sobre tela (1.20 x 0.90 metros). Primer premio V Salón Consejo Profesional de Ciencias Económicas, Mendoza, Argentina. Fuente: fotografía y colección de autor.

Figura 9 · Autor: José Martí, "Abstracción bi-focal" (2005) óleo y barnices sobre tela (1.00 x 2.00 metros). Fuente: fotografía y colección de autor.

Figura 10 · Autor: José Martí, "Abstracción bi-focal II" (2005) óleo y barnices sobre tela (0.90 x 1.10 metros). Fuente: fotografía y colección de autor.

rocas, ahuecamientos, horadaciones, texturas filigranadas, secuencias de socavones, vegetación agreste, cielos diáfanos, abismos y espacios ambiguos cargados de extravío casi hipnótico.

Expresa al espacio desde una visión intemporal. Realidad y fantasía, drama y poesía, liviandad y profundidad, constituyen la manifiesta originalidad de su mundo. En sus pinturas acentúa la importancia que le concede a la luz y a la transparencia del aire. Como ya expresamos reiteradamente, para el autor el color es fresca, decisión y fuerza (Figura 9 y Figura 10)

4. Conclusão

A pesar de que existe en los países occidentales una vasta bibliografía sobre arte contemporáneo latinoamericano, no es suficiente cuando el interés está en tratar temas vinculados con la reconstrucción histórica de ciertos procesos de trabajo de comprometidos artistas latinoamericanos.

Vislumbramos en el autor José Martí, que prevalece la preocupación por reflejar una noción de identidad que no está únicamente definida por el lugar de origen, sino más bien por una experiencia continua de silencios, herencias, desplazamientos, existencia cosmopolita y recepción de influencias de la cultura local y externa.

La personalidad y trayectoria de José Martí inspiran éstas líneas, al presentar al artista infatigable, al docente de acendrada vocación, al creador subjetivo de una naturaleza que lo subyuga, con la fuerza telúrica fundada en su gran humanidad y estilo de vida. Pintor que continúa su lucha sin claudicaciones para llegar a plasmar en formas, estructuras y colores, un mundo interior pleno de sueños y aspiraciones.

En éste texto esbozamos su biografía, que posiblemente colabora en acrecentar la historia cultural del arte, ubicada en un contexto de provincia. Concluiríamos diciendo que Martí apuesta a la fuerza creadora, pero no ignora que a los artistas en determinados contextos, atraviesan por una gran serie de vicisitudes y dificultades. De acuerdo a los avatares políticos descritos, nada pudo interrumpir la trayectoria de su continua labor, en la que se advierte la tenacidad, el logro de la madurez de estilo, la riqueza conceptual y la libertad del existir.

Referencias

- Chiavazza, Pablo (Ed.) (2010) [Consult. 2017-11-22]. Disponible en URL: <http://chiavazza.blogspot.mx/2010/12/vicente-lahir-estrella-y-su-rol-en-la.html>
- Córdova Iturburu, Cayetano (1981). "80 años de pintura Argentina: Del pre-impresionismo a la novísima figuración". Buenos Aires: Ediciones Librería la Ciudad. ISBN: 9789879479186
- Correa, Marina (2008) "José Martí, pintura para un viaje imaginario", *Revista Cima*. Argentina. ISSN (Registro de la Propiedad Intelectual, IVC: Instituto Verificador de Circulaciones) 159221 .
- Vol: 134 (año 12): 14-20
- Haber, Abraham (1985) "*La pintura argentina*". Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. ISBN 950-25-0551-4.
- Usubiaga, Viviana (2012) "Arte, dictadura y democracia". *Diario Página 12*. Buenos Aires. [Consult. 2017-1-12]. Disponible en URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-26001-2012-07-31.html> ISBN: 113285-2008-10-14
- Williams, Raymond (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

Cristina Almeida e a escultura como ato primordial através de vínculos

*Cristina Almeida and the sculpture
as a primordial act through bonds*

SANDRA MAKOWIECKY*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Departamento de Artes Visuais, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Av. Me. Benvenuta, 2517, Trindade, Florianópolis – SC, CEP 88036-020, Brasil. E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com

Resumo: Cristina Almeida, em suas esculturas, nos mostra que o direito de expressão sustentado nas artes é fruto da obstinação de se manter persistindo em formas de expressão na contemporaneidade. Ao tratar de uma possível ligação entre sua atividade anterior de médica anestesista com a escultura, esclarece que esculpir corpos é como fazer poesia. Vincular é o ato primordial de cada ser, e a cada ação, a magia, as artes, a memória e a ciência não são senão o poder de fazer vínculos.

Palavras chave: Cristina Almeida / corpos em atos tridimensionais / vínculos.

Abstract: Cristina Almeida, in her sculptures, shows us that the right of expression sustained in the arts is fruit of the obstinacy in persisting in forms of expression in contemporary times. When dealing with a possible connection between her previous activity as an anesthesiologist and the sculptor, she clarifies that sculpting bodies is like doing poetry. To link is the primordial act of each being, and to each action, magic, the arts, memory and science are nothing but the power to make bonds.

Keywords: Cristina Almeida / bodies in three-dimensional acts / links.

Introdução

Cristina Almeida iniciou a trabalhar com escultura em cerâmica há uns três anos (desde 2015) e estudou com Tânia Correa e Ariadne van der Linde (ceramistas) e com o escultor Israel Kislansky. Em suas esculturas, em atos tridimensionais, expressa manifestações de nossa existência. Podemos dizer que vemos em suas obras, certa ansiedade comum por uma consciência maior sobre nossa condição humana e pela consequente necessidade de registrá-la. Nas obras de arte, independente de suas naturezas específicas, por meio de conceitos fundadores dessas expressões e de seus processos de construção, o que persiste é um compromisso com o ser humano. Em alguns momentos as encontramos tomadas pela busca de uma permanência supra-humana e, em outros, pelo intento de proporcionar aos indivíduos, experiências que instaurem momentos de singularidade memoriais; imprimir, no outro, oportunidades de vivenciar uma sublimidade contemplativa, permitindo que se reconheçam na beleza dos mistérios dessas manifestações. Enquanto preparava sua saída da atividade de médica anestesista, professora doutora na academia, profissão que exerceu por trinta e oito anos (38), festejava sua entrada nos estudos da arte, de forma a poder exercer na prática algo que sempre a cativou. Ao tratar de uma possível ligação entre sua atividade anterior de médica anestesista com a escultura, esclarece que *“na verdade, me faz poesia esculpir corpos. Assim, de alguma forma, sigo na mesma direção”*. (fig. 1, fig.2, fig.3 e fig.4). Não resta dúvida de que seus conhecimentos sobre a anatomia humana auxiliam na perfeição das formas anatômicas que percebemos em seus trabalhos.

A arte fez parte de sua formação. Das manifestações artísticas, o *ballet* a acompanha desde cedo e muitas de suas obras expressam movimentos de corpo em movimento que nos fazem criar vínculos imagéticos com o *ballet*. Havia em sua casa, livros de arte, muitos de filosofia e teatro, e algumas peças, esculturas. Uma delas era uma figura em mármore, representação das três graças. Em uma ocasião, ainda pequena, perguntou à sua mãe, o porque delas estarem nuas. “Ela respondeu sem tomar fôlego: porque representam a verdade, e esta é nua. Não esqueci”, conta a artista. Bem mais tarde, em 2017, elabora a sua obra “As Três Graças” (fig. 1). Giorgio Agamben (2009) que diz que a contemporaneidade é uma *“revenant”*, onde projetamos uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. O entendimento, a partir da produção contemporânea, da pertinência de uma produção passada imediata. Certamente esta imagem é uma imagem fantasma para Cristina. Podemos dizer que de acordo com Aby Warburg e Didi-Huberman (2013), são aquelas imagens que nos assombram, que nos tiram o chão, que nos levam a querer entender



Figura 1 · Cristina Almeida. As três graças. Cerâmica esmaltada, ferro e cimento (27 x 25 cm). 2017.

Fonte: Acervo da artista.

Figura 2 · Cristina Almeida. Não era do lar, era do ler. Assim poderia escolher onde desejasse estar. Porcelana esmaltada e ferro. (36 x 36 x 42 cm). 2017. Fonte:

Acervo da artista.

um pouco mais da arte e de nós mesmos. Nossas imagens fantasmas podem ser nossas ausências que resultam dos entrevistas, dos vistos há muito tempo, dos sugeridos, dos quase perdidos. E que ficam ali, à espera de uma redenção.

1. A Cerâmica como matéria e meio

A artista escolheu a cerâmica, porque para além de gostar de ver as obras no espaço tridimensional, entende que o manuseio da argila é a base para quase todas as formas de escultura, seja ela finalizada em cerâmica, bronze ou mármore. Muitos materiais a fascinam e ela exercita essa combinação em várias obras - argila, ferro, aço, madeira. “É mais ou menos como o ballet clássico, que está para quase todas as formas de dança. É um alfabeto, uma apresentação de letras e de suas combinações”, diz a artista.

Esclarece sua predileção pela cerâmica, dizendo que o contato com materiais naturais faz parte desta forma de arte e que a plasticidade da argila faz com que seja possível criar formas com diferentes texturas, cores, tamanhos, resistências, que serão empregados na dependência da intenção do artista na elaboração da peça. Sobre o material, acrescenta que é igualmente rica a diversidade na dependência da origem dele na natureza e dos processos, agora já com certa industrialização, que transformam o barro em argila e que junto com esta “terra nas mãos”, ainda se adiciona o manuseio do fogo, igualmente um processo que remete às origens. O fogo é necessário para a fase de transformação da argila em cerâmica, e ainda posteriormente, no processo de esmaltação, opção do artista e do artesão para a finalização da peça. A cerâmica permite um trabalho individual, configurando um universo próprio para o artista: um mini cosmo, no qual só estão presentes o artista e seus sentimentos e intenções. A artista usa basicamente diferentes tipos de argilas e esmaltes.

A tenacidade inexorável com a qual o direito de expressão é sustentado nas artes é fruto dessa obstinação de se manter persistindo em formas de expressão na contemporaneidade. Como perceber estas sobrevivências? E porque permanecem tão atuais? As obras nos abrem olhos para a vida, o que as leva a fazer com que o entorno, a história, a memória e as próprias emoções humanas sejam incorporadas em suas concepções, tornando-as, em distintas intensidades, partes atuantes dessas construções.

“O olhar esposa as coisas visíveis”, nos diz Merleau-Ponty (2004) em vários de seus textos. João A. Frayze-Pereira, ao comentar o pensamento do filósofo, explica que aquele que olha não vê um caos, mas coisas, de tal modo que entre o corpo e a coisa, entre o que vê e o que é visto, há tanta harmonia nas relações que se torna praticamente impossível dizer quem comanda a visão:



Figura 3 · Cristina Almeida. Equilíbrio distante (A ponte). Cerâmica esmaltada e ferro. (45 x 17 x 23 cm). 2017.

Fonte: Acervo da artista.

Figura 4 · Cristina Almeida. The winding Road I. Cerâmica esmaltada e ferro. (28 x 13 x 12 cm). 2017. Fonte:

Acervo da artista.

se as coisas, se o olho. “Há uma aderência do corpo ao mundo que se revela na visão, mas mais nitidamente quando se considera o tato” (Frayze- Pereira, 2005: 173). Segue o autor dizendo que na experiência tátil, aquele que interroga e aquele que é interrogado estão muito próximos. Se as mãos são capazes de sentir as texturas lisas ou rugosas, de onde vem esse seu poder? Diz o autor que, como observa Merleau-Ponty (1971:130), entre a exploração tátil e aquilo que vai mostrar, entre “meus movimentos e o que toco”, é preciso haver alguma relação de princípio, algum parentesco segundo o qual esses movimentos não sejam meras deformações do espaço corporal, mas abertura a um mundo tátil. Há parentesco entre as mãos e o mundo, podendo-se dizer o mesmo da visão. Merleau-Ponty (1971:131) diz o seguinte: “*É preciso que aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha*”. Assim sendo, a visão é palpação pelo olho, o tato é visão pelas mãos e que não é possível substituir um pelo outro. Se uma coisa diz “alguma coisa”, ela o faz pela organização de seus aspectos sensíveis que se equivalem entre si num sistema de mútuas referências. Todavia, não se deve entender que essas referências sejam explícitas e que só se perceba o plenamente determinado. Em outras palavras, se cada aspecto sensível mostra a “coisa”, esta, encontrando-se em todos eles, no entanto, não se esgota em nenhum deles.

Em suma, os sentidos se comunicam, o olhar, o tato, e todos os outros sentidos são conjuntamente poderes de um mesmo corpo integrados em uma única ação e paradoxalmente isso ocorre porque o corpo é uno. Em outras palavras, há entre corpo e coisa, entre meus atos perceptivos e as configurações das coisas, comunicação e reciprocidade em uma trama expressiva do sensível. No entanto, alerta o autor, outros aspectos deverão ser considerados, pois o artista não somente cria e exprime uma ideia, mas ainda desperta experiências que se enraizarão em outras consciências. E se a obra for bem sucedida, terá a potência de transmitir-se por si. O artista constrói uma imagem, é preciso esperar que essa imagem se anime para os outros. Como a artista pensa fazer para que a imagem que ela elabora se anime para os outros? Utilizando o corpo?

2. Os corpos como expressão das ideias

O que ressalta nas obras de Cristina, são os corpos. Os corpos que ardem em nossas pupilas, são os corpos que nos fazem querer mais. Na arte, o corpo é tema já há muito tempo. Das marcas de mãos em cavernas às tumbas de faraós, o corpo está presente em toda a história da arte e no entanto, sempre se renova. Há muitos artistas que usam o corpo para se expressar.

Frayze-Pereira (2005: 177) alerta que se há na coisa uma simbólica que vin-

cula cada qualidade sensível às outras, não se pode esquecer que, abraçado à coisa, encontra-se o corpo. O corpo, “esse estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo e pelo qual podemos frequentar esse mundo e encontrar-lhe uma significação” (Merleau-Ponty, 1994: 274).

Se vida e obra se comunicam, conforme afirma Merleau-Ponty (2004), é no percurso de Cristina Almeida que encontramos aquilo que a obra exigiu à vida de seu autor. Cristina sempre estudou muito, medicina foi sua formação, o corpo humano é seu território. Sua dedicação aos estudos sempre foi intensa e como não poderia deixar de ser, para alguém com seu perfil, considera importante uma formação acadêmica no mundo das artes. O contato com a academia abre universos de muitas formas de arte e refina o olhar do artista, bem como o constante contato com livros e informações. Outra questão que considera importante é ter contato com profissionais da área das artes. Ao acompanhar seu processo de trabalho, me veio à mente uma frase dita por Elyseu Visconti, dita em entrevista e que foi comunicada por Raul Antelo (2017) em conferência denominada: “Por que o “Nu masculino sentado com bastão” do Visconti é uma tela moderna?” (no prelo).

O que falta às gerações de hoje é a angústia da humildade, da impotência diante dos problemas da pintura que parecem simples e são incrivelmente complexos. Satisfazem-se rapidamente com o que fazem e julgam-se mestres, na juventude, quando deviam convencer-se de que até a velhice, até a morte, serão humildes aprendizes (Visconti apud Pedrosa, 1950).

Além de estudar muito a técnica e de se surpreender que o “pulo do gato” (aquela coisa que faz toda a diferença e que se aprende na prática), dificilmente é ensinado, percebe-se que estuda muito mais que muitos alunos nos bancos acadêmicos nas escolas de arte. Seu processo inicia na maioria das vezes a partir de uma experiência ou sentimentos vividos. Mas por vezes o desejo de criação nasce de uma observação, de um rosto, de um gesto, de uma música, de um lugar. Outro fator importante são as cores, em que eleger o azul, como a cor preferida em suas incursões escultóricas, frisando ser mais monocromática.

Como estamos a falar de corpos, vamos à Jean Luc Nancy (2012), que estipula diversos indícios sobre o corpo em 58 fragmentos. No fragmento 15, destacamos: “O corpo é como um envelope: serve, então, para conter aquilo que depois deve ser desenvolvido. O desenvolvimento é interminável. O corpo finito contém o infinito, que não é nem alma nem espírito, e sim o desenvolvimento do corpo” (Nancy, 2012: 45).

No fragmento 16, Jean-Luc Nancy acrescenta:

O corpo é uma prisão ou um deus. Não tem metade. Ou senão a metade é um picadinho, uma anatomia, um esboço, e nada disso dá em corpo. O corpo é um cadáver ou é glorioso. O que o cadáver e o corpo de glória compartilham é o esplendor radiante imóvel: definitivamente, é a estátua. O corpo se consoma na estátua (Nancy, 2012: 45).

Nas esculturas de Cristina, podemos ver corpos consumidos e transformados em estátuas, em esplendor radiante móvel. Mas igualmente, percebemos desenvolvimentos de corpos finitos que contém o infinito, como um envelope que serve para conter aquilo que foi desenvolvido. “[...] A imagem é pouca coisa: resto ou fissura. Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível (Didi - Huberman, 2011: 86-7).

A obra de Cristina acaba por nos fazer pensar em vários dos fragmentos de Jean Luc- Nancy, todavia, seleciono o fragmento 27, como um possível fechamento. Diz ele:

Os corpos se cruzam, se roçam, se apertam, se enlaçam ou se golpeiam: trocam tantos sinais, chamados, advertências, que nenhum sentido definido pode esgotar. Os corpos fazem do sentido o ultrassenso. São uma ultrapassagem do sentido. Por isso, um corpo só parece perder seu sentido quando está morto, fixado. Daí talvez que interpretemos o corpo como o túmulo da alma. Na realidade, os corpos não param de se mexer. A morte fixa o movimento que se deixa prender e renuncia a se mexer. O corpo é o mexer-se da alma (Nancy, 2012: 48).

Conclusão

Cristina Almeida transforma a percepção das formas do mundo, como as concebe, em uma peça palpável, em que sua alma inquieta não para de mexer e nela se reflete. Relata que cada um dos interlocutores que interage com a peça, a transporta para o seu imaginário, e nela imprime seus próprios sentimentos, criando vínculos. Em arte, sabemos, vincular é o ato primordial de cada ser, e a cada ação, a magia, as artes, a memória e a ciência não são senão o poder de fazer vínculos. Giordano Bruno (2012), já afirmava que as coisas e os homens tecem relações e vínculos entre si. O que se destaca nesse processo é que em tão pouco tempo atuando nas artes, Cristina já compreendeu isso e suas obras e seu processo confirmam sua escultura como ato primordial através de vínculos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2009) *O que é Contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos. ISBN: 9788578970055
- ANTELO, Raul (2017) *“Por que o “Nu masculino sentado com bastão” do Visconti é uma tela moderna?”* Conferência ministrada em dezembro de 2017, no Centro Integrado de Cultura, Florianópolis, SC, Brasil (no prelo, cedido gentilmente pelo autor).
- BRUNO, Giordano (2012) *Os vínculos*. São Paulo: Hedra. ISBN 9788577152957.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013) *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 9788578660796.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011) *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. ISBN: 9789871156320
- FRAYZE - PEREIRA, J. A. (2005) *Dor: Inquietudes entre estética e Psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, ISBN 85-7480-248-4 1.
- MERLEAU-PONTY, M. (1971) *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 9788527301718.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994) *Fenomenologia da percepção* (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1033-5
- MERLEAU-PONTY, M. (2004) *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac&naify, ISBN 9788540503540: 121-141.
- NANCY, Jean – Luc (2012) 58 indícios sobre o corpo. rev. ufmg, belo horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez.2012. [Consult. 2018-01-02] Disponível em URL: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf>
- PEDROSA, Mário (1950) Visconti diante das modernas gerações. *Jornal Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1950.

Patrícia Di Loreto: olhar o passado com olhos do presente

*Patricia Di Loreto: looking at the past with
eyes of the present*

SANDRA MAKOWIECKY*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Departamento de Artes Visuais, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Av. Me. Benvenuta, 2517, Trindade, Florianópolis — SC, CEP 88036-020, Brasil. E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com

Resumo: Patrícia Di Loreto é artista argentina com grande ligação com a Ilha de Santa Catarina, Brasil, onde encontrou um colorido muito especial, que adotou em sua obra. Estudou desenho e pintura no Peru e na Espanha e na Escola Nacional de Belas Artes Prilidiano Pueyrredón, na Argentina. Realizou uma rigorosa formação acadêmica, combinando o óleo e gravura com sutis colagens que ampliam as pinturas ao ponto de transformá-las em um trabalho de montagem e riqueza pictórica, refletindo passado no presente.

Palavras chave: Patrícia Di Loreto / cotidiano / passado no presente.

Abstract: *Patrícia Di Loreto is an Argentinian artist, with a great connection with Santa Catarina Island, Brazil, where she found a very special colored environment, which she adopted in her work. She studied drawing and painting in Peru and Spain, and at the National Fine Arts School Prilidiano Pueyrredón, in Argentina. She performed a rigorous academic graduation, combining oil on canvas and engraving with subtle collages that amplify the paintings up to transforming them in an assembling work, very rich pictorially, reflecting the past in the present.*

Keywords: *Patricia Di Loreto / daily life / past in the present.*

Introdução

A artista nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1965, estudou desenho e pintura no Peru e na Espanha e na Escola Nacional de Belas Artes Prilidiano Pueyrredón, na Argentina. Ao pintar o mundo em torno dos relacionamentos, Patrícia Di Loreto exalta a palavra amizade em seus trabalhos e como artista itinerante, procura cultivar e compartilhar experiências com diferentes artistas, em diferentes países. No trabalho de Patrícia, a técnica da pintura sobrevive com muita matéria, muita cena, muita cor, muita tinta, em equilíbrio formal. Ao olhar para as obras de Patrícia Loreto, lembramos de imagens de obras de outros artistas. Seu trabalho nos diz que é fundamental pensar o estatuto contemporâneo da arte conhecendo as visões da arte que existiram antes e os esforços muitas vezes imensos que foram feitos para sistematizá-las, em uma extensão do conceito de arte contemporânea, com uma tradição de olhar o passado com olhos do presente. Os conteúdos presentes na obra de Patrícia são de longa tradição. Ela mesma reconhece isso. O que vemos nas superfícies cobertas de Patrícia? A História é sobretudo um *passado histórico*, aquele passado que é buscado pelo sincero desejo de saber, de conhecer, de entender. Seu trabalho artístico é uma mescla de culturas diversas em que retrata a sensualidade da mulher, da vida boêmia, cotidiano social, relacionamentos, amizades.

Em 2007, participou em Florianópolis, de uma individual no Centro Integrado de Cultura — CIC e na sequência, desenvolveu grande ligação com a Ilha de Santa Catarina, Brasil, onde encontrou um colorido muito especial, que adotou em sua obra. Em 2017, finalmente, se muda para a Ilha.

1. Por um contexto

Com o fim do modernismo na arte e o surgimento da pós-modernidade (na década de 1970), operaram-se mudanças definitivas relativas à concepção de arte, aos conceitos, às técnicas, aos materiais, portanto, redimensionando os processos poéticos, estéticos, teóricos, o papel do artista e o próprio espaço da arte. A arte produzida na cena contemporânea é, portanto, reflexo dos acúmulos e das experimentações históricas bem como reflexo do próprio contexto contemporâneo, globalizado, híbrido, acelerado, transdisciplinar, plural, polissêmico, neobarroco, aberto à alteridade e tantos outros adjetivos. Justamente por isso, a arte contemporânea combina materiais, linguagens, tecnologias e locais de maneira ilimitada. A pintura, no mesmo caminho da dissolução das fronteiras das linguagens, assimilou os conceitos que se abriram a partir da *Arte Conceitual*, da *Arte Povera*, da *Arte Processual*, da *Arte Ambiental*, da *Performance*, da *Land Art*, entre outras, onde artistas experienciaram contextos mais amplos, repletos de possibilidades distanciadas de seu núcleo técnico e formal.

Todavia, Patrícia se mantém dentro de uma chave da pintura, realizando seu trabalho totalmente alinhado à contemporaneidade, sem abrir mão da técnica e do ofício da pintura. No trabalho de Patrícia, a técnica da pintura sobrevive e vive intensamente, com muita matéria, muita cena, muita cor, muita tinta, sempre em equilíbrio formal. A mudança que vem sendo operada no campo da arte sobretudo a partir da década de 1960, direcionando esta para um “campo ampliado”, com a aproximação entre a gravura e outras linguagens, tem afetado a produção de vários artistas. Cruzamentos e contaminações permeiam as obras, seja do ponto de vista técnico, poético ou conceitual, por meio da combinação entre diferentes procedimentos, apontando também para a permeabilidade de fronteiras entre as linguagens artísticas. Trata-se de uma expansão das questões relacionadas à própria prática artística, na qual estão imbricadas as relações histórico-técnicas que determinam uma ruptura de categorias e gêneros estanques, a partir das quais o artista é visto como um construtor de possibilidades poéticas que opera para o alargamento dos elementos presentes na tessitura cultural. De fato, Patrícia faz pintura, olhando o passado com os olhos do presente.

2. Passado no Presente — imagens não são unitemporais.

Ao olhar para as obras de Patrícia Loreto, nos vem a mente, como diz Stephane Huchet (2012:13), que não é possível pensar o estatuto contemporâneo da arte sem conhecer as visões da arte que existiram antes e os esforços muitas vezes imensos que foram feitos para *sistematizá-las*. Não se pode produzir hoje uma teoria das imagens, sobretudo no contexto de uma fragmentação das práticas sob o efeito da multimídia e das tecnologias, sem conhecer as concepções do campo plástico que muitos historiadores, críticos e teóricos tiveram antes, ou seja, não há como defender que as coisas surjam de um nada, de um vazio. É fundamental situarmos o funcionamento fenomenológico e a semiótica das imagens contemporâneas em sua perspectiva histórica, na perspectiva da história da representação e de seus desdobramentos determinados pela evolução, tanto das técnicas quanto das visões críticas que acarretaram.

Talvez por esse motivo, possamos olhar para as obras de Patrícia Di Loreto e pensar em artistas que vieram antes dela e olhar novamente para as obras dela com olhar renovado de nosso tempo. Pensamos em Pierre Bonnard (1867-1947), Felix Vallotton (1865-1925), Toulouse Lautrec (1864-1901), Gustave Moreau (1826-1898), Puvis de Chavannes (1824-1989), Odilon Redon (1840-1916), Maurice Denis (1870-1943), Edouard Vuillard (1868-1940), Paul Sérusier (1864-1927), Raoul Dufy (1877-1953), Peder Severin Krøyer (1851—1909), Henri Matisse (1869-1954) e muitos outros. A maioria destes, viveu na famosa *belle*

époque, na transição do século XIX para o século XX, muitos fizeram parte do grupo francês, chamado *Nabis*, formado na década de 1880, que, sob influência da linguagem e técnica pictórica do pintor francês Paul Gauguin, procuraram um caminho para uma arte espiritual de dimensão universal, constituindo uma das tendências do movimento simbolista. A lista é grande, pois não se tratam de influências diretas, tratam-se de constelações. Patrícia exerce essa mescla em seus trabalhos (Figura 1, Figura 2, Figura 3 e Figura 4). Na Figura 3, ao fundo, na extrema direita, vemos um quadro na parede de temática marinha, em clara alusão ao artista plástico Sílvio Pléticos, que mora em Florianópolis.

As imagens não são unitemporais, pelo contrário, são o palco de uma interpenetração de perfis e fragmentos de tempo que obrigam a uma prática historiográfica aberta ao leque complexo e polivalente das múltiplas determinações e visões que as atravessam. Este tema tem sido recorrente nas últimas reflexões em arte, sobretudo nas Bienais. A última Documenta de Kassel em 2011, estabeleceu uma ponte entre artistas profissionais e autodidatas, a Bienal de São Paulo em 2012, refletiu sobre a obsessão em catalogar toda a vida real, a Bienal de Veneza, em 2013, constituiu um “arquivo da imaginação”. Em entrevista, o curador da Bienal de São Paulo, Luiz Perez Oramas (2013) discorreu sobre *A Iminência das Poéticas*, explicando que partiram do princípio básico no legado moderno, sobre a compreensão dos sistemas simbólicos, de que os signos, as formas simbólicas (e a arte é isso, para além de todas as vanguardas) não têm significado em si mesmos a não ser quando estão relacionados entre si e com outras formas, símbolos, estratégias expressivas. Acrescentou que imaginaram uma bienal que superasse definitivamente o mito romântico da obra genial, que existe como uma entidade autossustentada e absoluta. Isso leva a privilegiar os vínculos, na linha de pensamento de Giordano Bruno (2012), privilegiando as relações e isto leva necessariamente a falar de constelações. O que nos interessa são os intervalos diferenciais entre as obras, que é onde reside o sentido. E isso só pode ser manifestado visualmente como constelação, atlas, sistema etc. Defendemos um olhar para a arte buscando criar uma lógica de distâncias e proximidades, em que a base da analogia é a dessemelhança, e a base da proximidade é o distanciamento.

Pensamos na obra de Patrícia em proximidades e distâncias com obras de vários artistas do final do século XIX e início do século XX, o que remete à ideia de repetição e diferença, em que a repetição faz a diferença, realizando na prática as propostas conceituais de Deleuze (2000) e Deleuze e Guattari (1997), em pensamento expresso por Oramas (2013).

Se as obras de arte produzem sentido por relações, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem criar relações (Oramas, 2013).

Outro elemento que nos faz pensar na obra de Patrícia Di Loreto é a importância do pensamento de Aby Warburg expresso por Didi-Hubermann (2013), um pensamento que marca o fim da história da arte como um sistema genealogista, formalista. Warburg se deu conta que a antiguidade como tal só se fazia acessível por conteúdos presentes. Os conteúdos presentes na obra de Patrícia são de longa tradição. Entendemos que contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e recorremos à Giorgio Agamben (2009) que diz que a contemporaneidade é uma “*revenant*”, onde projetamos uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. O entendimento, a partir da produção contemporânea, da pertinência de uma produção passada imediata. Olhar o passado com olhos do presente. A obra de Patrícia se completa em si, mas ao fazer jogar luz no passado e ao criar vínculos e constelações com outros artistas e obras, faz com que tanto ele, o passado, volte de forma diferente, como a obra de Patrícia se atualize em cada detalhe.

Para possibilitar os vínculos, estão presentes produções que dialogam e questionam momentos da história da arte e da tradição cultural ocidental. De modo geral, a arte contemporânea tende a reivindicar a linguagem artística como uma linguagem ordinária. Por isso as práticas contemporâneas são mais inclusivas, são comentários do mundo, mas a obra de Patrícia abre mão desta necessidade. Não faz um comentário sobre o mundo, ela mostra um mundo, o universo da artista, sobre o que ela deseja expressar. Ela fala por si, ao mostrar um cotidiano festivo de colorido intenso e luminoso. Vale lembrar que esses paradigmas já vinham sendo discutidos desde o final do século XIX, como atesta a célebre frase de Maurice Denis, de 1890:

Uma pintura, antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou qualquer anedota, é essencialmente uma superfície plana coberta com cores numa determinada ordem” (Denis Apud Naves, 2007:151).

Posteriormente, Malevich, num texto de 1915, observou:

O que tem um valor em si na criação pictórica é a cor e a fatura, é a essência pictórica, mas essa essência sempre foi destruída pelo tema... Para se encaminhar à autonomia da cor, para a hegemonia das formas pictóricas que constituem exclusivamente seu próprio fim em relação ao conteúdo e aos objetos (Malevich Apud Naves, 2007:151)

O que vemos nas superfícies cobertas de Patrícia? Essência pictórica com tema perceptível em obras cujo otimismo solar reflete o sereno equilíbrio de uma sociedade entre amigos. Suas cores são poeticamente arbitrárias, existe muita liberdade ao tratar de seus temas, muita intimidade em um mundo pictórico com espírito de felicidade. A volta ao passado “salta aos olhos”. Entre vários dos artistas que foram mencionados anteriormente para criar um sistema de constelações, se percebe de forma direta ou indireta, a amizade, as conversas entre pessoas, o estar junto, a comunicação, um mundo de relacionamentos. E de encontro com a pintura, em celebração.

Conclusão

Ao celebrar a pintura, Patrícia celebra a vida, lembrando que o que vemos nunca é aquilo que vemos e ao nos colocarmos do lado do observador, do receptor da imagem, passamos a compreender que a significação de uma imagem permanece em grande parte na dependência da experiência e do saber que a pessoa que a contempla adquiriu anteriormente. A obra artística transcende à inserção numa temporalidade, à associação, a uma técnica ou mesmo ao título a ela atribuído. O que uma obra de arte de fato exige é o contato direto fundamentado pela experiência com sua materialidade e visibilidade, é a “disposição de olhar”. E com muita disposição de olhar, vamos a esta festa repleta de cores e detalhes em que cada visada revela uma nova surpresa e novos enigmas. Podemos ousar chamar de belos, pois mesmo que a ruína do belo enquanto valor moral seja uma característica da contemporaneidade, Patrícia segue nos ofertando o belo, deixando claro que concordamos com a proposição de Sócrates (personagem do diálogo platônico), de uma inesperada não-definição: *aquilo que é belo é difícil* (Platão, 2016: 271-2). Talvez poucas coisas haja, na arte, mais complexas e intrigantes do que estes conceitos, em frase que pode sugerir a interpretação do belo como algo de que não se pode dar uma definição universal e inteligível. Aceitar os trabalhos de Patrícia como belos, inclui uma tomada de posição e criar todos estes vínculos, inclui ter repertório, duas atitudes que acompanham a trajetória da artista.



Figura 1 · Patrícia Di Loreto. Da exposição "Radiografia de um gato em pleno salto". Técnica mista. Dimensões: 100 x 130 cm. 2015. Acervo da artista.

Figura 2 · Patrícia Di Loreto. Da exposição "Radiografia de um gato em pleno salto". Técnica mista. Dimensões: 100 x 160 cm. 2015. Fonte: Acervo da artista.





Figura 3 · Patrícia Di Loreto. Da exposição
"Radiografía de um gato em pleno salto". Dimensões:
100 x 150 cm. 2015. Fonte: Acervo da artista.

Figura 4 · Patrícia Di Loreto. "Fiebre y épica".
Da exposição "Radiografía de um gato em pleno
salto". Dimensões: 100 x 130 cm. 2015. Fonte:
Acervo da artista.

Referências

- Agamben, Giorgio (2009) *O que é Contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos. ISBN: 9788578970055
- Bruno, Giordano (2012) *Os vínculos*. São Paulo: Hedra. ISBN 9788577152957.
- Deleuze, G. e Guattari, F (1997). *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34. 2 edição, ISBN: 85-85490-02-0
- Deleuze, Giles (2000) *Diferença e repetição*. Portugal: Editora Relógio D'água. ISBN: 9727085954.
- Didi-Huberman, Georges (2013) *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN:9788578660796.
- Huchet, Stéphane (2012) "A instituição da imagem: perfil de uma história da arte." In: Huchet, Stéphane (org). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN: 9788531413032.
- Naves, Rodrigo (2007) *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 9788535910223:151.
- Oramas, Luiz Peres (2013). *30ª Bienal de SP: uma entrevista com o curador Luis Pérez-Oramas* [Consult. 2013-07-29] Entrevista disponível em URL: <http://casa.abril.com.br/materia/30-bienal-de-sp-uma-entrevista-com-o-curador-luis-perez-oramas>
- Platão. (2016) "Hípias Maior" In *Diálogos*. Trad., notas e comentários Edson Bini. São Paulo: Edipro: 233–72. ISBN: 9788572839433

Andréa Brächer: Lilith, o irrevelável e ambíguo do desejo

*Andréa Brächer: Lilith, the irrevocable
and ambiguous desire*

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Departamento de Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705, Santana, Porto Alegre — RS, 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O artigo tem como foco de reflexão a série fotográfica Lilith (2008), produzida pela artista visual brasileira Andréa Brächer (Porto Alegre, 1969). Na série, composta por 10 imagens fotográficas em negativo vermelho, a artista se apropria e ressignifica imagens de crianças mortas, fotografadas como se vivas estivessem. De forma metafórica, as ambiguidades que permeiam a maternidade e os sentimentos contraditórios da mulher em relação a sua prole são problematizados. O suporte teórico para discutir tais questões vem de autores como Fernandes (2006); Laraia (1997); Trama (2016) e Parker (1997).

Palavras chave: fotografia expandida / Lilith / maternidade.

Abstract: The article focuses on the Lilith photography series (2008), produced by Brazilian visual artist Andréa Brächer (Porto Alegre, 1969). In the series, composed of 10 photographic images in red negative, the artist appropriates and re-signifies images of dead children, photographed as if they were alive. Metaphorically, the ambiguities that permeate motherhood and the contradictory feelings of women in relation to their offspring are problematized. The theoretical support for discussing such questions comes from authors such as Fernandes (2006); Laraia (1997); Trama (2016) and Parker (1997).

Keywords: expanded photography / Lilith / maternity.

Introdução

O presente artigo tem como foco de reflexão a série fotográfica *Lilith* (2008), produzida pela artista visual brasileira Andréa Brächer (Porto Alegre, 1969), fotógrafa e pesquisadora na área da fotografia. A série *Lilith* é composta por 10 imagens produzidas em 2008 e faz parte de uma série maior, *Assombr (e) amentos* (2005-2009), executada pela artista durante uma gravidez de gêmeos e a relação com os filhos no período que se seguiu ao parto, coincidente com a realização de seu doutorado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Em sua tese de doutorado intitulada *Assombr (e) amentos: Poéticas do imaginário infantil através de processos fotográficos históricos* (2009), Brächer “[...] investiga o fazer fotográfico através da evocação de iconografias ligadas à relação maternidade-infância” (Brächer, 2009: 23). Ambos os processos, o fotográfico e o da gravidez da artista, correm em paralelo, se retroalimentam e tecem/criam futuros a serem revelados. *Lilith* nasce nesse universo de problematizações e assombramentos. A série aborda, especificamente, de forma metafórica, as ambiguidades que permeiam a maternidade, os sentimentos contraditórios da mulher em relação a sua prole. A série *Lilith* foi exposta na Galeria Iberê Camargo, Centro Cultural Usina do Gasômetro (2008-2009), na cidade de Porto Alegre, Brasil e concorreu ao *III Prêmio Açorianos de Artes Plásticas* (Brasil, 2009).

Para refletir sobre a série serão utilizados como referenciais teóricos autores como Fernandes Junior (2006), para pensar a fotografia expandida, lugar onde se localiza o fazer artístico de Brächer; Laraia (1997), para pensar a figura de *Lilith*, aquela que ousa afrontar a naturalização da posição servil da mulher frente à Sociedade do Falo. Trama (2016) e Parker (1997) darão suporte às questões referentes às ambiguidades que cercam a maternidade.

1. A artista e seu trabalho

Andréa Brächer possui formação na área da Comunicação e da Arte. Formada em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001), é mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000) e doutora em Poéticas Visuais (2009) no mesmo Programa. Docente e artista, tem como foco ensino e pesquisa da fotografia em sua vertente histórica, especificamente técnicas e processos fotográficos históricos de impressão do século XIX. Desde 1999 participa do circuito artístico brasileiro em exposições individuais e coletivas. Seus trabalhos perpassam experimentações químicas das mais diversas

e os cruzamentos dessas com as tecnologias digitais. Alguns de seus trabalhos podem ser visualizados no site oficial da artista (www.andreabracher.com.br). Pode-se dizer que o trabalho de Bracher se insere naquilo que se convencionou chamar de Fotografia Expandida (Fernandes Junior, 2006).

1.1 A Fotografia Expandida

Entende-se, conceitualmente, a partir de Fernandes Junior (2006), a Fotografia Expandida como aquele modo de fazer fotográfico que possui como aspecto central a experiência do artista no seu percurso criativo e os procedimentos técnicos que convoca. Tal fotografia busca se desgarrar dos procedimentos clássicos do fazer fotográfico; nesse lugar a imagem fotográfica é matéria expansível que se modela frente ao processo criativo do fotógrafo/artista. Mestiçagens de meios e materiais articulam-se para a realização dos objetivos do artista, seu processo criativo é quem dita as regras do fazer desse exercício empírico, vivencial.

Na Fotografia Expandida as possibilidades de intervenções em todo o processo fotográfico para a expressão do artista são inúmeras. Tal fotografia não se prende ao momento da tomada fotográfica. O antes, o durante e o depois são suscetíveis a diferentes formas de intervenção e manipulação que perpassam o objeto e o modo de utilização do aparelho, chegando às manipulações na superfície de captação da imagem (analógica e/ou digital) e continuam na circulação e no uso social dado à fotografia. Nesse ir e vir, a fotografia adquire seu caráter simbólico. Importa dizer que tal fotografia dá “[...] ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras [...]” (Fernandes Junior, 2006:11). Desafiadora, subverte padrões e vai além da referência.

Na série *Lilith* é possível perceber esse modo de proceder no trabalho de Brächer: a artista se apropria e ressignifica imagens de crianças mortas, fotografadas como se vivas estivessem (Figura 1). A imagem final em negativo vermelho é outra apropriação/criação de Brächer que fragiliza a referência dada e provoca o observador a mergulhar em suas próprias trevas.

2. Introduzindo *Lilith*

A série *Lilith*, foco desta reflexão, é **antecedida por** estudos da artista acerca do século XIX, durante a chamada Era Vitoriana. Brächer se debruça, principalmente, sobre os conteúdos dos chamados Contos de Fadas que surgiram à época, e sua influência sobre as crianças de então. Segundo a artista “[...] o contexto cultural e sociológico, a infância e sua representação, o advento dos Contos de Fadas de Hans Christian Andersen e dos irmãos Grimm e os recursos



Figura 1 · Andréa Brächer, Sem título,
Série *Lilith*, dimensões variáveis, 2008.
Imagem fornecida pela artista.



Figura 2 · Andréa Brächer, Sem título, Série *Lilith*, dimensões variáveis, 2008. Imagem fornecida pela artista.

Figura 3 · Andréa Brächer, Sem título, Série *Lilith*, dimensões variáveis, 2008. Imagem fornecida pela artista.

fotográficos e práticas do meio estão na gênese deste trabalho” (Brächer, 2008: Catálogo da Exposição *Lilith*). No que concerne aos Contos de Fadas, de acordo com Perez (s/d), ressalta-se que sua origem remonta a cultura céltico-bretã de origem pagã. No século XVII, o poeta e advogado francês Charles Perrault reuniu algumas dessas histórias através da compilação de narrativas orais. Tais histórias foram ressignificadas no século XVIII através dos contos dos irmãos Grimm e, posteriormente, através dos contos de Hans Christian Andersen, re-compilados no **século XIX**. Ambos os autores fazem uma releitura dos contos reunidos pelo francês Charles Perrault no século XVII. Os contos originais possuíam características que foram ocultadas pelos Grimm e por Andersen. Esses escritores, de origem cristã, escolheram suprimir os aspectos mais polêmicos que essas histórias envolviam como sexualidade, violência e maldade, inclusive com crianças. Percebe-se, em uma leitura mais atenta, que alguns desses Contos apresentam ainda hoje vestígios do mundo aterrorizante que estava presente nas histórias originais onde as mulheres, em sua maioria, jovens ou velhas são representadas como bruxas e malvadas. Brächer soma a essas reflexões suas próprias experiências infantis: “[...] acalantos, contos de fadas, estórias de assombração e monstros [...]” (Brächer, 2008: Catálogo da Exposição *Lilith*) internos e externos. Então, se pode pensar que a infância, essa construção social variável no tempo e no espaço, é atravessada por ambiguidades onde convivem, lado a lado, o sonho, o pesadelo, o medo, o desejo e a morte. É dessa matéria ambígua, que perpassa o trabalho de Brächer, que surge *Lilith*. *Lilith* deriva desse universo que tem na infância e em suas relações o tema central, e onde a maternidade se coloca como uma questão problemática e ambivalente para muitas mulheres.

Ao pensar, no contemporâneo, o universo da mãe ambivalente, Brächer passou a colecionar histórias jornalísticas nas quais “[...] eram tratadas as notícias de mães que mataram crianças pequenas [...]. Bebês morrem sozinhos em casa, ou são trancados em porta-malas, abandonados em lixeiras e lagos, mortos por meios brutais e cruéis [...]” (2009:24). A artista reuniu, em sua poética e reflexão, os Contos de Fadas e a representação da mulher como Bruxa Malvada (mãe negativa), que a maioria desses Contos apresenta às reportagens jornalísticas sobre as mães assassinas da atualidade, criando a partir daí uma série macabra de retratos de crianças mortas para refletir sobre a maternidade e as ambiguidades que a cercam, questão fundamental na série *Lilith*.

2.1 A série *Lilith*

A série *Lilith*, como já apontado na introdução deste trabalho, é composta por 10 imagens produzidas em 2008 e faz parte de uma série maior, *Assombr (e)*

amentos (2005-2009) — questões sobre maternidade e infância permeiam as séries reunidas em *Assombr (e) amentos*. Em *Lilith*, de modo mais específico, as questões ligadas à ambiguidade de sentimentos e emoções que envolvem a mulher no período gestacional e pós-parto são o foco de reflexão. Para dar conta da poética proposta na série escolhida, *Lilith*, Brächer utiliza como ferramenta básica para a confecção de sua série a apropriação de imagens documentais expostas em sites da *internet*, bem como em livros de fotografia onde estão presentes imagens de crianças mortas, como se vivas estivessem, tradição corrente no mundo ocidental na segunda metade do século XIX. Brächer transforma essas imagens em negativos de cor vermelha (Figura 1; Figura 2; Figura 3 e Figura 4) impressos em papel vegetal de grandes dimensões (90x115 cm). Através dessas imagens o leitor da imagem é levado para o interior de um universo de dor e perda, de trevas e assombramentos para muitas mães. Metaforicamente, a artista se apropria e faz uso dessas imagens para lançar o espectador num universo mais sutil, relegado às trevas do inconsciente, onde o desejo feminino se divide entre Lilith e Eva (Laraia, 1997).

2.1.1 *Lilith e Eva*

Laraia (1997), baseado no Gênesis e na tradição judaica, entre inúmeras interpretações possíveis, relata que no sétimo dia da Criação, Deus criou o Homem: macho e fêmea de uma só vez e do mesmo pó. A fêmea era Lilith, primeira mulher de Adão. Lilith **não se submeteu à dominação masculina. Ao não se submeter**, fugiu para o Mar Vermelho, lugar habitado por demônios. Adão reclama com Deus sobre a fuga da mulher. Deus manda anjos atrás dela, que se recusa a voltar. Transformada em um demônio feminino passa a devorar recém-nascidos bem como sua própria prole.

Tal afronta a Deus e a Adão tornou necessária a criação de outra mulher, Eva, formada a partir de uma costela de Adão. Aponta-se aí um lugar segundo, de domínio masculino e de submissão feminina. Se comparada a Lilith, que se negou a ser dominada pelo homem, Eva era bem mais fácil de manobrar e de se manter sobre controle. Todavia, não se deve esquecer que Eva convenceu Adão a provar do Fruto Proibido, o que redundou na expulsão de ambos do Paraíso.

2.1.2 *Maternidade e Ambiguidade*

Nesse universo de ambiguidade e conflito apresentado pela artista, Eva, segunda mulher de Adão (criada a partir de uma de suas costelas), tem que matar Lilith (feita do pó, como Adão), domesticando-se. Todavia, parece que de alguma forma, Lilith sobrevive, mesmo que nas bordas da inconsciência. Impulsos



Figura 4 · Andréa Brächer, Sem título,
Série *Lilith*, dimensões variáveis, 2008.
Imagem fornecida pela artista.

conflitantes e ambíguos perpassam a maternidade (Parker, 1997), amor e ódio se fazem presentes em relação à prole. Para algumas mulheres tudo é dúvida, dor. Dúvidas sobre a vontade de ter engravidado ou não acompanham a mulher, gerando culpa por não corresponder ao modelo idealizado e naturalizado do ser mãe. Os impulsos conflitantes em relação à maternidade, não assumidos na maioria das vezes pelas mulheres, fazem com que a hostilidade por vezes dirigida aos filhos se volte para elas mesmas, naturalizando o amor materno e domesticando a força feminina que busca a igualdade e a insubmissão. A maternidade parece trazer à superfície tais questões (Trama, 2016).

Diante de tal quadro, Brächer. Por meio de sua técnica e processo criativo, lança mão de processos híbridos, miscigenados que se ancoram no conceito de Fotografia Expandida (Fernandes Junior, 2006) e apresenta, por meio de imagens de crianças mortas, uma metáfora, uma oportunidade para se refletir sobre o modelo impostos pela cultura de que a maternidade, associada ao amor incondicional e abnegação sem limites, é natural e intrínseco ao sexo feminino. Pode-se pensar as imagens apresentadas na série *Lilith* (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4) como uma metáfora para as questões que perpassam o feminino e a ambiguidade do desejo em relação à maternidade. Na poética desenvolvida por Brächer, o negativo em vermelho transforma-se na expressão de um desejo velado de si que, se revelado, se transforma em culpa. As imagens das crianças mortas que se assemelham às vivas participam desse jogo de negação do ambíguo e incerto do desejo. Reforçam essa dualidade e ambiguidade do desejo, as crianças mortas que parecem dormir nas imagens mostradas (com exceção da Figura 1). Espécie de morte, momentânea, o sono tem o seu despertar, todavia estas crianças dormirão para sempre na impressão luminosa das fotografias.

Conclusão

Ao cruzar a técnica fotográfica com lembranças de sua infância misturadas ao seu presente Brächer constrói a série *Lilith*. A partir de uma imagem documento, apropriada para o seu fazer artístico, a artista torna a fotografia matéria plasmática expansível para sua arte e ponte para a reflexão de questões existenciais. A série *Lilith* reforça o pensamento de que, se no cotidiano o drama materno com suas aflições e sofrimentos é camuflado, o mesmo não acontece na arte, pelo contrário, a arte os revela sem clemência.

Referências

- Brächer, Andréa (2009) *Assombr(E)amentos: poéticas do imaginário infantil através de processos fotográficos históricos*. Tese doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ênfase em Artes Poéticas. Porto Alegre, RS.
- Brächer, Andréa (2008). *Lilith*. Catálogo da Exposição. Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais e Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, RS, Brasil.
- Fernandes Junior, Rubens (2006) "Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica." *FACOM*, , n. 16: 10-19. ISSN: 1676-8221. São Paulo, FAAP [Consult. 2017-10-18] Disponível em URL: http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf
- Laraia, Roque de Barros. (1997) "Jardim do Éden Revisitado". *Revista de Antropologia*, v. 40 n° 1: 149-164. ISSN: 1678-9857 São Paulo, USP [Consult. 2017-10-25] Disponível em URL: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27065/28837>
- Parker, Rozsika. (1997) *A Mãe Dividida: a experiência da ambivalência na maternidade*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Ventos.
- Perez, Luana Castro Alves. (s/d) "História dos contos de fadas"; *Brasil Escola*. [Consult. 2017-11-10] Disponível em URL: <http://brasilestela.uol.com.br/literatura/historia-dos-contos-fadas.htm>
- Trama, Agnes (2016) "Atualização, Ambiguidade e Culpa: (algumas) Palavras da Maternidade". In *Psicologia Acessível*. São Paulo, SP [Consult. 2017-11-18] Disponível emURL: <https://psicologiaacessivel.net/2016/04/13/atualizacao-ambiguidade-e-culpa-algumas-palavras-da-maternidade/>

Jéssica Mangaba: 'no Álbum', uma memória construída

Jéssica Mangaba: 'in the Album', a built memory

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Departamento de Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705, Santana, Porto Alegre — RS, 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O artigo proposto possui como objetivo refletir acerca da série fotográfica No Álbum II da jovem artista visual brasileira Jéssica Mangaba (1988). A série é composta por 14 imagens que constroem/reconstroem, através de vestígios, lembranças vividas e não vividas de seu pai, criando uma memória construída e expandida no presente. Conceitos teóricos como o de Fotografia Expressão (Rouillé, 2009), Fotografia Expandida (Fernandes, 2002, 2006), Imagem Cristal (Fatorelli, 2003) e Memória (Bergson, 2010) serão abordados.

Palavras chave: Fotografia expandida / memória / álbum de família.

Abstract: The proposed article aims to reflect on the photographic series *In the Album II* of the young Brazilian visual artist Jéssica Mangaba (1988). The series consists of 14 images that build / reconstruct, through vestiges, memories lived and not lived by her father, creating memory constructed and expanded in the present. Theoretical concepts such as *Photography Expression* (Rouillé, 2009), *Expanded Photography* (Fernandes, 2002, 2006), *Crystal Image* (Fatorelli, 2003), *Memory* (Bergson, 2010) will be approached.

Keywords: *Expanded photography / memory / family album.*

Introdução

O artigo possui como objetivo refletir acerca da série fotográfica *No Álbum II* da jovem artista visual brasileira Jéssica Mangaba (1988). Além do desenvolvimento de trabalhos autorais, Mangaba trabalha como fotógrafa *freelancer* para o mercado editorial brasileiro (revistas impressas e online) e cobertura de eventos. Tais dados podem ser conferidos em seu site oficial: <http://www.jessicamangaba.com.br/sp-arte-press/>. A série *No Álbum II*, objeto de reflexão deste artigo, é composta por 14 imagens que constroem/reconstroem, através de vestígios, lembranças vividas e não vividas de seu pai, criando, a partir daí, uma memória construída e expandida no presente. De estética propositalmente amadora, essas imagens tencionam as fronteiras entre o real da imagem e sua ficção.

A série teve início em 2008 e foi finalizada em 2009. Sua origem se deu dentro de sua monografia, *Do Álbum — Memória e Ficção*, para a obtenção do grau de Bacharel em Fotografia no Centro Universitário SENAC, São Paulo em 2009. A série é fruto de todo um processo teórico e reflexivo sobre a questão da imagem documental e sua expansão ficcional, bem como do processo da memória — caminhos e descaminhos que sofre a memória a partir daquele que recorda; o ir e vir permanente entre passado e presente, um emaranhado que aos poucos perde a forma primitiva, em uma recriação permanente. Nesse jogo, a memória torna-se devir (Deleuze, 2007). Tal reflexão tornou possível à artista flexibilizar o referente temporal e fotografar/criar, a partir de imagens mentais, o passado no presente. A série *No Álbum II* teve grande repercussão, sendo exposta em diferentes Galerias de Arte no Brasil.

Informa-se que conceitos teóricos como o de Fotografia Expressão (Rouillé, 2009), Fotografia Expandida (Fernandes, 2006), Imagem Cristal (Fatorelli, 2003), Memória (Bergson, 2010) serão abordados por estarem presentes no trabalho desenvolvido por Mangaba. A técnica empregada pela autora também será abordada.

1. Mangaba e a Fotografia Expressão

A formação universitária de Mangaba na fotografia deu-se dentro daquilo que se estabelece como fotografia aplicada ao universo da Comunicação (fotojornalismo, fotopublicidade e fotografia institucional), modos de fazer ligados à fotografia com caráter documental (referencial) e que Mangaba considerou à época a escolha mais adequada para atuar no dia a dia do mercado como fotógrafa — apesar de existir o desejo de se dedicar de modo teórico e prático a uma fotografia mais expressiva, onde questões relacionadas ao fazer artístico estivessem envolvidas.

A relação de Mangaba com a fotografia é anterior ao seu ingresso na Universidade. Essa relação com a imagem vem de longa data. Segundo relato da artista, em entrevista dada a autora deste artigo por e-mail (em 2017), seu pai e sua mãe se conheceram através de fotografias um do outro, trocadas através de cartas — a fotografia e a troca de telefonemas que se seguiu levaram ao desejo de se conhecerem e, posteriormente, se casarem. Quando soube dessa história, Mangaba, com 14 anos na época, ficou muito empolgada com o poder de uma imagem “[...] com tudo que a imagem fotográfica poderia movimentar, representar e significar. Foi um ponto de virada [...]” (Mangaba, comunicação pessoal, 2017). A partir desse evento fundador, Mangaba teve na imagem seu ponto de foco, de inquietações e reflexões. Sua sensibilidade a levou a perceber a imagem fotográfica para além da simples referência e perceber o aspecto subjetivo e expressivo nela presente. Na mesma entrevista acima citada, a artista diz; “[...] então, quando comecei a estudar fotografia eu só queria ir a fundo nisso tudo, nesse universo da imagem e as pontes que ela constrói”. Atualmente, sem se importar se o que fazia (faz) era (é) documento ou arte, Mangaba está mais preocupada em experimentar a linguagem fotográfica, distendendo-a, questionando-a nos seus modos do “isso foi” Barthesiano (Barthes, 2006).

Pensa-se que a fotografia produzida por Mangaba pode ser classificada como Fotografia Expressão. Aquele tipo de imagem que, de acordo com André Rouillé (2009), tenciona a fotografia em suas bases ao colocar a referência em um segundo plano, tenso, um modo de fazer capaz de inventar novas visibilidades, de tornar visível o que antes não o era devido ao apego total ao referente exigido pelo documento. Marque-se que a Fotografia Expressão não recusa de todo o documento, mas propõem novos caminhos, indiretos “[...] de acesso as coisas, aos fatos, aos acontecimentos [...]” (Rouillé, 2009:161). Nesse modo de fazer a fotografia possui um autor, tem uma escrita que se traduz no uso da forma que produz sentido e se torna linguagem. É isso que Mangaba realiza em sua série *No Álbum II*, onde a fotografia transforma-se em um jogo lúdico que deixa correr livre a expressão.

1.1. A Fotografia Expandida

De modo consequente, a fotografia produzida pela artista é considerada uma Fotografia Expandida, no sentido de que, ao questionar o referente temporal e espacial na construção fotográfica das memórias relatadas de seu pai (imagens mentais), ela esgarça a linguagem fotográfica, ampliando-a, tornando o referente em vestígio, indício daquilo que foi (ou não). Nesse modo de fazer a

fotografia possui importante caráter simbólico. Essa classificação possui como âncora Fernandes Junior (2006), que assim define a Fotografia Expandida:

Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de fotografia expandida, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, para indicar que a fotografia se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirciana [...] tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens perturbadoras [...] (Fernandes Júnior, 2016:11).

Ao subverter e desarticular as referências, a Fotografia Expandida se torna desafiadora e provocadora. Para que isso se realize de modo eficaz, aquele que pratica tal fotografia deve conhecer profundamente o aparelho que utiliza (de modo a subvertê-lo). Nessa fotografia o processo criativo do artista vai além do momento da tomada fotográfica; todo o processo está predisposto a sofrer modificações antes, durante e depois da sua “revelação”. A Fotografia Expandida é uma forma de resistência aos modos operativos das bulas e manuais dos instrumentos fotográficos e dos processamentos químicos ou digitais para a sua revelação. Mais do que tudo, esse modo de fazer é também ético e político ao buscar retirar o observador interessado de seus automatismos e zonas de conforto, tornando-o parte essencial na realização e objetivos da obra.

As questões acima citadas podem ser observadas na imagem a seguir (figura 1). Fruto da série *No Álbum II* essa imagem faz parte da narrativa, sem cronologia, proposta pela artista, que através de indícios do real, fabulações e fantasias (processo semelhante que ocorre com a memória ao se lembrar de algo) cria uma memória construída sobre a vida de seu pai durante o período em que não teve convivência com ele. Para tanto, a artista “se valeu de invenções fundidas entre o ocorrido, o imaginado e o idealizado” (Mangaba, 2012:30).

Nessa imagem (Figura 1) se observa o procedimento técnico realizado por Mangaba, que para chegar a esse resultado experimentou várias coisas, como ela mesma diz; “[...] filme, polaroide, digital, e ver o que tinha mais a ver com a proposta. As minhas referências eram as fotos antigas [...] quis deixar presente, seja na tonalidade ou no enquadramento, essa estética caseira e crua” (Mantovanini, 2010). Além disso, utiliza o desfocado, que pode ser tanto uma característica atribuída à estética amadora, bem como uma alusão à memória, traduzida assim em imagem sem foco e fugidia. Essa imagem possui também características de uma “cebola”. É uma imagem com múltiplas camadas, palimpsesto de diferentes níveis temporais. Fusão fugidia de passado, presente e futuros, imagem em devir, um cristal.



Figura 1 · Jéssica Mangaba. Sem título, Série No Álbum, dimensões variáveis, 2009. Imagem fornecida pela artista.

1.2. A Imagem Cristal

Completa os conceitos aqui explicitados, que recobrem o trabalho de Mangaba e se complementam o de Imagem Cristal. Tal conceito é utilizado para se referir, como evidencia Fatorelli (2003), àquelas imagens que possuem como característica a não subserviência à referência e nela não se esgotam — quer dizer, sua relação com o tempo e o espaço não se dá do mesmo modo como se dá nas imagens puramente documentais. Na Imagem Cristal, “[...] as imagens secretam realidades que já não se confundem com a referência [...] situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos” (Fatorelli, 2003:33). Tais imagens entram em relação direta com as imagens do sonho e da fantasia, onde, ainda de acordo com Fatorelli “[...] foram quebradas as condições habituais de reconhecimento e de ação que envolve a percepção interessada e pragmática [...]” (2003:33). Nessas imagens o que importa não é o reconhecimento, mas sim o conhecimento que delas advém.

A configuração plástica visual da imagem possui papel importante na construção de seu aspecto e característica cristalina. No caso específico de Mangaba, o desfocado utilizado para apagar os traços mais explícitos de um reconhecimento figurativo, trabalha no sentido de criar uma falha a ser preenchida por aquele que a observa, levando o observador interessado para suas próprias experiências com a memória. Enquadramento, ponto de vista e ângulo de da tomada do fotógrafotrabalham na mesma direção de abertura a um devir.

2. Memória e Ficção

Memória e ficção são questões fundamentais na série *No Álbum II*. O questionamento sobre se a memória é uma ficção ou realidade pura aí se coloca. A reflexão leva a dúvida: algumas lembranças são tão antigas que se perde a certeza de como alguma coisa realmente se deu. Parece que, ao lembrar, se está sempre a recriar e, desse modo, ficcionando. Bergson (2010) em *Matéria e Memória* pondera que o cérebro não arquiva memórias, ele as cria permanentemente a cada vez que lembranças são acionadas (bem como tudo que conhecemos é coberto pelo manto da memória, seja real ou ficcionada). Em outras palavras, não existe um reservatório de memória pura a ser acessado cada vez que se pensa no passado, a imagem conjurada é uma construção do sujeito no presente. É como diz a pensadora e professora da Universidade de Amsterdam, José Van Dijck (2007), “[...] Memórias, efetivamente, são reescritas a cada vez que são ativadas; em vez de recordar uma memória que tenha sido guardada algum tempo atrás, o cérebro está forjando tudo de novo em uma nova associação [...]” (Dijck, 2007:32). Pode-se então afirmar, utilizando Rancière (2012), ao se pensar a imagem fotográfica

como repositório de lembranças, que “[...] a fotografia não é o duplo de alguma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível [...], o dito e o não dito” (Rancière, 2010:92). Possuidoras de camadas, como a memória, a fotografia como suporte de lembranças ficcional e cria mundos possíveis.

Mangaba parte dessas ideias para afirmar que qualquer álbum de família é também uma ficção. A própria origem do álbum como criação de uma memória familiar afirmadora da posição social de seus membros já mostra sua seletividade daquilo que deve figurar em suas páginas. A crença à época de que a fotografia era uma imagem máquina, objetiva ajuda a afirmar a “verdade” do que é retratado. Mangaba, na série *No Álbum II*, parte dessa crença para transformar o sentido de realismo da fotografia de família, bem como a temporalidade que lhe é inerente: nela, passado e presente se misturam para construir uma realidade ficcional.

3. A série Do Álbum II

Trata-se de um Álbum construído a partir de imagens da vida do pai da artista (períodos da vida dele que Mangaba desconhecia, visto os pais terem se separado quando ela era ainda uma criança) dispersas em pequenos álbuns familiares — desses entregues pelas lojas de revelação em pequenos sacos plásticos. O trabalho, de acordo com a artista em entrevista dada à autora deste texto, “[...] foi desenvolvido em três partes. Nasceu como uma pesquisa a partir de um conjunto de imagens [...] de um período muito específico da vida do meu pai, e depois foi se tornando o trabalho *No Álbum II*” (Mangaba, comunicação pessoal, 2017). Algumas das imagens presentes nos primeiros estudos para a confecção da série *No Álbum II* foram produzidas por seu pai ou mesmo outros familiares. As restantes foram construídas por Mangaba a partir de lacunas somadas a diferentes relatos advindos principalmente das narrativas de vida do pai por ele mesmo. Formam o trabalho *No Álbum II*, em sua versão mais atual, 14 imagens dispostas narrativamente em ordem não cronológica — segundo a autora, é assim que a memória se apresenta: de modo fragmentário e não cronológico.

Pode-se observar na imagem a seguir (Figura 2), uma da série *No Álbum II*. Trata-se de um retrato do pai da artista, produzido através do relato do mesmo sobre o desejo antigo de ser retratado dirigindo um caminhão, visto que quando dirigiu um não foi fotografado. Mangaba materializa o passado numa imagem produzida no presente. Observa-se que nessa memória em devir o foco está ausente, visto que as atualizações da memória se fazem de forma permanente tornando sua forma fugidia. Na série, a artista tenciona a realidade temporal do referente fotográfico, que, em seu trabalho, é flexibilizada ou mesmo abolida. Tal imagem aproxima-se daquilo que Fatorelli (2003), classifica de Imagem

Cristal, como exposto anteriormente. Há um transbordamento do tempo nesta imagem, uma fissura que possibilita um devir onde passado, presente e futuro entram em colisão propiciando incontáveis atualizações. Imagens potentes, subversivas e suplementares no seu movimento de construção de um passado no presente, permitem/propiciam ao leitor interessado uma imersão em suas próprias memórias e imagens mentais.

Na imagem seguinte (Figura 3), o mesmo processo de produção do passado no presente se repete. Através da visualização de duas fotografias do pai tomando banho de rio em duas situações e lugares diferentes (Ceará e Bahia), Mangaba criou uma terceira imagem, que une as duas situações anteriormente vividas. O *flo*u como procedimento de construção com a finalidade de causar um estranhamento perceptivo está presente Ficcionada, tal imagem torna-se lembrança real de vida.

Conclusão

Ao fotografar o passado no presente, Mangaba coloca em questão a veracidade/realidade da imagem fotográfica, crença que ainda vigora no senso comum. Indica que o passado é uma construção revista no presente e que a fotografia, ao mesmo tempo em que certifica e autentica a presença e existência de algo, como afirma Dubois (2004) permite a presença da subjetividade e da ficção. As imagens fotográficas criadas pela artista na reconstrução do passado de seu pai, do qual não participou, indicam que a arte é o lugar onde os abismos interiores dos sujeitos podem ser preenchidos, mesmo que momentaneamente.



Figura 2 · Jéssica Mangaba. Sem título, Série No Álbum, dimensões variáveis, 2009. Imagem fornecida pela artista.

Figura 3 · Jéssica Mangaba. Sem título, Série No Álbum, dimensões variáveis, 2009. Imagem fornecida pela artista.

Referências

- Bergson, Henri (2010) *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8578272528
- Deleuze, Gilles (2007) *A Imagem tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3
- Dijk, José Van (2007) *Mediated memories in digital age*. Stanford: Stanford University Press. ISBN: 9780804756242
- Dubois, Philippe (2004) *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus. ISBN: 8530802462
- Barthes, Roland (2006) *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-24-41349-7
- Fatorelli, Antônio (2003) *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323-2
- Fernandes Junior, Rubens (2006) Processos de criação na fotografia: apontamentos para os entendimentos dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Revista Facom* — FAAP nº 16 (2º semestre 2006): 10-19. ISSN: 1676-8221. [Consult. 2017-11-15] Disponível em URL: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf.
- Mantovanini, Marina (2010) *Entrevista a Marina Mantovanini. +Soma* 18/jul-ago 2010 [Consult. 2017-11-02] Disponível em URL: <http://pt-br.facebook.com/notes/soma/entrevista-j%C3%A9ssica-mangaba-por-marina-mantovanini/425510447746/>
- Mangaba, Jéssica (2009) *Do Álbum — Memória e Ficção*. Trabalho de Conclusão de Curso — Centro Universitário SENAC — Unidade Lapa Scipião, São Paulo.
- Mangaba, Jéssica (2012) *Lapso*. Fundação Armando Penteado — FAAP-Pós Graduação. Curso de Pós-Graduação *Lato-sensu* em Fotografia, São Paulo.
- Rancière, Jacques (2010) *O espectador Emancipado*. Lisboa: Editora Orfeu Negro. ISBN: 9898327065
- Rouillé, André (2009) *A fotografia entre o documento e arte contemporânea*. São Paulo. ISBN: 978-85-7359-876-6

Tyndaya: A montanha sagrada de Eduardo Chillida

*Tyndaya: The sacret mountain
of Eduardo Chillida*

SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA*

Artigo completo submetido a 3 de Janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, arquitecta, artista, estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, CIAUD. Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: saraantunes@gmail.com

Resumo: O presente trabalho analisa a obra de final de vida, obra póstuma de Eduardo Chillida, na montanha de Tyndaya. Procurou-se analisar esta obra de uma maneira menos óbvia, tirando partido do seu lado imagético, procurando referências na arte, mas também na literatura, ao longo de vários séculos. Como metodologia utilizou-se um Atlas de Imagens, ou seja um pensamento que parte verdadeiramente de imagens, baseado no Atlas Menmosyne de Aby Warburg. Esta obra revelou-se totalmente sobredeterminada: nada é o que parece ser.

Palavras chave: Chillida / Tyndaya / Espaço / Vazio.

Abstract: *The present work analyzes the last work (posthumous) of Eduardo Chillida, in the mountain of Tyndaya. It was sought to analyze this work in a less obvious way, taking advantage of its imaginary side, looking for references in art, but also in literature, for several centuries. As a methodology was used an Atlas of Images, that is a thought that starts from images, based on Atlas Menmosyne of Aby Warburg. This work has proved totally overdetermined: nothing is what it seems to be.*

Keywords: Chillida / Tyndaya / Space / Void.

Introdução

Tindaya é uma montanha na ilha de Fuerteventura, nas Ilhas Canárias, em Espanha, é também a última obra de Eduardo Chillida, a aguardar execução. É um cubo de 50 metros, escavado na pedra, no interior da montanha de Tindaya. Este cubo situa-se a meio da montanha e não no seu sopé. A entrada faz-se a meia encosta, através de um longo e gigantesco corredor subterrâneo, dando para um enorme cubo escavado, com as dimensões do Panteão de Roma. Este cubo subterrâneo, está vazio, e tem apenas três perfurações: a entrada, a um canto, e noutros dois cantos, dois túneis verticais de luz.

É uma obra altamente contestada, por ecologistas, arqueólogos, gemólogos e antropólogos. A obra de Chillida inspira-se num cântico do seu amigo e poeta Jorge Guillén. Esta obra é um cubo vazio, e um cubo é a coisa menos simples que existe, é uma máquina de fazer imagens.

1. O Subterrâneo, a Montanha e o Inferno

A obra de Chillida é particularmente contraditória, e anacrónica, já que nela sentimos reminiscências do inferno, do purgatório e do paraíso, da Divina Comédia de Dante (séc. XIV). O purgatório é uma montanha, numa ilha (Purgatorio, s.d.), à semelhança de Tindaya. Possui uma porta a meio da encosta, que dá acesso os seus vários níveis, em terraços circulares. No cimo da montanha encontra-se o paraíso. O purgatório, serve essencialmente para a purgação e a purificação da alma que vai a caminho do paraíso.

Mas o espaço de Chillida, embora se encontre a meio da montanha, é subterrâneo tendo apenas acesso por um longo corredor subterrâneo. Este corredor subterrâneo remete-nos para o Antro da Sibila, em Cuma, Itália (séc. VI a.C.). Referida por Virgílio, na Eneida (séc. I a.C.), a Sibila de Cuma age como uma espécie de guia para o mundo subterrâneo, onde Eneias deveria descer para encontrar o seu pai morto e ouvir os seus conselhos. O corredor subterrâneo é assim, desde a antiguidade, uma passagem para Hades, o reino dos mortos, do mundo subterrâneo.

Mas o mundo subterrâneo é também sinónimo de Inferno, em Dante. Em terraços circulares, à semelhança da montanha do purgatório, o inferno é a montanha invertida, virada para o centro da terra, em espaço escavado, negativo, vazio, como podemos observar no mapa do Inferno de Boticelli (séc. XV) (Figura 1).

2. A Caverna; a Prisão e os Cárceres

Um espaço enterrado remete para um espaço encerrado, com a possibilidade da luz a entrar “por cima”. E isto tanto podemos observar em Tindaya de

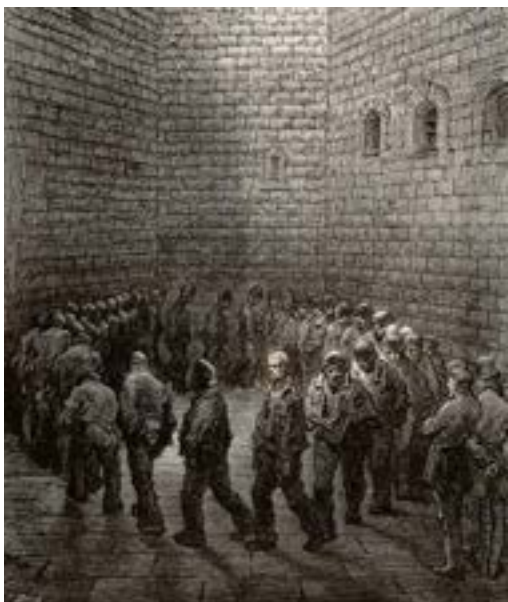


Figura 1 · Sandro Botticelli, *The Map of Hell*, 1485.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Comedy_Illustrated_by_Botticelli

Figura 2 · Gustave Doré, *Newgate prison exercise yard*,

1872. Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/newgate-prison-exercise-yard-gustave-dore.html>

Chillida como no espaço de prisões, como observar em alguns desenhos de Gustave Doré (séc. XIX).

Mas esta luz que vem de cima num espaço encerrado, remete-nos indiscutivelmente para uma localização “abaixo”, para uma localização em cave ou subterrânea. E é algo que podemos observar tanto no espaço prisional, como em muitos exemplos de arquitectura, tanto antigos como modernos (Figura 2). Os Cárceres de Piranesi (séc. XVIII), são desenhos de espaços encerrados, devaneios arquitectónicos (Rocha, s.d.), que pela sua complexidade podemos associar a Escher (séc. XX), mas dificilmente podemos fazer analogias com a simplicidade do espaço de Chillida.

A associação do subterrâneo, da caverna, com uma prisão está presente na alegoria da Caverna de Platão (séc. VI a.C.), nas cidades enterradas da Capadócia (séc. XVII a.C.), ou na caverna prisional da Nevada State Prison, nos E.U.A. (séc. XX) (The Cave, s/d).

3. Chillida e o Vazio

Em muitas das esculturas de pedra de Chillida, são criados espaços no seu interior, quase arquitectónicos, rectos, que contrastam com a rugosidade da pedra por fora, como é o exemplo da sua escultura “O Profundo é o Ar” (título nos remete mais uma vez para a poesia de Jorge Guillén). Estes são espaços vazios, onde pode entrar a luz e o vento. Toda a obra de Chillida prepara Tindaya, toda ela anda em redor do vazio e da materialidade dos elementos, e das suas relações com o humano, entendido aqui como uma relação profunda do homem com o mundo. E toda a sua obra fala do mesmo. Podem ser pequenos desenhos “escavados,” em que podemos sentir a rugosidade do papel, ou esculturas escavadas, ou uma enorme escultura em frente ao mar, intitulada “Elogio ao Horizonte”, ou um cubo de ferro vazio, intitulado “Conselhos ao Espaço”. Até na sua primeira escultura podemos ver esta temática, onde Chillida materializou um espaço negativo: o vazio entre as suas mãos. O espaço permite o habitar do homem, no que ele tem de humano: “O espaço aporta o livre, o aberto para a morada e o habitar do homem.” (Heidegger, 2009).

Para Chillida, o vazio, é tão simples (ou tão complexo), como o espaço no interior do seu corpo, que se molda à vida, a cada respiração. Além disso, o espaço vazio, tem uma dimensão espiritual, que encontra “eco” em cada ser. (Daly & S.J., s.d.)

4. A Contemplação, o Êxodo e o Deserto

É difícil não relacionar Tyndaya de Chillida com a Roden Crater de James Turrel (1943). Mas porque razão escolhem estes dois artistas (Chillida e Turrel)

o interior de uma montanha? Porque são ambas montanhas desérticas, sem qualquer vegetação? Chillida e Turrel são artistas solitários, caminhantes solitários, e talvez por isso escolham um lugar solitário, um deserto humano. Mas é isso que os leva ao deserto, a uma montanha desértica? São artistas que contemplam o espaço e a luz, nas suas cambiantes infinitas, que contemplam o imaterial, e no caso de Chillida também o material: a matéria de que as coisas são feitas (Barañano, 1991).

No seu livro sobre J. Turrel, Didi-Huberman refere-se ao Êxodo (Didi-Huberman, 2001). Somos assim inevitavelmente remetidos para uma caminhada espiritual, pelo deserto, até uma montanha, onde é possível a comunicação com Deus. Na Bíblia, o deserto é também um lugar privilegiado para falar com Deus, é onde Jesus se refugia, para falar com o Pai. Será que é esta uma das razões que levam Chillida ao deserto, a esta montanha de pedra (Marmoka, Explora, TVE, & ETB), que está mais perto do reino dos céus? Apenas podemos dizer que Chillida levou aproximadamente 9 anos a escolher a sua montanha (Menéndez & Landa, 2011), e uma vida inteira a preparar-se para ela.

5. O Monumento, o Cubo, a Morte e o Vazio

Porque existem tantos cubos na arte moderna? Cubos cheios, cubos vazios, grandes, pequenos, a flutuar, enterrados, feitos de ar, incompletos, feitos de ferro, madeira ou gelo, brancos, pretos e vermelhos, etc. (séc. XX- XXI)? Talvez tudo tenha começado com os minimalistas, mas porque continua? Como nos diz Didi-Huberman, a imagem mais simples, nunca é simples, quando falamos de obras de arte (Didi-Huberman, 2011). Mas a fixação pelo cubo, pela caixa pode ter conotações com a morte, como nos sugere Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2011), no exemplo do cubo preto de Tony Smith, no cubo não-cubo de Alberto Giacometti, ou ao enterro de um cubo, de Sol LeWitt.

Mas esta fixação pelo cubo, pode também estar relacionada com a arquitetura, com o espaço que nos contém, e que está tão presente na obra de Chillida (Barañano, 1991). O cubo contém o vazio mas também contém a vida, a nossa vida ao habitarmos-lo. Quando Chillida se refere à pedra de que é constituída a montanha, afirma não está interessado na pedra mas antes no vazio (Marmoka, Explora, TVE, & ETB). É o vazio que lhe interessa, um cubo-vazio, um cubo-enterrado, um cubo-tumba (Belting, 2014).

Quando Chillida, nos fala de Tindaya, fala-nos de um monumento à tolerância, para todos os homens (Menéndez & Landa, 2011). É interessante observar como nos fala de um monumento e não de uma obra. Diz-nos também que as suas dimensões serão iguais às do Panteão em Roma (séc. II), monumento

romano a todos os Deuses, também ele um enorme espaço vazio com uma entrada de luz gigantesca vinda do céu (Suárez, 1995). **É também interessante a relação de Tindaya com a Kaaba, em Meca.** Este “cubo-edifício”, vazio no seu interior, embora não tenha a monumentalidade do Panteão, é considerado por os muçulmanos como sendo o lugar mais sagrado do mundo.

6. A Luz de Deus, da Morte e do Inferno

A luz vinda do céu, que entra de cima em vários espaços arquitectónicos religiosos, pode ser observada no Panteão, como já referimos, mas também em inúmeros templos e igrejas de várias religiões, por todo o mundo. Não é de estranhar a presença da luz em espaços religiosos, pois a luz desde a antiguidade está ligada a Deus, a deuses solares (Eco, 1989). No entanto também podemos encontrar a luz ligada à morte, em vários espaços arquitectónicos, como por exemplo na capela do cemitério de Woodland (séc. XX), de E. G. Asplund (1885-1940), ou em outras capelas mortuárias ou espaços afins. É curioso observar, como a luz nestes casos também vem de cima.

Mas pode uma luz, vinda de cima, chegar ao inferno? E aqui voltamos a referir Gustave Doré, (Audeh, s.d.) (Figura 3) e as suas inúmeras ilustrações do inferno de Dante (séc. XIX). O inferno é o fundo do poço, da montanha invertida, enterrada na terra. A ausência de luz? Os desenhos de Doré contêm uma luz vinda de cima, uma espécie de “luz divina”, que consegue chegar ao inferno, ao mundo subterrâneo, iluminando diversas personagens, ou aparecendo anunciando-se no topo de um túnel de destruição.

7. A Luz, a Ruína e o Mundo Virtual

A luz também entra nos espaços arruinados e abandonados. É esta luz da ruína que nos pode induzir à contemplação. O gosto pela ruína, que se instaurou no século XVIII, está presente nos desenhos românticos de Piranesi (séc. XVIII). Mas o gosto pela ruína também pode hoje ser observado em inúmeras fotografias contemporâneas de espaços abandonados, de Mathias Hacker (séc. XX-XXI). É interessante notar como em Piranesi e em Hacker a luz vem de cima, iluminando os espaços abandonados, arruinados. Encontrámos ainda outros espaços abandonados ou destruídos, em que a luz vem de cima, como é o caso de Pompeia, ou de uma mesquita destruída no Iraque. A luz chega ao que o homem abandonou, e é através destas imagens, que lhes é restituído um espaço no mundo (Belting, 2014) (Figura 4).

Actualmente existem inúmeros exemplos de imagens de mundos virtuais, onde são criados espaços, onde a presença da luz, da caverna, do mundo



Figura 3 - Gustave Doré, *Paradise Lost*, 1866.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Paradise_Lost_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paradise_Lost_1.jpg)



Figura 4 · *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Fonte: <http://www.mediaartnet.org/works/mnemosyne/images/3/>

subterrâneo, da montanha e do deserto, são aqui revisitados (séc. XX-XXI). Nestes casos as imagens que observamos já não são dadas por fotografias do real, mas por um mundo virtual totalmente construído de novo. Este mundo, é consciente ou inconscientemente ancorado numa memória colectiva de imagens (Bredekamp, 2015), que junta em vídeo-jogos, filmes, B.D. ou desenhos digitais, o inferno de Dante à “Guerra das Estrelas.”

Conclusão

Tindaya de Chillida... um vazio gigantesco escavado no interior de uma montanha. E como poderíamos ver o espaço, o vazio sem a luz? Não podíamos. E de onde vem a luz? De cima. E como é o espaço? Um cubo. E onde está? Debaixo de terra. E que faz o homem lá dentro? Olha. Esta seria uma explicação parecida àquelas que os artistas minimalistas dão sobre os seus “objectos específicos,” mas como vimos nada é assim tão simples (Didi-Huberman, 2011). Este cubo vazio no interior da montanha, é uma máquina de fazer imagens, que aponta em muitas e contraditórias direcções. A arte, o espaço e o seu jogo recíproco, é também e sempre, um “jogo” de perguntas (Heidegger, 2009) e as perguntas geram inevitavelmente imagens. Esta obra de Chillida, leva-nos a um verdadeiro caos de imagens, que pode ir desde o antro da sibila em Cuma (séc. VI a.C.), aos mundos virtuais do séc. XXI, ou desde Panteão em Roma e a adoração a todos os deuses, ao purgatório e inferno de Dante. A obra de Chillida surge de um sonho e de um poema, e de um desmedido desejo utópico de esculpir uma montanha, desejo ensaiado repetidamente em vida (Marmoka, Explora, TVE, & ETB), talvez mesmo em todas as suas obras anteriores. Vemos aqui uma obsessão, Phathos, que aos 61 anos, se manifesta num sonho (Freud, s.d.), onde surge uma montanha despojada do seu interior. É também através deste sonho que esta obsessão se transmuta, que passa de desejo utópico, latente, para a realidade do mundo concretizável.

O espaço de Chillida, não é o purgatório, nem o inferno, e embora seja uma utopia, não é o paraíso. Tindaya é uma tumba vazia. Um espaço isolado do mundo dos homens, um espaço no interior de uma montanha deserta e sagrada rodeada de mar, um espaço místico, de transcendência espiritual. “Os espaços profanos são sempre privações de espaços sagrados frequentemente muito remotos.” (Heidegger, 2009). A luz, a meu ver, tem aqui uma função “prática,” o deixar ver: o espaço, o vazio. Mas também instaura uma atitude contemplativa, do espaço, da própria luz, da mudança e do tempo. E aqui aproximamo-nos mais de uma experiência estética, também “latente” nesta obra. Mas a luz em Tindaya, também se encontra inevitavelmente ligada à vida e à morte, a uma questão mística.

E assim voltamos ao poema que lhe deu origem: “A alma volta ao corpo /dirige-se aos olhos/ e choca.) Luz! Invade todo o meu ser. Assombro!” (Guillén, s.d.)

Referências

- Audeh, A. (s.d.). *Gallery — Gustave Doré*.
Obtido em 2017, de The world of Dante:
http://www.worldofdante.org/gallery_dore.html
- Barañano, K. M. (1991). *Chillida — Escala Humana*. Caja de Ahorros de Asturias.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.
- Bredenkamp, H. (2015). *Teoria do acto icónico*. Lisboa: KKYM.
- Cave of the Sibyl — Antro della Sibilla . (s.d.).
Obtido em 2016, de Atlas Obscura:
<http://www.atlasobscura.com/places/cave-of-the-sibyl-antro-della-sibilla>
- Chillida, I. (2005). *Eduardo Chillida. Cántico espiritual*. Obtido em 2017, de Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eduardo-chillida-cantico-espiritual>
- Daly, R. J., & S.J., B. (s.d.). *The Cross Altar by Eduardo Chillida*. Obtido em 2017, de Fiedhelm Mennekens: <http://www.artandreligion.de/index.php?idcatside=27>
- Didi-Huberman, G. (1993). *Le cube et la visage*. Paris: Macula.
- Didi-Huberman, G. (2001). *L’homme qui marche dans la couleur*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne.
- Eco, H. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Presença.
- Freud, S. (s.d.). *A interpretação dos sonhos*. Brasil: Imago.
- Guillén, J. (s.d.). *El Sentido de la Vida — Más Allá — George Guillén*. Obtido em 2017, de Filosofar a los 16: <http://filosofaralos16.webnode.es/el-sentido-de-la-vida/mas-alla-jorge-guillen/>
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder. Obtido em 2017, de <http://wiki.ead.pucv.cl/images/3/3f/268567785-El-Arte-y-El-Espacio-Heidegger-Martin.pdf>
- Hopkins, L. (s.d.). *Features*. Obtido em 2016, de Levi Hopkins Art: <http://levihopkinsart.com/>
- Marmoka, Explora, TVE, ETB (Produtores), & Barrero, J. (Realizador). (s.d.). *Chillida — Lo profundo es el aire* [Filme]. Obtido de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-profundo-aire-chillida/3743068/>
- Menéndez, S., & Landa, I. (19 de Janeiro de 2011). *Renace la montana sagrada de Chillida*. Obtido em 2017, de http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/18/actualidad/1295305210_850215.html
- Platão. (2010). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Purgatorio. (s.d.). Obtido em 2017, de The world of Dante: <http://www.worldofdante.org/purgatory1.html>
- Rocha, B. M. (s.d.). *Textos Históricos — Giovanni Batista Piranesi*. Obtido em 2016, de Territorios Org, Textos Académicos para Disciplinas da Graduação: http://www.territorios.org/teoria/H_C_piranesi.html
- Suárez, G. (Realizador). (1995). *Tindaya — Chillida* [Filme].
- The Cave. (s.d.). Obtido em 2017, de Nevada State Prison: <http://nevadastateprison.org/the-cave-2/>

A Figueira do Pomar

The Fig Tree of Pomar

SHAKIL YUSSUF RAHIM*

Artigo completo submetido a 29 de Janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Arquitecto.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL), Departamento de Desenho e Comunicação Visual (DCV); Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD). R. Sá Nogueira, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

Resumo: O estudo analisa um conjunto de desenhos do “Caderno de Figueiras” de Júlio Pomar, enquadrados na simplicidade visual do reconhecimento e expressão da forma, e através da experiência do desenhador na temporalidade e geometria do instante. A abordagem orienta-se pela produção de linhas e manchas, e desenvolve-se através da enumeração de fatores de organização: i) rede de linhas e densidade gráfica, ii) gestualidade da curva e medição de variações, iii) linearidade do riscador e pincelada sobreposta, iv) abertura do contorno e composição de vazios e v) fluidez espacial e expressão visual.

Palavras chave: Desenho / Desenhador / Simplicidade / Júlio Pomar / Portugal.

Abstract: *The paper analyses a set of drawings of the “Fig Trees Sketchbook” of Júlio Pomar, framed in the visual simplicity of the recognition and expression of form, and through the experience of the draughtsperson in the temporality and geometry of the instant. The approach is driven by the production of lines and stains and is developed through the enumeration of organizational factors: i) network of lines and graphic density, ii) gesture of the curve and measurement of variations, iii) linearity of the medium and brush-stroke overlapping, iv) opening of the contour and composition of voids and v) spatial fluidity and visual expression.*

Keywords: *Drawing / Draughtsperson / Simplicity / Júlio Pomar / Portugal.*

Introdução

Júlio Pomar (Lisboa, 1926-) é um pintor português cuja atividade se amplifica pela ilustração, gravura, azulejo e *assemblage*, tocando a reflexão escrita através da poesia, crítica e ensaios sobre arte e responsabilidade social.

Segundo José Augusto França, Pomar pertence à terceira geração da pintura modernista portuguesa (França, 1991:367), e a obra acompanhou o ativismo político em resistência ao regime do Estado Novo, que recusava a nova visualidade contestatária de cariz neorrealista influenciado pelo muralismo mexicano de Rivera, Orozco e Siqueiros (Alvarenga, 1989:150).

A partir dos anos 60, a obra é enriquecida entre Paris e Lisboa, numa informalidade de temas, técnicas, materiais e soluções. A linha e a cor recortam e desencontram-se em ritmos geométricos, entre formas diluídas, manchas inteiras e “uma caligrafia gestual abstractizante” (Melo, 2007:138), onde a fragmentação do espaço e experiências de textura procuram instabilidades no observador.

A formação do autor passou pela Escola António Arroio e pelas Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto (não concluiu), e colaborou em varias mostras e retrospectivas como as da SNBA e da FCG. Pomar está representado em coleções nacionais e internacionais, publicas e privadas, e recebeu vários prémios e homenagens (Monteiro, 2010:87-9). Em 2013 é-lhe atribuído o Doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade de Lisboa e nesse ano inaugura o *Atelier-Museu Júlio Pomar* onde se preserva e se divulga o espólio do artista.

1. Pomar Desenhador

Para Pomar desenhar é uma antecâmara da experiencia visual, enquanto pensamento criativo em movimento, onde o ver “é já um desregrar o que é suposto ser visto” (Pomar, 2014a:74).

A identidade do seu desenhar é compulsiva e gestual num contorno que se abre ao espaço para capturar o movimento e a tridimensionalidade, através da simplicidade da linha de diferentes espessuras-intensidades com operações visuais de redução e reconhecimento da forma. Veja-se a série de desenhos *Étreinte* (1976-1979) para “Corpo Verde” (1979) de Maria Velho da Costa, onde a transparência é intersecção do corpo com “vibrações desse ir que é estar a vir” (Branco, 2015:128); ou ainda as linhas descontínuas dos desenhos de Camões, Bocage, Pessoa e Almada para o Metropolitano de Lisboa.

Nestes processos de transferência, Pomar refere a importância do corpo do desenhador na metodologia do seu desenhar:

O desenho no chão implica uma motricidade peculiar em que o movimento do braço se compraz na contradição entre o elã que o solta e o jogo do corpo, enquanto que a parede é um apelo constante ao sintetizar da imagem através do recuo. Desenhado no chão está-se dentro da imagem: desenhando na parede, a distância que varia segundo o vaivém do pintor, situa o desenho como um objecto exterior, e facilita-lhe a clarificação (Pomar, 2014b:130-1).

A gestualidade de Pomar é uma construção que se afasta da uniformização de Ingres para se aproximar da vibração de Goya. O desenho aqui não é um dispositivo ótico de correção da perspetiva ou *lineamento*, é a presença dos movimentos da mão nos desvios à grelha de projecção da imagem, sem perder o sentido de medida, ângulo e proporção.

2. O 'Caderno de Figueiras' (s/d, anos 60, séc. XX)

De entre o vasto espólio de desenhos de Pomar, encontra-se um conjunto de figueiras desenhadas a tinta sobre papel num caderno de dimensões que não chega ao A4 (20 x 25,5 cm), e que é designado no acervo do Atelier-Museu Júlio Pomar por *Caderno de Figueiras*.

A figueira é uma figura bíblica que tem um crescimento enérgico e que se expande pelas raízes e pela volumetria tentacular de ramos num tronco que se esconde para fazer sobressair uma copa que se estende. Pomar não é indiferente a esta força, geometria e proporção e revela-as no desenho através de ritmos, tensões e inflexões que animam o corpo da figueira.

Ainda que com resultados gráficos diferentes, com as figueiras Pomar inscrever-se numa tradição de representação da árvore como personagem (Racine, 2002: 8), utilizada por Constable, Corot ou Van Gogh. De Klee conhece-se a pintura de uma figueira (*Feigenbaum*, 1929) onde interpretou a copa como interseção de figuras orgânicas com níveis de transparência e opacidade. De Van Gogh, Pomar herda a atenção, e de Klee a musicalidade.

3. A Elegância e a Simplicidade da Economia Visual

A elegância e simplicidade da economia visual dos desenhos de figueira do Pomar não são mapeamentos bidimensionais, como a sua aparente abstração pode inocentemente sugerir (Figura 1). São desenhos com volume (Figura 2) onde se antecipa o tatear da mão sobre a topografia dos contrastes retinianos por onde se redimensiona a janela visual.

“O olhar tem uma economia própria” (Pomar, 2014b:218) e é nessa possibilidade de observação que é analisada a natureza e a organização do traço: i) rede de linhas e densidade gráfica, ii) gestualidade da curva e medição de variações,

iii) linearidade do riscador e pincelada sobreposta, iv) abertura do contorno e composição de vazios e v) fluidez espacial e expressão visual.

3.1 Rede de Linhas e Densidade Gráfica

A construção gráfica das figueiras de Pomar segue uma organização labiríntica, com traços que se sobrepõem para formar um intrincado esqueleto de linhas (Figura 3). Estas agrupam-se em direções que procuram, mais do que o contorno, a composição da copa.

Desenhando o traço, nunca a periferia dos objectos vistos é mobilizada para significar as suas fronteiras. A linha inscrita no quadro não orla a forma, assina a sua identidade. Dir-se-ia que o quadro desliza, oscila, hesita (...) A energia em expansão determinará o arabesco que muda o assunto em matéria pictórica, ou puro grafismo. O contorno nada tem a ver então com um sulco ou um corte (Pomar, 2014a:71).

Ainda que o contorno seja uma unidade formal, Pomar adverte que “desenhar será pôr em situação os elementos de uma relação” (Pomar, 2014b:298). E por relação refere-se à harmonia e densidade entre os elementos.

A densidade gráfica enquanto quantidade e concentração de linhas é uma geografia de contextos para conferir expressão à volumetria. Ainda que se verifique áreas de densidade desigual, nota-se uma vontade de riscar em expansão (Figura 4 e Figura 5). Por exemplo, Mondrian desenhou várias árvores expansivas deste tipo, como a *Árvore Vermelha* (1908) ou a *Árvore Cinzenta* (1912), onde a densidade da rede extravasa o observador.

3.2 Gestualidade da Curva e Medição de Variações

A organicidade do gesto é uma marca visível no desenho das figueiras, que transforma a árvore numa composição de curvas (Figura 6). Aqui e ali aparecem algumas folhas (Figura 7), o que reforça a situação despida e sazonal da árvore. Não há demarcação de espessura dos galhos, aproximando-se do desenho gestual na definição de Nicolaidese, enquanto síntese visual que Pomar parece fazer uso de forma estrutural:

Pense no gesto como uma coisa por direito próprio, distinto da forma que o seu olho vê à medida que se move. Você pode tomar consciência de um gesto sem vê-lo (...) Pode ver o gesto de um objeto sem ver nenhum dos seus detalhes. (...) O que chamamos de gesto é tão separado da substância como é a ação do vento sobre as árvores que se curvam (...) O gesto é intangível (Nicolaidese, 1941:26).



Figura 1 · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

Figura 2 · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

E a síntese apodera-se da variação natural da curva como medida para ultrapassar o sistema de signos. A curva arrasta-se com espontaneidade, entre tangentes que variam bruscamente e outras que suavizam as inflexões. Sempre diferentes mantém a sua identidade na construção espacial que Pomar sublinha: “Ainda de Matisse é esta observação: «numa figueira nenhuma folha é igual a outra; são todas diferentes de forma: no entanto cada uma delas grita: figueira” (Pomar, 2014b:136).

3.3 Linearidade do Riscador e Pincelada Sobreposta

A dinâmica e comportamento dos riscadores influenciam as escalas, espessuras e amplitudes da representação, envolvendo e ajustando as transformações visuais, e “cuja particularidade imediatamente se impõe ao espectador” (Pomar, 2014b:141). Em contraponto à sensação de liberdade da geometria e da velocidade, as figueiras surgem desenhadas com um riscador monótono, de espessura reduzida, reafirmando a cisão sobre a carne do papel. Este contraste é uma ousadia do desenhador que com uma ponta tão fina e técnica consegue exprimir a plasticidade do movimento.

De notar, a tinta de arrasto que resulta das linhas, provavelmente resultado de força externa que atuou antes da secagem. Em alguns desenhos sobressaem pinceladas (Figura 8 e Figura 9) que criam contraste e alteram a expressão e os focos de atenção.

3.4 Abertura do Contorno e Composição dos Vazios

Desde que o desenho deixou de delimitar o rebordo das formas, como um cavalo domado ao longo do labirinto abstrato dos contornos (disciplina que permitiu os milagres de Ucello e a volúpia de Ingres, não o esqueçamos, como não o esqueceu Picasso que se distinguiu nesse jogo); desde que o desenho deixou a frieza do decalque, tornou-se mapa, segundo o princípio de cartografia e de decalcomania enunciado por Gilles Deleuze e Félix Guatarri em Rizoma (Pomar, 2014b:139).

Pomar enuncia aqui o desenhar como um exercício rizomático na aceção de Deleuze/ Guattari (2007:27), para o definir como um mapear não hierárquico, com linhas de fuga e intensidades de periferia. Contornos que se abrem em todas as direções e combinações, e tal como acontece no mapeamento das figueiras onde os traços encontram-se, mas também se escapam uns aos outros (Deleuze & Guattari, 2007:32). A figueira é a figura, mas também é o seu fundo.

Fazer da árvore um rizoma é um atrevimento, e cria uma composição de vazios abertos que adquirem tridimensionalidade num *vazio-devir* que modifica a

percepção. As árvores desenhadas por Cezanne, como *O Grande Pinheiro* (1890-95, MET, Nova Iorque), têm também esta fenomenologia rizomática, e é dentro dos devires de vazios que encontramos o que nas palavras de Pomar é a “mão que se descobre a fazer coisas, uma mão que vê (com olhos imaginários) o que está a fazer, uma mão pensante” (Seixas, 2004: 51). Focillon, em o “Elogio da Mão” (1934) concorda ao descrever a mão como órgão do conhecimento (Focillon, 2016: 106) e para Pallasmaa, em “As Mãos Inteligentes”:

A imagem desenhada surge simultaneamente com a imagem mental e o esboço mediado pela mão. É impossível saber qual surgiu primeiro: a linha no papel ou no pensamento, ou a consciência de uma intenção. De certo modo, a imagem parece desenhar a si própria por meio da mão humana (Pallasmaa, 2013:94).

A mente funde-se nos sistemas motores e musculares (visual e tátil) que rececionam, mas sobretudo criam e transformam, como se o cone visual fosse uma *mão holofote* que dá e recebe numa adaptação ocular continua de lentes que adaptam o olhar cultural do desenhador, entre o fogo de Platão e cortex visual de Zeki. Um olhar-carne que organiza a visibilidade (Merleau-Ponty, 2006:6). “O olhar altera as coisas. Coloca umas sob a luz, outras na escuridão” (Vale, 2014:68). Escuridão esta (leia-se vazio) que Pomar parece saber tão bem seleccionar quando desenha.

3.5 Fluidez Espacial e Expressão Visual

Millet no desenho *Le Coup de Vent* (séc. XIX, Museu do Louvre, Paris) tenta desenhar a fúria do vento que arrasta a árvore, e funde num mesmo registo a fluidez espacial e a expressão visual. As figueiras de Pomar são igualmente o registo do vento.

Estes desenhos, de facto, não são da figueira, mas da forma como uma figueira pode ser compreendida no movimento que o subtil vento lhe confere. Por todos os motivos é um conjunto de desenhos excepcional, quase uma aplicação dos preceitos de Leonardo sobre o desenho do vento — como se pode representar o que é irrepresentável? (...) o problema da representação do inefável, do subtil e do fugidio (Sardo, 2013:32-3).

Já João Barrento, no catálogo da exposição “Desenhar” (Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015) refere não se tratar de “representar o irrepresentável”, mas de captar a experiencia do *Há* (*il y a*) de Levinas:

(...) Levinas define o Há (il y a) como um sussurro do mundo (...), «algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o



Figura 3 · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

Figura 4 · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.



Figura 5 · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

Figura 6 · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

vazio estivesse cheio» (Levinas). A experiência do Há leva à constatação de que o que parece ser uma ausência se converte numa presença, como uma atmosfera densa, mas leve e distante. Na série do Caderno de figueiras Júlio Pomar busca, ao que me parece, dar a ouvir esse brumor do mundo (...) (Barrento, 2015:52-3).

Acrescenta-se que esta expressão visual de representar o vento em movimento adquire, no *Caderno de Figueiras*, uma vantagem por via da perspicácia da solução encontrada que não cria segmentação nem competição visual no observador, multiplicando o interesse pela observação que aparece inesgotável. Como se fosse a propagação do vento no papel (Barrento, 2015:54).

4. A Temporalidade da Observação e a Geometria do Instante

Transversal a esta parametrização é a temporalidade da observação e a geometria do instante que Pomar designa por “antes de mais” enquanto um escutar do traço (Pomar, 2014b:133) para procurar desenhar com a naturalidade com que se respira, e com isso conquistar a liberdade:

Todos estes fanáticos do desenho: Rembrandt, Hokusai, Matisse, Picasso, no fim das suas vidas apenas sonhavam identificar desenho com respiração, e uma vez a pena ou pincel lançados na sua corrida, poder atingir a liberdade de uma total ausência de determinação (Pomar, 2014b:137).

Durante a corrida do riscador, o instante carece de dimensão física como se se tratasse de um ponto que já desapareceu durante o flagrante; o que nos leva a uma composição de invisibilidades. A aporia da construção destes instantes pode tornar-se numa matricialidade visual, designada como perícia ou habilidade, que constitui a própria temporalização sensorio-motora (Bergson, 1999:162). Não se trata de diferenciação estilística, mas do “antes de mais” de Pomar, que é um referencial de tempo: “Há na escuta uma disponibilidade, um «não intervir», um «deixar andar», um uso do tempo que o olhar ignora” (Pomar, 2014b:133).

Pomar retoma à gravura rupestre para ouvir esse eco e explicar uma estrutura de universalidade das marcas desenhadas que as tornam sempre atuais, num grau que desvenda e unifica a experiência de desenhar e observar desenhos:

Antes do Côa, eu tive a hipótese de estar em Altamira e em Lascaux, quando ainda se podiam visitar esses sítios (...) Claro que as «marcas» têm sempre um lado de passado, mas o que aconteceu foi a dada altura me senti completamente ultrapassado (...) A marca implica uma ideia de experiência e a experiência fica ligada a um certo tempo. Mas ali, houve e há qualquer coisa que ultrapassa a nossa temporalidade, uma espécie de inscrição de um arquétipo, que está para além das épocas e que, por isso torna



Figura 7 · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

Figura 8 · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

Figura 9 · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

a coisa sempre actual. Deslumbrou-se a extraordinária contemporaneidade do gesto que levou a inserir na rocha o traço, o volume, a cor (Pomar, 2015:43-4).

Conclusão

A simplicidade do tema, do suporte, do riscador e da técnica confere leveza e sedução aos desenhos de figueiras de Pomar. “O ver do artista chicoteia ou re-freia a mão” (Pomar, 2014a:74), num tipo de desenho subtrativo através de curva, volume e movimento, que se resolve na atenção dos vazios como manchas e nas linhas-perímetro que ultrapassam a função de contentores. A mancha-vazio é massa visual que compõe superfícies. As linhas-perímetro são as ruturas de luminosidade no recorte da figura.

Parece coexistir um espaço desconhecido que se explora a cada instante e com isso se multiplica o devir, que logo a seguir se apresenta e abre uma nova fenda de desenhares que lá não estavam nem mais vão por lá ficar, porque os gestos as vão dissolver em marcas da gula do observador que caça, mas que Pomar sintetiza: “Eu nunca cacei coisa nenhuma, nem imagino o que seja, mas tenho a impressão que seria um caçador cujo ato de caça seria fazer parte da peça que é caçada” (Seixas, 2004: 53). Alusão à *Da Cegueira dos Pintores* (Pomar, 1986) confirmada por Derrida em *Memórias de Cego* (1990).

Referências

- Alvarenga, Fernando (1989) *Alfuentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 972-36-0218-0.
- Barrento, João (2015) "Eros Eólico". *Júlio Pomar. Rui Chafes, Desenhar*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta, pp. 49-63. ISBN: 978-989-8618-98-6.
- Branco, Maria João Mayer (2015) "De-Sideratio". *Júlio Pomar, Rui Chafes, Desenhar*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta, pp. 123-139. ISBN: 978-989-8618-98-6.
- Bergson, Henri (1999) *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1021-1.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (2007) *Mil Planaltos Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio e Alvim. ISBN: 978-972-37-1272-8.
- França, José Augusto (1991) *A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Lisboa: Bertrand Editora. ISBN: 972-25-0045-7.
- Melo, Alexandre (2007) *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Bertrand Editora. ISBN: 978-972-25-1601-3.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006) *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Veja. ISBN: 972-699-352-0.
- Monteiro, Joana d'Oliva (2010) *Júlio Pomar*. Coleção Pintores Portugueses, nº 15. Lisboa: Quidnovi. ISBN: 978-989-554-694-7.
- Nicolaides, Kimon (1941) *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin. ISBN: 0-395-08048-7.
- Pallasmaa, Juhani (2013) *As Mãos Inteligentes*. Porto Alegre: Bookman. ISBN: 978-85-7780-919-6.
- Pomar, Júlio (2014a) *Da Cegueira dos Pintores, Parte Escrita II 1981-1983*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta. ISBN: 978-989-8566-43-0.
- Pomar, Júlio (2014b) *Temas e Variações, Parte Escrita III 1968-2013*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta. ISBN: 978-989-8566-44-7.
- Pomar, Júlio (2015) *O Artista Fala... Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta. ISBN: 978-989-8566-91-1.
- Racine, Michel (2002) "L'arbre et sa forêt de signes". *Arbres, carnet de dessins*. Paris: Bibliothèque de l'Image, pp. 5-9. ISBN: 2-914661-37-1.
- Sardo, Delfim (2013) "Do que falamos quando falamos de desenho?". *Júlio Pomar, Álvaro Siza Vieira, Luís Noronha da Costa, Fernando Lanhas, Caveiras, Casas, Pedras e Uma Figueira*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta, pp. 27-36. ISBN: 978-989-818-60-3.
- Seixas, Maria João (2004) "Uma Deriva Musical: Do Olhar ao Ver". *Júlio Pomar A Comédia Humana*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp. 48-60. ISBN: 972-8176-92-9.
- Vale, Paulo Pires (2014) "Jerónimo e a Esfinge. Os olhos pensam, a mão vê, a palavra toca". *Tratado dos Olhos*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta, pp. 61-80. ISBN: 978-989-8566-61-4

¿Un trapo roto, una remera sucia o una genialidad? Desafíos políticos en la obra de Agustina Quiles

*A Broken Cloth, a Dirty T-Shirt or a Genius?
Political Challenges in Agustina Quiles' Artwork*

SILVIA SUSANA GARCÍA*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Argentina Artista Visual.

AFILIACÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Av. Diagonal 78 N° 680 — La Plata — Buenos Aires, Argentina. E-mail: secyt@fba.unlp.edu.ar

Resumen: Si bien muchos fueron los autores que indagaron sobre el estatuto de lo artístico, la obra de Agustina Quiles reinstala la pregunta sobre si es arte o no, evidenciando la complejidad y la dinámica de los procesos de producción y recepción de las imágenes contemporáneas. El presente trabajo indaga cómo esta obra rodea la dimensión política desde aproximaciones poéticas, formales y discursivas más allá de la intención de la artista, dado que dicha categoría está determinada por la lectura y la interpretación del público.

Palabras clave: Arte Contemporáneo / política / Agustina Quiles.

Abstract: Although many authors have inquired into the artistic status, Agustina Quiles' artwork reinstalls the question about whether is it art or not, evidencing the complexity and dynamics of the processes of production and reception of contemporary images. This paper explores how this artwork surrounds the political dimension from poetic, formal and discursive approaches beyond the artist's intention, since that category is determined by public's reading and interpretation.

Keywords: Contemporary art / political / Agustina Quiles.

Introducción

“Sin Título” de Agustina Quiles, fue la obra que obtuvo el Primer Premio en el Salón “IX Premio Nacional de Pintura 2016” del Banco Central de la República Argentina, en la categoría “Adquisición Artistas Jóvenes”, distinción que provocó una polémica en la escena artística porteña.

Se trata de un óleo pastel sobre papel de seda raído, de una dimensión de 192 x 147cm, cuya elección fue calificada de “snob” y además despertó una serie de comentarios irónicos en las redes sociales, donde fue juzgada como “trapo roto”, “remera sucia” o “papel rescatado del tacho de basura”

Es un “trapo”, fue el comentario más leído en Internet. Si Miguel Ángel se levantara de la tumba, mataría a los jurados de este premio y a la ‘artista’ y se volvería a morir de indignación, se pudo leer en Facebook.

Haber avisado y llevábamos todos los papeles que usamos de soporte para no pintar las mesas. Un jurado que más que jurado es una vergüenza, escribió otra en la misma red social. Esto tiene que ser una broma...Para esto uno pasa estudiando la carrera de arte? Para poner un papel revuelto con tiza pastel? (Girabastas:2017.s.p)

Otro público en cambio, se refirió a la obra como una “genialidad”, una “maravilla”, pero evadiendo la categoría de “obra de arte” y mostrando al mismo tiempo, algunas fisuras entre los espectadores formados y conocedores de las producciones del arte contemporáneo.

En diálogo con la autora, ella expresó:

(...) las roturas son siempre consecuencia del proceso de trabajo y de la manipulación de la obra, nunca son provocadas voluntariamente. Las últimas tienen más intervenciones y por lo tanto han sido más manipuladas.

Por otro lado, al ser tan frágiles, las obras se modifican y se deterioran con el paso del tiempo. (Agustina Quiles, entrevista personal)

Agustina trabaja sobre el material, dejando al azar la determinación de la forma. Sin embargo, dicha representación arroja una acción transformadora, la percibimos con una fuerza diferente, un halo de misterio que invita a pensarla al mismo tiempo que nos interroga. La propuesta de la artista no muestra ninguna intencionalidad de provocar un significado, solo se propone interpelar al espectador y entregarle la responsabilidad del acto interpretativo, estableciendo un juego cuyas reglas están determinadas por la apuesta poética-política de su autora.



Figura 1 - Agustina Quiles. Sin título. Óleo pastel sobre papel de seda. 200 x 140 cm.

1. Entonces ¿no es un trapo roto?

Los teóricos del arte se han esforzado por tratar de encontrar condiciones necesarias y conjuntamente suficientes para afirmar que un objeto es una obra de arte, distinguiéndola del no-arte. Sin embargo la complejidad y dinámica de los procesos de producción como la diversidad de públicos que componen el circuito artístico contemporáneo advirtieron la dificultad de dar respuesta a la tradicional pregunta “¿qué es el arte?”, cuestión que llevó a Nelson Goodman(1990) a reconocer este problema en su obra titulada *Maneras de hacer mundo*, considerando más significativa la pregunta “¿cuándo hay arte?.”

En atención a este problema, Sixto Castro (2005) centró su atención en propiedades artísticas significativas como las cuestiones cognitivas, de interpretación, actitudes hacia las obras, propiedades formales, representativas o expresivas; consideró también las características sociales, históricas e institucionales de las producciones artísticas, y decidió dar respuesta a la pregunta sobre si algo es arte o no, contestando “en teoría, lo es” (Castro. 2005:14). Para ello, el autor agrupó las diferentes teorías que justificaron el carácter artístico de determinadas prácticas a lo largo de la historia de occidente, bajo el punto de vista de aproximaciones comunes con el objetivo de ofrecer un panorama que permita a los estudiosos del arte enriquecer sus reflexiones.

Una de las aproximaciones que más fuerza ha tenido desde el nacimiento del arte hasta nuestros días es la que se ha llamado imitativa o mimética: el arte es imitación de la naturaleza o de la acción humana. Se trata de una aproximación de tradición platónica-aristotélica, la que para algunos autores carece de fuerza vinculante dado las transformaciones habidas a partir del siglo XVIII. .

Otra de las aproximaciones, es la denominada “aproximación trascendental” donde el autor piensa que está presente en la obra de Urs Von Balthasar (1985) y en los escritos de Romano Guardini (1968), de modo especial en *Sobre la esencia de la obra de arte*. Para estas presunciones el arte esboza algo que todavía no existe pero que vendrá, y que sólo recibe de Dios su auténtico sentido, de modo que toda relación auténtica con las obras de arte desemboca en algo religioso.

Las teorías que conforman la denominada “aproximación intencional”, en general explican la obra de arte por la actividad que la causa, lo que para Castro, parece confundir el proceso creativo con la naturaleza de la cosa creada, por lo que considera que lo que diferencia a unas aproximaciones intencionales de otras es lo que el autor quiso significar. Además en estas no cabe atribuir el estatuto de arte a las sociedades que carezcan del concepto de arte. García Leal critica al intencionalismo puesto que la intención se disuelve con el producto “al existir la obra desaparece la intención y su constitución y propiedades son

las que hacen que un objeto sea una obra de arte y signifique lo que significa.” (García Leal, entrevista personal a Agustina Quiles. 5 de febrero de 2017).

En su versión más extrema, es la tesis que sostiene que el significado de la obra de arte equivale a los significados pretendidos por el artista.

“Aproximación funcionalista”. Para el funcionalismo, lo que hace de un objeto una obra de arte es la función o funciones que cumple dicho objeto. En general se trata de procurar una valiosa experiencia estética en todas su variante, ya sea expresar sentimientos, imitar la realidad, satisfacer las necesidades espirituales de un pueblo, simbolizar lo inaprehensible, construir formas significantes, etc. De este modo, todas las definiciones tradicionales pueden ser consideradas funcionalistas, salvo la definición institucional. Para evitar este abanico inacabable de funciones, “podemos decir que la aproximación funcional, en sentido estricto, afirma que algo es una obra de arte solo si provoca o está capacitado para provocar experiencias estéticas.” (Castro. 2005:115).

“Aproximación institucional”. El poder institucional en materia artística, se ha desplazado en los dos últimos siglos a 1) la crítica, 2) el mercado del arte y 3) el museo. Los artistas comprendiendo la fuerza de la institución no solo en materia legal sino también en el ámbito de la definición del arte, consideraron la definición institucional como: *es arte lo que una institución aceptada reconoce como arte*. Ejemplo de esta es la definición de George Dickie. (citado por Castro. 2005:170, cursiva en el original).

“Aproximación histórica”. Sixto Castro (2005) señala que en general, las aproximaciones históricas del arte sustentan que las obras de arte existentes en un tiempo dado se definen en relación con obras que han existido anteriormente. En esta línea, Arthur Danto ha reflexionado sobre el estatuto artístico dentro del Mundo del Arte, aduciendo que una pieza puede convertirse en arte a menos que haya un lugar preparado dentro de ese mundo, o sea, que deberá estar en relación con sus antepasados artísticos que ya poseen el estatuto de arte.

Por último, Castro, citando a García Leal explica que “la aproximación simbólica sostiene que a) lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica y b) esa propiedad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización” (entrevista personal a Agustina Quiles. 5 de febrero de 2017) Esta concepción subraya la capacidad de la actividad artística para encontrar su lugar en el pensamiento humano, sin ocupar el de otra creación del mismo. Podemos mencionar entre otros filósofos, las teorías de Nelson Goodman, Ernst Cassirer, Martín Heidegger y Hans-Georg Gadamer.

Todas estas aproximaciones nos permite encontrar diversas sendas que pueden darnos una respuesta sobre el carácter artístico de una obra, pero hay

una aproximación que no se ha puesto en juego y que siguiendo la línea de Sixto Castro, podemos definirla como “aproximación política”.

En ella es posible agrupar las teorías que ponen el acento en el carácter político del arte considerando que no es un dominio separado del carácter estético. Mencionaremos aquí tres autores significativos quienes, profundizaron dicho atributo: Jacques Rancière (2010) identifica lo político del arte como generador de un desequilibrio, disidencia, disenso, cuyo tenor conviene calificar de político en tanto implica modos de reemplazar o perturbar el orden de las cosas y ubicaciones de sujetos, identidades y funciones de acuerdo con reglas impuestas socialmente denominadas por el filósofo, orden policial.

George Didi -Huberman (2016), citando a Walter Benjamin piensa que la cuestión es crear una imagen de manera suficientemente libre como para que esa libertad sea, en sí misma, un acto político. Entonces, el arte político no es el que ilustra una política, sino es el arte que en su propia elección de libertad constituye ya un acto político.

En esta línea, desde una visión latinoamericana Nelly Richard señala que

Lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en acto y en situación, siguiendo la coyunturalidad táctica de una operación localizada cuya eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar. (Richard: 2011)

Para Richard los horizontes de lo crítico y lo político dependen de una trama de relaciones en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de control, presionar los marcos de vigilancia haciendo estallar las imposiciones y los lugares oficialmente consensuados. En relación a lo político rechaza la correspondencia entre forma y contenido y opta por interrogar las operaciones de signos y técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. Lo político entonces nombraría una fuerza de interpelación y desacomodo de la imagen que contrasta las formas mercancías propias de la globalización mediática. Asimismo considera que la fuerza del arte crítico-experimental radica en las fracturas de la representación, o sea, en las grietas que permiten romper la linealidad del mensaje y posibilitar la emergencia de potencialidades enunciativas no previstas, de manera que el espectador actúe sobre los significados de las obras.

Consideraciones finales

El arte contemporáneo, como expresa Ticio Escobar (2015) es antiformalista. Privilegia el concepto y la narración en desmedro de la bella forma que deja



Figura 2 - Agustina Quiles. Sin título. Óleo pastel sobre papel. 194 x 146.

de ser concebida como objeto de adoración para convertirse en un sistema de juegos entre el signo y la cosa.

Un juego de lances contingentes que, aunque no logrará dirimir la disputa entre ambos términos, generará el confuso excedente de significación que requiere el arte para que siga funcionando como tal. (Escobar. 2015:27)

Las obras de Agustina Quiles exploran lenguajes incómodos comprometiéndolo al espectador a optar por la multiplicidad de interrogantes que su imagen pone en juego, convirtiendo la forma y su materialidad en una fuente de experimentación creativa. Entre esos significados entreabiertos asoman los rastros del tiempo, cuyos vestigios son recuperados en la imagen. Como la artista expresa, las roturas del papel representan el deterioro, la fragilidad, las huellas de lo inevitable y lo innombrable.

De allí, lo innecesario del título y tal vez el enojo del espectador. Para ella, el arte es una forma que emerge provocando rupturas entre aquellas constituidas como la manera de representar el mundo. Esta es la apuesta política de Agustina, una apuesta que a su vez instaura una política de la mirada dado que quiebra la unidireccionalidad de la experiencia del público. Una experiencia que ralentiza el tiempo vertiginoso de las sociedades de la comunicación, invitándolo a reflexionar, a interpretar y además por ser única, singular, le posibilita conocerse y reconocerse como el hombre que es. Entonces, sin duda, es arte.

Referencias

- Balthasar von Urs, H. (1985). *Gloria: una estética teológica*. Madrid. Encuentro. ISBN: 978-84-7490-131-3
- Castro, S. (2005). *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca: EDIBESA. ISBN: 84-8260-160-1.
- Danto, A. et al. (2005). *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: A. Machado Libros, S.A. ISBN: 84-7774-646-X
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital Intelectual. ISBN: 978-987-614-485-8
- Girabaras (2017). "Polémica en las redes sociales por una obra de arte premiada por el Banco Central. [Consult.2017-02-5]. Disponible en: www.girabaras.com.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundo*. Madrid. La balsa de la Medusa, 30. ISBN: 84-7774-530-7
- Guardini, R. (1968). Sobre la esencia de la obra de arte. Revista Universidad Pontificia Bolivariana. Vo.30, Núm.168. ISSN: 0120-1115. [Consult.2017-11-25]. Disponible en: <https://revistas.upb.edu.co>
- Richard, N. (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Universidad Arcis*. [Consult.2017-11-25] Disponible en <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/emisferica-62/richard>

O Uncanny na obra de Michaël Borremans

The Uncanny in the work of Michaël Borremans

SOFIA TORRES*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto; Faculdade de Belas Artes; Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS) Av. Rodrigues de Freitas 265, 4000-222, Porto, Portugal. E-mail: sofiaortres07@gmail.com

Resumo: A partir do texto de Freud e atendendo à génese estética do Uncanny, pretende-se propor uma reflexão sobre a sua viabilidade conceptual e prática no imaginário pictórico do pintor Michaël Borremans. As pinturas deste autor, focam-se essencialmente numa temática aliada ao ser humano, contendo sempre uma atmosfera surrealista, que cria de forma ilusória imagens de uma estranha familiaridade, cheias de melancolia e estranhos pressentimentos. Partindo da análise de várias pinturas, pretende-se pensar sobre a abordagem do autor em termos da retórica da imagem, e de que forma o uncanny se manifesta na frágil dicotomia entre aquilo que se percebe e aquilo que se concebe, na sugestão mas constante negação de uma legibilidade palpável, não apenas pela temática utilizada, mas, essencialmente, pela criação de narrativas ambivalentes que suscitam o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.

Palavras chave: Michaël Borremans / Pintura / Uncanny.

Abstract: From the text of Freud and taking into account the aesthetic genesis of the Uncanny concept, it is proposed a reflection on its conceptual and practical viability inside the pictorial work of the painter Michaël Borremans. The paintings of this author focus essentially on a thematic allied to the human being, but always containing a surrealist atmosphere, which illusively creates images of a strange familiarity, full of melancholy and strange forebodings. Starting from the analysis of several paintings, it is intended to think about the author's approach in terms of the rhetoric of the image, and how the uncanny manifests itself in the fragile dichotomy between what is perceived and what is conceived, in the suggestion but constant negation of a palpable readability, not only by the theme used, but, essentially, by the creation of ambivalent narratives that arouse the feeling of something threateningly strange.

Keywords: Michaël Borremans / Painting / Uncanny.

Introdução

Michaël Borremans (1963) é um pintor e cineasta belga reconhecido pelo seu virtuosismo técnico aliado a uma pintura figurativa com uma densidade de atmosfera e narrativa sombria onde nada parece aquilo que é. As suas pinturas, apelam a uma contemplação onde narrativas aparentemente simples transportam ambiguidade latente de efígies soturnas que parecem esconder ou contar mais do que aquilo que aparentam.

A partir dessa ambiguidade diegética das pinturas de Borremans aliada à carga melancólica e sombria das personagens que a povoam, que surge a associação a um conceito Freudiano: o Uncanny.

O uncanny é um conceito que sumariamente se refere àquilo que é “o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.” A partir deste texto de Freud, e em comparação com a análise de várias pinturas deste autor, pretende-se propor uma reflexão sobre a viabilidade conceptual e prática do uncanny como conceito motivador e subjacente de forma transversal no trabalho de Michaël Borremans.

1. O Uncanny

O uncanny é um conceito que sumariamente se refere àquilo que é “o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.” Apesar de este conceito ter sido apresentado pela primeira vez através do ensaio de Ernst Jentsch — *On the Psychology of the Uncanny*, em 1906, é o texto de Freud — *Das Unheimlich*, publicado em 1919, que continua a ser o principal foco de atracção no fascínio do estudo da forma cultural e teoria do unheimlich.

Freud caracteriza o uncanny como um fenómeno pertencente à área da estética, (Freud, 1994:209) identificando-o como “(...) duas esferas de ideias que, não sendo opostas entre si, se encontram bastante distantes uma da outra.” (Freud, 1994:215). Ou seja por um lado significa o que é familiar e agradável, e por outro, o que está dissimulado e escondido da vista. O uncanny, é um sentimento que provoca um misto de atracção e repulsa, manifestando-se em termos psicológicos perante o confronto com algo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que por alguma razão que se tornou evidente.

Em *The Uncanny*, Freud procura explicar a origem do termo e de que forma o mesmo pode ser despoletado, assim como as razões e mecanismos psicológicos subjacentes a esse sentimento. A partir do texto identificaram-se quatro elementos visuais, enquadrados nas características imagéticas a partir das quais o uncanny pode ser despoletado:

- 1 Bonecas/autómatos: ou quando estamos presentes a incerteza de algo que está animado/inanimado. Em termos visuais, esta característica para se realizar está intimamente relacionada com representações similares a seres humanos.
- 2 Duplo: para Freud este pode ser visto como um limite colateral entre realidade e ilusão, podendo ser reconhecido em espelhos, estátuas, fantasmas, e no desejo de evitar a morte. Também este elemento está directamente relacionado com a representação do ser humano. Essencialmente, o duplo provoca uma sensação de uncanny pois a duplicação serve por um lado para compensar o fim da morte física — ligado ao narcisismo primário e secundário — e para compensar o complexo de castração — (pela duplicação do órgão sexual).
- 3 Membros decepados: esta característica encontra-se dentro do pensamento psicanalítico associada ao complexo de castração. Claramente encontra-se também uma relação com a morte, e a pensamentos animistas ou à questão do autómato, relativo a cabeças decepadas ou a “pés que dançam por si sós.”
- 4 Morte: A morte aqui não está apenas associada à morte física, mas igualmente ao regresso dos mortos, espíritos e fantasmas. Freud destaca a morte como a fonte mais incisiva do “sentimento de algo ameaçadoramente estranho”, pois defende que a nossa relação com a morte foi dos poucos pensamentos/emoções que sofreram menos alterações desde os tempos primitivos. (Freud, 1994:228)

O tema da morte no entanto está presente de forma transversal em todos os elementos que possam despoletar o uncanny. Não há relação de estranheza perante a visão de um membro decepado senão na sua associação à parte ausente do corpo que corresponde a uma morte do todo ou a uma morte do membro perante a separação do todo. E mesmo relativamente aos manequins ou autómatos, é a ideia de um corpo sem vida que se move por si só — sem consciência, sem aquilo que o torna humano — ou seja, sem vida — que causa a sensação de uncanny. A própria questão do duplo tem também a ver com uma reprodução do ego perante o medo da morte física. Assim, o tema da morte tem uma repercussão contínua ao longo de todos os temas visuais que podem despoletar o uncanny no receptor do trabalho.

Mas, não basta a mera visão de um membro decepado ou de um autómato para que algo seja uncanny. Segundo Freud, o efeito depende do modo de como o autor aborda a sua ficção, dependendo da forma como a realidade se afasta ou coincide com a realidade que nos é familiar.



Figura 1 · Michaël Borremans, *Automat (I)*, 2008.
Óleo sobre tela, 80 x 60 cm. © Zeno X Gallery
Antwerp. Retirado de: http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.html



Figura 2 · Michaël Borremans, *The Preservation*, 2001. Óleo sobre tela, 70 x 60 cm. © Zeno X Gallery Antwerp. Fonte: http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.html



Figura 3 · Michaël Borremans, *Replacement one*, 2004. Óleo sobre tela, 83x65cm. © Zeno X Gallery Antwerp. Fonte: Sardo, D. (2006). *Pintura Redux, Desenvolvidos na Última Década*. Público e Fundação de Serralves.



Figura 4 · Michaël Borremans, *The Bodies*, 2005.

Óleo sobre tela. Fonte: <https://manpodcast.com/portfolio/no-175-michael-borremans/>

Figura 5 · Michaël Borremans, *The Bodies 3*, 2005.

Óleo sobre tela. Fonte: <https://www.flashartonline.com/article/michael-borremans/>

Quando uma narrativa se afasta demasiado da nossa realidade familiar ou quando o autor cria o seu próprio mundo de regras e personagens, desde que as mesmas cumpram os pressupostos dessa mesma realidade, não existe o sentimento de uncanny.

O sentimento surge quando o autor simula respeitar o domínio da realidade familiar e então introduz um dos elementos despoletadores desse sentimento, colocando o espectador ou receptor perante uma dúvida genuína acerca daquilo que está a acontecer.

É neste sentido que as pinturas de Michaël Borremans recriam verdadeiramente esta aceção, não só pelo tipo de figuras utilizadas: manequins, membros decepados, referências à morte, mas, também pela intangibilidade das suas narrativas, que criam no espectador uma ansiedade constante acerca do que está realmente representado.

2. O Uncanny na obra de Michaël Borremans

O trabalho de Michaël Borremans (1963), encontra-se povoado por figuras carregadas de uma ambiguidade latente, entre uma aparência humana sonambolística ou de manequins de cera, criando essa dúvida entre se estamos perante a representação de um corpo vivo ou morto.

É a abordagem realista dos trabalhos, não só pela técnica assim como pela escala e tratamento da luz, que lhes confere um carácter surrealista e uncanny. Os tecidos conjuntivos da codificação da realidade são distorcidos, mas, é mantida a linguagem básica da figuração literal, onde cada objeto, lugar ou coisa, é retratado com precisão e em proporção à própria realidade. Existe a criação de uma narrativa que, num primeiro olhar, é aparentemente baseada numa realidade familiar, (a figura humana, o realismo da sua execução), no entanto, após um olhar mais atento, o espectador é colocado perante uma dúvida genuína acerca daquilo que está a acontecer.

Em trabalhos como *Automat I* (Figura 1), a atmosfera uncanny é produzida pela percepção desconcertante que a jovem figura se encontra sem pernas e está colocada sobre uma laje lisa de madeira como uma espécie de manequim na vitrine de uma loja. O próprio título da obra — *Automat* — sugere a probabilidade de movimentação da figura, suscitando uma dubiedade em relação aquilo que está representado, se humano — pela aparência e resolução da carnção, ou manequim — pelo corpo decepado e sugestão do título.

Encontramos outro exemplo dessa ambiguidade latente em *The Preservation* (Figura 2):



Figura 6 · Michaël Borremans, *The Nude*, 2010.
Óleo sobre tela. Fonte: [https://manpodcast.com/
portfolio/no-175-michael-borremans/](https://manpodcast.com/portfolio/no-175-michael-borremans/)

(...) esta imagem assombrosa, aparentemente de uma jovem mulher, é pintada em tons de cinza e bege utilizados habitualmente para retratar a carne. No entanto, a manipulação que Borremans deliberadamente faz da tinta evita com que se pareça com carne. A pintura dá-nos a impressão de que a figura está sentada num salão de cabeleireiro (...) no entanto, não há nenhuma indicação de que ela esteja realmente viva. (Murphy, 2005:95-6)

As figuras em Borremans têm sempre uma aparência sonambolística, efígies emocionalmente vazias, como se fossem manequins de cera, criando a dúvida e abrindo uma passagem entre aquilo que está animado ou inanimado, entre a vida ou a morte, tal como refere Delfim Sardo:

(...) uma espécie de espectro de morte, um *doppelganger* à espreita, intimamente ligado com a noção do autómato (golem), que Freud refere *The Uncanny*. O tema do duplo, ou *doppelganger*, também cruza o universo surrealista, batendo num processo de dissensão interna permanente — como se o tema fosse eternamente Eu e o Outro. Este é um dispositivo encontrado na obra de Borremans: (...) as figuras, bem como na descrição das mãos — a simetria do corpo, é a manifestação mais simbolicamente carregada do duplo. (Gioni, Michaud & Sardo, 2007:35-6)

Vemos claramente essa aceção do duplo ou do *doppelganger* no trabalho *Replacement one* (Figura 3), onde o espectador é confrontado com a ideia do reflexo num espelho obscuro e vazio, sendo no entanto a imagem reflectida impossível e sugerindo uma acção encoberta entre representado e representação.

A aura da morte permeia a maior parte dos trabalhos de Borremans, como se vê na série *The Bodies* (Figura 4 e Figura 5) ou em *The Nude* (Figura 6). Mas não é só o tema em si — a morte — que despoleta a sensação de uncanny, é a forma de como o mesmo é apresentado que cria esse dilema entre vida/morte, ou seja, como Jentsch aponta: quando existem «dúvidas acerca do facto de um ser aparentemente vivo poder ou não animar-se, bem como o inverso, ou seja, se um objecto sem vida não possui algo de animado.» (Freud, 1994:217)

O tema da morte está intimamente ligado às referencias a membros ou torsos decepados, que são também uma constante no trabalho deste autor, como se vê em *Sleeper* (Figura 7) ou *The Consequence* (Figura 8).

As personagens de Borremans aparecem sempre estáticas, misteriosas, em situações bizarras, e muitas vezes amputadas, sugerindo histórias por contar em narrativas abertas e impenetráveis, produzindo uma espécie de silêncio, num equilíbrio tangente entre promessa vs negação de satisfação visual, perante a estória que se pretende apreender.

Apesar de objectivamente o uncanny não ser um conceito referido pelo artista, ele encontra-se de forma transversal infundido na atmosfera e temática dos

seus trabalhos. Refere-se aqui o mesmo paralelismo utilizado por Hal Foster, em *Compulsive Beauty* (1995), onde apresenta uma reflexão sobre o uncanny como conceito subjacente a toda a concepção teórica do surrealismo: “Se há um conceito que compreende surrealismo, deve ser contemporâneo com este, imanente ao seu campo (...) eu acredito que este conceito seja o uncanny (...)” (Foster, 1995:xvii)

Segundo Foster, o conceito de uncanny opera transversalmente em toda a linha de pensamento e nas principais concepções do surrealismo: o maravilhoso, *compulsive beauty* e *objective chance*. O uncanny, não é algo que se possa ler ou observar directamente, mas que se encontra nas entrelinhas do pensamento e da obra dos artistas desse período.

No caso da pintura Borremans, essa ligação é ainda mais forte, não se substanciando apenas numa lógica de pensamento mas também — e essencialmente — na sua forma pictórica — em personagens, situações, cenários e narrativas que transportam o espectador para aquilo que é inquietante, numa dialéctica semiótica entre o objecto representado e modo de representar. O sentimento de uncanny, consiste essencialmente na característica vital que permite manter a ambiguidade psicológica das suas peças.

Conclusão

Apesar do uncanny ser um conceito de origem psicanalítica, é indelével a sua génese estética e a sua vasta aplicabilidade e extensão cognitiva dentro de várias áreas, entre as quais, as artes plásticas.

A partir da identificação de algumas das características visuais a partir das quais este conceito se pode manifestar (bonecas/autómatos, duplo, membros decepados e morte), pretende-se propor uma reflexão sobre a viabilidade conceptual e prática do uncanny dentro do imaginário pictórico do pintor Michaël Borremans.

Apesar desses elementos visuais serem temas recorrentes na pintura de Borremans, é essencialmente na dicotomia do tratamento ambíguo das suas personagens, e na adição de elementos que provocam a dúvida entre aquilo que se está realmente a passar após uma observação mais cuidada, que se provocam as realidades alternativas das suas pinturas e a abertura para uma leitura dentro daquilo que é o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.

Independentemente de não ser algo do qual existam testemunhos directos escritos por parte do autor, por comparação com a aceção de Hal Foster em relação ao uncanny e ao surrealismo, considera-se que este conceito é algo transversal a toda a obra de Borremans, inscrito na atmosfera dos seus quadros,



Figura 7 · Michaël Borremans, *Sleeper*, 2008.
Óleo sobre tela, 40 x 50 cm. © Zeno X Gallery
Antwerp. Fonte: [http://www.zeno-x.com/artists/
MB/michael_borremans.html](http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.html)



Figura 8 · Michaël Borremans, *The Consequence*, 2001. Óleo sobre tela, 42,0 x 50,0 cm. © Zeno X Gallery Antwerp Fonte: http://www.zeno-x.com/artists/MB/MB_works/MB2001_24.jpg

na efígie soturna das suas personagens, nos espaços taciturnos e silenciosos das suas narrativas. No entanto, o uncanny não se revela essencialmente apenas em temas ou em formas, mas sim, tal como aponta Freud, na forma de como o autor aborda a sua ficção, na frágil dicotomia entre aquilo que se percebe e aquilo que se concebe, na sugestão mas constante negação de uma legibilidade palpável, não apenas pela temática utilizada, mas, essencialmente, pela criação de narrativas ambivalentes que sugerem o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.

Referências

Foster, Hal (1995). *Compulsive Beauty*.
Michigan: MIT Press.

Freud, Sigmund, & Bastos, J. G. (1994).
*Textos essenciais sobre literatura, arte e
psicanálise*. Lisboa: Europa America.

Gioni, M., Michaud, P.-A., & Sardo, D. (2007).

Michaël Borremans: Weight. Ostfildern:
Hatje Cantz. ISBN 978-3-7757-2130-1

Murphy, P. T. (2005). *Michaël Borremans: The
Performance*. Dublin: Hatje Cantz.

Sardo, Delfim (2006). *Pintura Redux,
Desenvolvimentos na Última Década*.
Lisboa: Público e Fundação de Serralves.

Annika von Hausswolff: fingindo a realidade

Annika von Hausswolff: faking reality

SÓNIA PATRÍCIA INÁCIO NEVES*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Artista visual.

AFILIAÇÃO: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) desde 2008 e Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Rua Diogo de Botelho, 1327. 4169-005 Porto, Portugal. E-mail: email.sonia.neves@gmail.com

Resumo: O artigo propõe a revelação da obra de Annika von Hausswolff, concretamente ideias e conceitos ligados à encenação e à imagem fotográfica que resultaram de um diálogo com a própria artista. Aqui serão apuradas questões inerentes à prática artística: processos, inquietações e certezas; na qual a intimidade foi cúmplice e performativa uma vez que dialogada entre duas artistas. E a obra de arte representou, por isso, um ponto de encontro, um motivo de celebração e o traçar de uma história em conjunto.

Palavras chave: Intimidade / Olhar / Auto-representação / Encenação / Realidade Vs Ficção.

Abstract: *The article proposes the revelation of Annika von Hausswolff's work, concretely ideas and concepts related to staging and the photographic image that rose from a dialogue with the artist herself. The article herein overhauls issues inherent to the artistic practice: processes, anxieties and certainties; in which intimacy was complicit and performative since it was dialogued between two artists. The work of art represented, therefore, a meeting point, a reason for celebration and to draw a story together.*

Keywords: *Intimacy / Gaze / Self-Representation / Staging / Reality Vs Fiction.*

Introdução

Tudo começou no verão de 2003 na Lisboa Photo, a bienal de fotografia dirigida por Sérgio Mah sob o tema “Passagens”, onde o trabalho *State of Emergency* (1998) (Figura 1), foi o rosto da exposição no CCB intitulada “Arquivos e Simulação” num tempo em que o domínio da Internet não prevalecia. Anos mais tarde e no correr da dissertação de uma tese de doutoramento intitulada “A intimidade por detrás da superfície: O trabalho em diálogo entre artistas” veio a realizar-se uma conversa com Annika von Hausswolff, como se um desejo juvenil e inocente de uma fã havia sido realizado. Nesta tese trabalhou-se o conceito de *intimidade* na própria obra baseado numa série de conversas com artistas (mulheres) enquanto lugar para ‘atravessar’ a sua superfície. No longo processo de escrita encontrou-se a intimidade no momento das conversas, qualidade que conquistou espaço físico e um outro mental na abstracção das palavras continuamente traduzidas em imagens. Lentamente a superfície da obra foi ganhando transparência, dentro de um limite, é claro, por haver uma intimidade intransponível na obra que permanece invisível, sem contacto possível, pois há lugares onde não existem palavras. A ideia da publicação deste artigo surge portanto da experiência da conversa com Annika von Hausswolff. No entanto, e receando a injustiça que será dilacerar um diálogo encapsulado no tempo, singular num aqui para sempre, a proposta do artigo é destacar a questão da encenação (*Fingindo a Realidade*), basilar na sua obra, convocando os momentos da conversa que tão bem justificam este tema. A estrutura do texto ramifica-se em dois movimentos — *De Olhos Fechados* e *Crimes Perfeitos* — que se ligam aos excertos da conversa sob a forma de citação.

Numa breve nota biográfica, Annika von Hausswolff nasce em Gotemburgo em 1967, inicia a sua formação aos vinte anos numa escola de fotografia em Gotemburgo passando também por duas academias de arte em Estocolmo. O seu percurso artístico é surpreendente, tendo exposto internacionalmente dentro e fora da Europa e representado o pavilhão nórdico na 48ª Bienal de Veneza em 1999. A sua obra pertence a colecções notáveis tais como MOMA de São Francisco, Solomon R. Guggenheim Museum de Nova Iorque, sendo o maior impulsionador da sua obra Magasin III — Museum and Foundation for Contemporary Art de Estocolmo. Actualmente vive e trabalha em Gotemburgo onde ensina fotografia na Valand Academy. Artista homenageada como uma das mais influentes na Suécia nos anos 90, em Portugal poucos são os que conhecem a sua obra.

1. De Olhos Fechados

Quando um artista decide auto-retratar-se usando a fotografia com mediador, apresenta-se, normalmente, como director e actor de cena, criando a *mise-en-scène* e dirigindo o momento de forma a controlar integralmente a situação que pretende comunicar. Nos esporádicos auto-retratos de Annika von Hausswolff o acto fotográfico é produzido individualmente e procede de um disparo no premir de uma bomba de ar — a denúncia desta solidão é factual e acutilante. Para além da evidência e veracidade do gesto do disparo, o confronto com o sujeito não se cumpre num olhar directo — como quando nos olhamos ao espelho — mas numa representação densa, composta por indícios complexos, que podem confundir a leitura do gesto. A artista fecha os olhos, o que evidencia a vulnerabilidade e cegueira para com o espectador que a observa. As suas imagens são desconcertantes, causando-nos uma sensação de estranheza e de ilegitimidade. Tematicamente o seu trabalho relaciona-se com a identidade, o privado, a sexualidade, a violência; assuntos que incorporam no âmago o tema da intimidade e que implicariam uma proximidade entre a artista e o público mas que, na realidade, causam uma distância por se afastar de uma ideia de ordem e carácter natural. Porém este afastamento não significa um desinteresse pelo objecto, pelo contrário, este sentido descontínuo do real na sua obra, socialmente perversa ou problemática, manifesta-se numa estética rica e sedutora para o olhar. Nesta perspectiva, o seu trabalho constitui um paradoxo, por tratar assuntos da esfera do íntimo sob o efeito de mecanismos ambíguos, num jogo dicotómico de atracção e afastamento, vulnerabilidade e combatividade, cegueira e clareza... Num retrato magnífico de um casal de cegos deitado na cama da autoria de Diane Arbus [*A Blind Couple in their Bedroom, Queens, N.Y., 1971*] o olhar do espectador, que coincide com o do fotógrafo, fica diante de um espelho negro: o olhar cego do casal dissolve-nos no preto demitindo-nos enquanto observadores. Diane Arbus disse-nos: “Tira fotos do que tens medo”. A sensação na posição dos retratados é idêntica, contudo os olhos do casal estão abertos e os de Annika von Hausswolff estão fechados.

O olhar é tudo para mim. Ver, assistir, espreitar... Mas o olhar precisa de uma imagem para satisfazer esse desejo. Tudo o que faço está relacionado a esse desejo de objectivar; para transformar “realidade”, emoções, ideias, em imagens. O conceito de objectivação é carregado e cercado por uma aura de obscenidade e maldade, e isso é muito divertido. Penso que há um impulso na psique para objectivar pessoas e fenómenos, com respeito e cuidado, é claro.

A razão muito mundana para esconder caras e olhos nas minhas fotografias é realmente tornar os modelos anónimos. Preciso que sejam mais figuras do que pessoas com



Figura 1 · Fotografia de Annika von Hausswolff, *State of Emergency*, 1998.

Impressão cromogénica montada sobre alumínio, 110 x 140 cm. Fonte:

<http://www.andrehn-schiptjenko.com/annika-von-hausswolff/>

Figura 2 · Fotografia de Annika von Hausswolff, *The Third Position in Between Two Worlds Where One is Called Infidelity and the Other One Decay*, 2004. Impressão lamda montada sobre alumínio, 180 x 80 cm. Fonte: <https://www.magasin3.com/en/artwork/the-third-position-in-between-two-worlds-where-one-is-called-infidelity-and-the-other-one-decay-2/>

Figura 3 · Fotografia de Annika von Hausswolff, *The First Position in Between Two Worlds Where One is Called Infidelity and the Other One Decay*, 2005. Impressão lamda montada sobre alumínio, 64,5 x 47,5 cm. Fonte: <https://www.magasin3.com/en/artwork/the-first-position-in-between-two-worlds-where-one-is-called-infidelity-and-the-other-one-decay-2/>



Figura 4 · Fotografia de Annika von Hausswolff, *Varje rörelse bär på sin motsats* (*Every Motion Bears its Opposite*), 2002. Impressão cromogénica montada sobre vidro acrílico, 152 x 120 cm. Fonte: <https://www.magasin3.com/en/artwork/varje-rorelse-bar-pa-sin-motsats-2/>

uma identidade nas imagens. O efeito disso é talvez algum tipo de ar misterioso para a cena, não de todo desumanizado, mas muito sigiloso, penso. Por vezes, as figuras que viram as costas são também um sinal de ignorância ou integridade. Tenho uma profunda sensação de ter sido exposta a pessoas que me viraram as costas, talvez essa seja minha vingança. (von Hausswolff, 2015: 309)

2. Crimes perfeitos

Historicamente a temática da maternidade na arte foi trabalhada principalmente por homens reproduzindo simbolicamente o papel de mãe ou religiosamente na forma de *Madonna* que segurava a criança nos seus braços; excluindo qualquer proximidade a uma mais complexa e vivida experiência, distante, portanto, da mulher (Bright, 2013). Nos auto-retratos *The Third Position in Between Two Worlds Where One is Called Infidelity and the Other One Decay* (2004) (Figura 2) e *The First Position in Between Two Worlds Where One is Called Infidelity and the Other One Decay* (2005) (Figura 3) a criança não participa nos braços da artista contudo manifestam-se passíveis à observação da mulher-mãe. Da gravidez, ao nascimento, à vigilância das primeiras semanas de vida do bebé, o corpo fica desajustado; magnífica e violenta, a nova convivência permite o regresso progressivo do corpo a um estado anterior — que jamais será o mesmo. Embora os dois retratos tenham sido concebidos em anos diferentes, se apresentem em formatos distintos e nunca tenham sido expostos lado a lado, podemos concebê-los como um díptico. Ambos caracterizam a figura virada do avesso, as partes não batem certo, a chave encontrada para comprovar esta condição foi inverter a lógica e confundir o uso de peças de vestuário. As poses são dissemelhantes, no primeiro retrato produzido a artista está de pé, presa por uma camisola e manifesta uma atitude passiva, nota-se que alguma coisa a excede. Como cenário aparece uma grande janela com cortinas que estão abertas para o exterior, o que reforça a exibição (e vulnerabilidade) da artista, de dentro para fora. No vestuário predomina a cor bege, em todo o seu trabalho esta cor assume-se, assim mesmo, como segundas peles. A pele no seu trabalho representa uma fronteira, todo o tempo participando do exterior num movimento para o interior, e relacionando os dois momentos dos auto-retratos, parece ter acontecido uma metamorfose incompleta — como um insecto num estado de ninfa. Um ano depois Annika von Hausswolff senta-se numa cadeira, com uma pose mais feminina e confiante — diria até lasciva. A saia está inicialmente despida, as collants que cobrem imperceptivelmente as botas de tacão alto subiram até aos joelhos, o sutiã saiu para cima da camisa parecendo maior que o peito. O cenário é o mesmo todavia o contexto altera-se, para além dos olhos a cortina também se fecha, preserva-se duplamente outra condição. O retrato é preto e

branco, a neutralidade nas cores utilizadas (os tons da roupa não se distinguem da pele) torna a fotografia mais silenciosa. Se no primeiro retrato a bomba do disparador está num pé descalço por ter as mãos presas, no último o disparador está na mão direita apoiada no seu colo. Annika von Hausswolff está mais segura de si mesma e a serenidade do rosto pronuncia sensatez. Ela demonstra-nos quão complexa a mulher é.

Existem imagens por trás de cada *imagem* que Annika von Hausswolff produz. A sua imagética tem as fundações em fotografias “limpas” — crimes perfeitos. Mas nos crimes perfeitos não existe o autor do crime; na realidade é o espectador que procura pistas para entender o que aconteceu, colocando-se na posição e desejando ser o autor. Donde se conclui que o espectador fica no modo activo e consciente da complexidade do acto. Voltando ao princípio, à exposição de Sérgio Mah, no texto de apresentação nomeiam-se duas figuras e a ambiguidade das suas estratégias como as mais correntes na fotografia contemporânea: o detective que documenta e o artista que *performa* o jogo da ficção. É na falsidade das situações fabricadas que o curador nos pergunta: até que ponto a encenação é activada por um elemento de verdade. (Mah, 2003)

Sob outra perspectiva, Mika Hannula (escritor, curador e crítico de arte) que em 2013 entrevistou a artista, fala sobre os meios da ficção como algo vital na arte, um movimento perpétuo entre distância e proximidade para ver a realidade com mais clareza: a ficção *transforma e traduz*. (Hannula, 2013)

Infelizmente, tudo o que experimentamos está inscrito na nossa mente e corpo para sempre, provavelmente esquecido porém nunca apagado. Mas, novamente, na arte, existe a possibilidade de exceder e superar momentaneamente os factos da vida e do faz de conta. Eu sou uma grande fã dessas ilusões, ou a “ilusão” que pode ocorrer no contexto da arte. Adoro o contrato entre artista e espectador, que significa que devemos deixar o racional para trás e sucumbir a uma lógica diferente. (von Hausswolff, 2015: 305)

De alguma forma, fiquei cansada das minhas “habilidades mistério-mágicas”, isto é: acho que tornei-me muito boa nisso. Costumava ser muito influenciada pela noção de “suspense” que está associada ao trabalho de Alfred Hitchcock. Também pelo termo “Verfremdungseffekt” que acredito ter sido criado por Bertolt Brecht [conhecido por V-Effekt, trata-se de um artifício que coloca o espectador em frente a uma obra de arte. A estranheza da situação lembra ao público que está no teatro, conscientes do seu status de espectador, que é emocionalmente desconectado e activo na capacidade de análise da situação]. Mas uma resposta directa à tua pergunta seria: as imagens sempre cumprirão meu desejo. (von Hausswolff, 2015: 303)

Considero que não estou a construir uma verdade nem a procurá-la, mas extraio muito da noção de verdade. Num caso criminal, por exemplo, tu não podes ignorar a verdade; “esta gota de sangue pertence a esta ou aquela pessoa”, essa linha do tempo é crucial para a compreensão dos eventos. Mas na arte não há uma verdade envolvida

e, no entanto, continuo a voltar ao pensamento de que a obra de arte é evidência. Evidência de quê e porque razão? Este caso pode nunca ser resolvido e todos os dias as pistas indicam diferentes direcções. Eu acho que isso é o que faz com que valha a pena. (von Hausswolff, 2015: 312)

Conclusão

A obra de Annika von Hausswolff embate no nosso olhar. A sua imagética envolve uma reflexão acerca do sujeito e da psique, especialmente da figura feminina que teima em esconder uma identidade despertando a representação de uma mulher total, e afectando todas as mulheres e a própria artista que tanto contempla por trás da câmara como intervém. Quando não vemos o rasto do disparador da máquina, quase que podemos confundir a modelo com a autora dos retratos, de cabelo longo, liso e alourado (Figura 4). Annika von Hausswolff falseia a sua realidade, não através do fingimento (simulacro) mas revisitando-a como se fosse um lugar, um espaço cénico e ficcional, onde performativamente recria momentos particulares da sua vida. A escolha desses instantes remete para um vazio emocional, estilizado, carregado de estranheza e conflito. E é com esses mesmos elementos que a artista joga: vestindo e despiando as complexas camadas, virando-as do avesso, tornando os corpos das suas modelos seus duplos, fora-de-si, na tentativa de purgar, reparar, curar, enfim libertar-se de forças opressoras. Essa proposta parece também relacionar-se com a história da palavra *pharmakon*, do termo grego *Pharmakó*, que tanto pode significar veneno como remédio... imagens portanto que carregam tanto o bem quanto o mal, o oposto e o complementar, a realidade e ficção.

Referências

- Arbus, Diane (2003) *Revelations*. New York: Random House.
- Bright, Susan (2013) *Home Truths: Photography and Motherhood*. London: Photographers' Gallery.
- Hannula, Mika (2011) *Tell it Like it is: Contemporary Photography and the Lure of the Real*. Gothenburg: Art Monitor, Journal for Artistic Research, University of Gothenburg.
- Mah, Sérgio (2003) *Lisboa Photo Passagens*. Lisboa: Câmara Municipal; Porto: Asa.
- Neves, Sónia Patrícia Inácio (2016) *A intimidade por detrás da superfície: O trabalho em diálogo entre artistas*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Vigo.

Entre a função e a expressão do gesto: a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia

*Between function and gesture expression:
the functional poetic in graphic work
of Aurelindo Jaime Ceia*

SÓNIA ISABEL FERREIRA DOS SANTOS RAFAEL*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de investigação e Estudos em Belas Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: s.rafael@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: A obra gráfica do designer Aurelindo Jaime Ceia (Portalegre, 1944) é dialética, propondo um caminho entre ideias, que se efetiva entre a dimensão funcional e a expressão artística. O plano é entendido como território de afetos e espaço de afirmação, onde processos de comunicação são pontuados por tensões, não só formais como ideológicas. A modernidade e universalidade destacam-se nas suas composições, evidenciando uma estética funcional na abordagem tipográfica e nos elementos gráficos em confronto com a expressividade plástica. Assim se manifesta o jogo no enredo de forças que se concretizam no plano. **Palavras chave:** design de comunicação / funcionalidade / expressão / poética.

Abstract: The graphic work of the designer Aurelindo Jaime Ceia (Portalegre, 1944) is dialectical, proposing a path between ideas, which comes together between the functional dimension and the artistic expression. The composition is understood as a territory of affections and affirmation, where communication processes are punctuated by tensions, not only formal but ideological as well. The modernity and universality stand out in the compositions, displaying a functional aesthetic in the typographic approach and in the graphic elements, in contrast with the plastic expressiveness. Thus, the game manifests itself on the forces plot that come together in the composition.

Keywords: communication design / expression / poetics.

Introdução

On s'aperçoit quand on dit, quand on écoute, combien les mots sont friables et peuvent tomber en poussière. — Duras (1996)

Aurelindo Jaime Ceia nasceu em Portalegre em 1944. A sua juventude foi fortemente determinada pela origem alentejana, Portalegre, que descreve como uma cidade branca em crise de identidade e sobre a qual pairava a sombra de uma neura persistente. O peso do território era para ele evidente pela consciência de um certo estado de angústia enfatizado pela cidade “presa às últimas escarpas de São Mamede e, ao mesmo tempo, incapaz de respirar os ventos das alentejanas searas.” (Ceia, 2015: s/n)

Próximo do seu círculo de interesses sempre estiveram as artes, o cinema e a literatura, que o impeliavam na demanda pela novidade, sempre fugaz e difícil de perseguir devido às condicionantes geográficas — um livro, uma revista, um filme.

Recorda dois encontros determinantes na juventude, com o poeta José Régio, seu professor de liceu que o aproximou da literatura e da poesia, e com as capas de Sebastião Rodrigues da Revista Almanaque, que determinou a sua inevitável ligação ao design gráfico. Os recortes retirados das capas eram utilizados como matéria-prima para fazer, como afirma, as suas “artísticas”.

Frequentou o curso de Arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes, do qual desistiu um ano depois, ingressando em 1976/1977 no recém-criado curso superior de Design de Comunicação em Portugal. Um curso novo, nascido da revolução, onde professores e alunos procuravam uma identidade cultural para o que haveria de ser o design, no contexto de uma escola de artes e de um país que começava a despertar para a importância desta área para o seu desenvolvimento.

Nas artes plásticas verificava-se uma grande abertura a outras áreas, como a fotografia, o cinema, o vídeo, a instalação e a *performance*, o que estimulou a ideia do “operador plástico” com problemáticas muito semelhantes às dos artistas, mas com uma formação mais abrangente e com preocupações de ordem social. Foi esta mesma conceção expandida das artes e da necessidade de responderem socialmente em termos estéticos e funcionais que promoveu o enquadramento do design nas Belas-Artes.

O percurso académico de Ceia foi pontuado pelo convívio natural com estas problemáticas num cruzamento profícuo de conhecimentos e troca de experiências entre as artes plásticas e o design, facto que se veio a revelar importante para o seu trabalho.

Ingressou na ESBAL como professor em 1982 onde lecionou durante 29 anos disciplinas de Design de Comunicação e Metodologias do Projeto.

Ceia foi um professor de pensamento humanista com um “discurso depurado, sem pretensões, sem certezas absolutas, apaixonado e honesto com os detalhes, que evocava os princípios que muitos já pareciam ter esquecido” (Ceia, 2017:18). Um espírito crítico, ético, assertivo, com uma visão conscienciosa sempre pontuada pelas problemáticas do contemporâneo e pelo *território dos afetos* — o cinema, a música, a literatura, a poesia... o design que no seu entendimento:

É um projecto criativo para o mundo, que procura uma resposta abrangente às necessidades estruturais da sociedade e do mercado de trabalho, que não se reduza numa réplica às suas tendências dominantes ou conjunturais, mas procure suscitar uma atitude crítica e promova responsabilidade social. (Ceia, 2015:13)

Iniciou atividade profissional como designer nos anos de 1980, período de transição para o pós-modernismo, o que o posicionou numa geração de designers, a par de nomes como José Brandão, Carlos Rocha, Henrique Cayatte, etc., que testemunharam e contribuíram para a institucionalização do design em Portugal.

Como designer desenvolveu o seu trabalho maioritariamente na área cultural, com clientes como o Mosteiro dos Jerónimos, Museu Nacional de Arqueologia, Centro da Cultura Contemporânea, entre outros, o que lhe permitiu uma maior liberdade criativa manifestada em objetos de comunicação como cartazes, logótipos e identidade visual, sinalética, comunicação visual, capas de livros, projetos gráficos de edições, planos gráficos para exposições, etc.

Participou em diversas exposições e conferências e escreveu vários textos com um pensamento original e interventivo onde enfatizou a necessidade de um design consciente enquadrado pelo contexto cultural e socialmente atuante.

Ceia é um autor que faz, pensa e escreve sobre design.

1. Um caminho entre as ideias

A obra gráfica de Ceia é dialética porque incentiva a descoberta de um território de contrastes, um *caminho entre ideias* percorrido entre a dimensão funcional (necessidade da palavra) e a expressão artística (tentação do silêncio). Na distância que percorre esse espaço, nem sempre pacífica, encontra-se a génese da sua linguagem singular, plasmada em páginas e planos, espaços de inquietação e alteridade, onde são encontrados argumentos para o diálogo com o outro.

No seu círculo de interesses e afetos, ou no seu modo de pensar e fazer design, encontram-se algumas influências mais evidentes.

As vanguardas estéticas do início do século XX, em particular o Construtivismo e os movimentos por si influenciados (De Stijl, Bauhaus, suprematismo, assim como grande parte da vanguarda russa), foram determinantes para a arte e para o design moderno por valorizarem a construção da obra em oposição à composição e por integrarem objetivos sociais — uma arte construtiva que não decora, mas organiza a vida, tal como referido por El Lissitzky (1922).

Também a Bauhaus, como primeira escola de design do mundo, teve uma forte influência no design moderno funcionalista — *a forma segue sempre a função* (Louis Sullivan) na medida em que emerge dela.

Estes movimentos caracterizam-se, de forma genérica, pela racionalidade, pela depuração da forma, pela rejeição do ornamento e do supérfluo, e ainda pela utilização de elementos geométricos, cores primárias, fotomontagem e tipografia sem patilha.

Ao nível da tipografia, destaca-se a influência da experimentação tipográfica de Jan Tschichold e o seu manifesto *Elementare Typographie* (1925), onde estão postulados os dez mandamentos tipográficos que definiram, em síntese, os princípios da *Die Neue Typographie* (1928) — um cânone do modernismo.

No âmbito das artes plásticas, a corrente do informalismo europeu, em particular Antoni Tàpies, assume relevância no trabalho do autor. Caracteriza-se como um movimento pictórico que abrangeu todas as tendências abstratas e gestuais na Europa depois da Segunda Guerra Mundial, em paralelo com o expressionismo abstrato norte-americano.

Por fim, no contexto do design nacional, as referências gráficas são encontradas em nomes como os de Sebastião Rodrigues e de Victor Palla.

2. A poética funcional revelada

O processo criativo vagueia pelo imaginário de referências que se materializa numa construção por fragmentos sempre em busca de um ritmo dissonante ou de um equilíbrio instável.

O espaço do plano começa por se apresentar como território de desassossego, de revolução e resistência, mas formaliza-se em composições democráticas de liberdade e diversidade.

A conjugação dos fragmentos, como desenho, elementos plásticos (em formas geométricas ou abstratas), fotografia, tipografia ou iconografia, não obedece às convenções de hierarquia, dimensão, equilíbrio e proporção. Harmonizam-se para a representação e dissolvem-se na abstração (Figura 1).

O texto tipográfico assume invariavelmente carácter acessório e secundário facto indiciado pelo tamanho relativo que apresenta na relação com o todo.



Figura 1 · Aurelindo Jaime Ceia, *As improváveis cores da revolução*, 2011. Cartaz. Experimenta Design

Figura 2 · Aurelindo Jaime Ceia, *Torrienses pela liberdade*, 1996. Programa. Cooperativa de Comunicação e Cultura



uma coleção de artigos de homenagem ao arquiteto e crítico de arte João de Almeida, de 1960. Revisão de António de



Figura 3 · Aurelindo Jaime Ceia, *Um Tempo e um Lugar*, 2005. Cartaz. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

Figura 4 · Aurelindo Jaime Ceia, *Evocações*, 2003. Catálogo. Mosteiro de Alcobaça

A família tipográfica é na maioria das vezes *Grotesca*, devedora da depuração modernista preconizada por Jan Tschichold. A forma da letra, *elementar*, é sem patilha em todas as suas variantes, a qual permite uma neutralidade expressiva que a torna universalmente compreensível e funcional.

Nas suas composições o texto tipográfico é normalmente colocado nas zonas menos nobres da página, junto às margens, quebrando as regras e convenções da composição visual, em linhas demasiado compridas, corpos pequenos e entrelinhas excessivamente elevadas (Figura 2).

Sem grande espaço para concessões, os títulos são empurrados contra os limites do plano, que aparentam ser uma superfície fronteiriça a ser conquistada.

Esta característica é muito presente no seu trabalho, como se desejasse evitar a banalização do discurso verbal ou que a palavra funcione como padronizadora de comportamentos.

“As palavras, esse vício ocidental, estão gastas, envelhecidas, envilecidas. Fatigam, exasperam. E mentem, separam, ferem” (Andrade, 1987:136). Ou então, poderá justificar-se pela concordância com a declaração de Shiller de que:

A palavra rouba o objecto cuja representação se espera dela na sua natureza sensorial e individual, instituindo uma forma de propriedade dela (palavra) sobre o objecto, estabelecendo um carácter geral que é alheio ao objecto original. (Fischer, 1963:32)

Ou talvez seja a relutância de um artista, que reconhece a alienação do homem contemporâneo, a rendição ao vazio, a incomunicabilidade — reiterando as temáticas recorrentes dos filmes de Antonioni —, em ter de assumir a necessidade hegemónica da comunicação enquanto designer.

Os elementos fotográficos são pouco utilizados, mas quando se encontram presentes são geralmente recortados e assumem preponderância na composição (Figura 3 e Figura 4).

Na generalidade, os elementos gráficos, apresentam uma voz dissonante, qualquer coisa de inusitado ou atonal, os quais vão sendo apropriados, reutilizados e reciclados permanentemente. Por exemplo, as mãos em que a trama de *offset* foi ampliada ao limite, as setas que direcionam para o vazio, os pontos que se assumem como reticências ou constroem formas básicas, os sinais de “xis” ou de “mais”, etc. (Figura 5).

Em confronto com a dimensão funcional, *a necessidade da arte*, no gesto e expressionismo abstrato, que desloca o seu trabalho para um patamar de carácter intelectual e poético que, por sua vez, o afasta da lógica funcionalista e da dicotomia da forma e função.

Fischer (1963) afirma que a arte tem a capacidade de elevar o homem de

um estado fragmentado a um estado de ser íntegro, total e em equilíbrio com o mundo que o rodeia. Esta é uma ideia que contém em si o reconhecimento da natureza da arte e da sua necessidade.

Assim, encontram-se no plano os elementos plásticos à procura de uma linguagem poética... manchas de cor com a forma de gotas de tinta, pinceladas, riscos e formas geométricas ou abstratas, em gestos conformados delimitados pelos limites do enquadramento e racionalizados pelo discurso gráfico. Parecem representar a recusa, o grito de discórdia (Figura 6 e Figura 7).

A propósito da natureza geral da combinação de duas artes, na integração de elementos figurativos e plásticos, Roger Fry declara que:

A cooperação é possível no mais alto grau quando nenhuma das duas é levada às suas mais plenas possibilidades de expressão, quando ambas facultam certa liberdade à imaginação, quando somos mais movidos pela sugestão do que pela declaração. (Fry, 2013:24)

Em Ceia, a leitura geral da sua obra é feita pelas ausências, não pelo que representam, mas pelo que sugerem. É necessário fechar os olhos para ver aquela qualquer coisa que escapa, que não passa através da visão. *Shut your eyes and see*, referiu James Joyce no seu livro *Ulisses*.

A atmosfera das composições denuncia por vezes um certo pessimismo. Uma conformidade inconformada perante uma sociedade em crise, visível na escolha nostálgica ou apenas revisionista de fragmentos, sem choque, sem escândalo, apenas melancolia pela retoma de um tempo impossível de reviver.

As escolhas cromáticas também reforçam esta ideia, em paletas de cor contidas que se combinam em harmonias complementares ou análogas, com frequência pontuadas pelo vermelho.

Recorre a processos analógicos para compor os *layouts*, fotocomposição, caracteres transferíveis da *Letraset*, fotocópia, colagem e recorte. Só mais tarde integrou os processos digitais no seu *modus operandi*. E foi com alguma apreensão e ceticismo que assistiu ao enlace do design com essas *máquinas infernais*, expressão que refere com frequência, que condicionam o pensamento e que enviesam os processos e a experiência. Sobre esta temática, o autor afirma que não é o digital que faz alterar a problemática da imagem, apenas a torna ainda mais urgente — “o digital traz consigo um conjunto de questões, entre as quais a banalização da produção e da experimentação sobre a imagem”. (Ceia, 2007:31)

Assim se materializa a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia. Tal interpretação não muda em nada *a coisa* interpretada, apenas apresenta alguns indícios sobre o pensamento que está a jusante da sua prática.



Figura 5 · Aurelindo Jaime Ceia, *Perform'arte*, 1985.
Catálogo. Cooperativa de Comunicação e Cultura



Figura 6 · Aurelindo Jaime Ceia, *Viver Abril*, 1981.
Cartaz. Município de Torres Vedras



Figura 7 · Aurelindo Jaime Ceia, *Exposição Sebastião Rodrigues, José Brandão, Aurelindo Ceia*, 1985. Cartaz. Cooperativa de Comunicação e Cultura

Conclusão

A singularidade da obra de Ceia encontra-se na forma como colige e representa no plano as contradições e idiossincrasias em que os opostos se tocam — dos ideais materialistas e dialéticos à perspectiva metafísica e transcendental. Tal como afirma Fernando Pessoa (1968), tudo quanto existe envolve contradição, porque envolve o ser e o não-ser ao mesmo tempo.

Entre a função e a expressão do gesto, a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia: um conflito que, nesta versão da realidade, harmoniza o belo e o útil numa unidade eterna e indizível — uma utopia que bem podia ser verdade.

Referências

- Andrade, Eugénio de (2015) *Rosto Precário*. Porto: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1815-7
- Ceia, Aurelindo (2007), "Em Quatro Tempos." In AAVV, *Poética do Visível: O Design Gráfico de Aurelindo Jaime Ceia*. Lisboa: FBAUL. ISBN 978-989-95394-2-6. p. 16-19
- Ceia, Aurelindo (2007), "Uma conversa com Aurelindo Jaime Ceia: Entrevista conduzida por Victor Almeida". In AAVV, *Poética do Visível: O Design Gráfico de Aurelindo Jaime Ceia*. Lisboa: FBAUL. ISBN 978-989-95394-2-6. p. 22-40
- Ceia, Aurelindo (2015) *O Passado. Sombra e Luz*. Texto escrito pelo autor não publicado.
- Duras, Marguerite (1996) *Les Yeux Verts. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile. ISBN: 2866421779
- Fischer, Ernst (1967) *A Necessidade da Arte*. Lisboa: Ulisseia
- Fry, Roger (2013) *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*. Whitefish, MT: Literary Licensing, LLC. ISBN 13:9780836904642
- Pessoa, Fernando (1968) *O Vencedor do Tempo. Textos Filosóficos*. Vol. II. Lisboa: Ática.
- Platão (2016) *O Banquete*. Lisboa: Edições 70. ISBN 13: 978-972-44-1353-2
- Vilar, Emílio (2007), Prefácio. In AAVV, *Poética do Visível: O Design Gráfico de Aurelindo Jaime Ceia*. Lisboa: FBAUL. ISBN 978-989-95394-2-6. p. 13

Os registos tangíveis de Liene Bosquê

The tangible registers of Liene Bosquê

SUSANA MARIA PIRES*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005. Lisboa, Portugal. E-mail: spires@campus.ul.pt

Resumo: O trabalho de Liene Bosquê filia de uma investigação sistemática sobre a passagem do tempo e a forma como percecionamos um determinado lugar através da presença e ausência de quem anteriormente o habitou. A sua prática artística decorre de múltiplos processos de moldagem, impressão e apropriação de fragmentos arquitectónicos que se autonomizam na duplicação de linhas e volumes característicos dos edifícios. Conduzindo um aprofundamento da obra “Interior/Exterior”, que Bosquê desenvolveu na cidade de Lisboa, o presente texto apresenta os seus registos tangíveis como uma membrana que expõe o avesso do espaço e a textura do tempo.

Palavras chave: Superfície / Matéria / Memória / Tempo.

Abstract: Liéne Bosquê investigates the passage of time, which changes place and how we look at place, through the presence and absence of who inhabit these places. Liene Bosquê's working process includes imprint, mold making and appropriation of architectural fragments. Using materials such as latex, clay, plaster, and fibers she collects and retains characteristic relays of buildings on another surfaces, eliciting notions of temporality, fragility, memory and history. With the focus on the site-specifics work “Interior/Exterior”, held in the city of Lisbon, this paper aims to reveal her tangible registers as a membrane which exposes the reverse of space and the texture of time.

Keywords: Surface / Matter / Memory / Time.

Introdução

A topografia única de cada pele retém a identidade temporal do ser que nela habita. A epiderme dos corpos viventes e da matéria muda sustém o paulatino aglomerado do devir. Nos dados desta condição depreende-se que a familiaridade entre superfície e superficialidade ocorre apenas na etimologia de ambas as palavras, mas que esta proximidade se traduz errónea na semântica. Superfície, esboça-se aqui como a membrana que conecta o interior com o exterior permitindo o vínculo com a existência material. O ente tocável que é reciprocamente tocante, uma matriz codificada coligida pelo tempo.

Recordemos também que o contacto entre nós e os objetos ocorre na superfície. É no contexto desta complexa interação entre o corpo e o espaço que o filósofo americano Eduard S. Casey estrutura o conceito “Skin Deep” (Casey, 2015), revelando-o como o processo pelo qual o nosso “ser-pele”, embutido de toda a sua história pessoal, júbilos e feridas a que foi sujeito, se correlaciona com as texturas dos lugares por onde habita e vagueia.

A experiência do corpo vivo como entidade continuamente impregnada pela memória coletiva, por intermédio da relação com o espaço construído, assume-se como foco de investigação de Liene Bosquê. A base do seu trabalho é, portanto, exploração do “lugar” numa equação que enquadra a experiência sensorial de espaços urbanos e domésticos associada a contextos, memórias e história.

Na sua prática artística, Liene, começa por selecionar fragmentos da arquitetura, janelas, portas, ornamentos, puxadores, relevos da construção ou pequenas formas características da casa, para posteriormente obter moldes dos diferentes elementos, geralmente com látex ou porcelana. Os seus registos tangíveis, marcas próprias do espaço, endossam a matriz das suas construções tridimensionais.

“Interior/ Exterior” (2008) é uma obra “site-specific” realizada a partir do saguão de um prédio lisiponense. Para a sua concretização a artista aplicou látex diretamente nos vidros e paredes da habitação obtendo como resultado uma “pele-molde” das suas janelas. Esta película flexível, enquanto forma extensiva de contacto, absorve e reproduz a rugosidade imposta pela temporalidade, ou seja, revela os limites palpáveis do edifício mas simultaneamente dá corpo aos resíduos da sua vivência imanente.

1. Reter a textura do tempo

A presença de uma ruína exala cheiro e som de nostalgia, sintoma do palimpsesto mnemónico do lugar. Desde o início da sua construção, que arquitetura estabelece vínculos com a vivência física e psíquica de quem a habita. A textura arquitetónica absorve as camadas combinadas da vivência do espaço, inspira

os movimentos e os gestos do presente e expira ressonâncias que murmura atos passados. Se é verdade que os espaços que nos abrigam imprimem a nossa passagem, a veracidade mantém-se no reverso, todas as casas que habitamos condicionam o nosso diagrama de habitar. O ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo e é reciprocamente tingido por este.

Liene Bosquê afirma estar interessada na relação entre pessoas e lugares, explora a experiência sensorial dentro e cerca dos espaços arquitetônicos e simultaneamente procura reter para si a memória das paisagens edificadas onde passa e vive. Indubitavelmente a sua proposição artística está intimamente ligada com o seu percurso pessoal e acadêmico. Liene Bosquê (1980) nasceu em S.Paulo e vive desde 2011 em Nova Iorque. Entre 2006 e 2008 residiu em Lisboa onde realizou o Curso Avançado no Centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co), entre 2009 e 2011 estudou e viveu em Chicago. Segundo a artista o facto de ter saído do Brasil e ter vivido prolongadamente em outros países fê-la sentir necessidade de fincar raízes onde estava a viver. Isso reflete-se no seu trabalho, no conceito, em peças “site-specific” e através da pesquisa da história e cultura do local onde se encontra. Tornou-se-lhe um exercício contínuo descobrir outras memórias para a construção sua própria memória pessoal.

Liene ambicionava ser cenógrafa, mas devido à inexistência de um curso superior nesta área decidiu estudar Arquitetura e Urbanismo em simultâneo com um bacharelato em Artes Plásticas, ainda em São Paulo. Fascinada pelo processo criativo a sua prática foi consecutivamente tornando-se mais sólida e complexa. Em uma entrevista que lhe foi dirigida no espaço “Carpe Diem Arte e Pesquisa”, onde esteve em residência, Bosquê, afirma que a sua passagem por Lisboa foi uma oportunidade decisiva para o desenvolvimento da sua linguagem pessoal. Em Lisboa, o foco da sua praxis estruturou-se pela repetição do uso da arquitetura como matriz para moldes e impressões com látex, ações que permeiam o seu trabalho até hoje. Porém, diz, foi durante o seu mestrado na School of the Art Institute of Chicago que o seu interesse pela história bem como pela teoria da arquitetura e da cidade marcaram definitivamente o seu campo imagético.

Apontamentos esquecidos do mobiliário urbano, edifícios que foram sucessivamente alterados ou arquétipos do viver de determinada comunidade destacam-se como elementos de particular interesse para Bosquê. De uma percepção atenta do lugar, seleciona e analisa fragmentos da construção, para em seguida, cuidadosamente, prosseguir com o fabrico do molde. Hapticamente e de forma reversível os seus moldes permitem-nos sentir o peso material e a espessura temporal do espaço em que vivemos.

As anamorfoses de Bosquê herdaram notoriamente o legado artístico de Heidi

Bucher (1926-1993). A artista suíça foi precursora na aplicação de látex sobre casas e objetos. Foi em meados da década de 1970 que começou a desenvolver a nova técnica na qual encharcava lenços de gaze na borracha de líquida, forrando meticulosamente superfícies amplas. Bucher usou como suporte a casa dos seus avós e o seu próprio atelier. Os “Skinsings” (Figura 1) de Bucher são as peles do lugar, mas são também a fixação de formas e volumes em planos translúcidos, quase vestíveis, quase orgânicos. A justaposição entre a fragilidade da matéria usada e a escala destas obras remete-nos para uma relação visceral com o espaço. Ante o resultado, somos levados a assistir a um antropomorfismo vulnerável dos nossos abrigos.

Bucher indagou como habitamos os espaços e como eles nos habitam, como eles conduzem as nossas memórias e ações. Ao cobrir e posteriormente esfolar a sua casa de infância, não se ocupou apenas com a transferência das organizações materiais e geométricas, ela acondicionou, reteve, resguardou a memória dos volumes suturados da sua vivência mas, seguidamente, puxou e arrancou com determinação a casca da sua “concha” como um artrópode a provocar a sua própria ecdise.

Há uma organicidade, uma força e uma densidade matérica nas peles esfoladas de Bucher que não encontramos nos trabalhos de Bosquê. Mais silenciosa e subtil, Liene, apropria-se da técnica mas certifica-se que o seu trabalho tem lugar próprio. Em a “Opennings” (Figura 2) o duplo da janela cede ao peso da gravidade. Tem a volúpia de um quase tecido, e parece até, para quem vê a primeira vez, que esteve sempre ali, que é parte integrada do lugar. Muda e harmoniosa trata-se de uma membrana que testemunhou todas as fendas e pequenos aglomerados da fenestra. Da fenestra, a mesma que se abriu e fechou anos a fio por tantas mãos, e todas as mãos deixaram uma partícula de si. Longe de ser uma estrutura estática e inerte, a verdadeira casa concentra esquemas de movimento e hábitos que fazem parte da natureza do espaço da habitação. Aquela membrana agora suspensa entre a zona inferior da janela e o chão reteve a rugosidade de todas essas passagens.

O campo gravitacional háptico de “Openings” desdobra-se em “Interior/Exterior” (Figura 3), revertendo, nesta, a presença da obra para o exterior do edifício. E se antes do tecido viscoso parecia condensar a quentura do lar, aqui o silêncio é soberano. O saguão comum de prédios altos parece nunca cumprir a sua função de partilha, é geralmente um terreno sem vida. Nesta obra as janelas de latex repetem-se modularmente a partir das diferentes aberturas. Materialmente idênticas aquela anteriormente citada, estas aparentam ter-se mumificado em pó de betão.



Figura 1 · Fotografia de Hans Peter Siffert, 1979.
Heidi Bucher durante a construção de Skinning. Fonte:
<http://heidibucher.com/work/>

Figura 2 · Liene Bosque. "Openings", 2008.
Latex. Dimensões variáveis. Fonte:
<http://www.lienebosque.com/artwork/>

A percepção distinta de obras idênticas justifica o argumento de que estas superfícies flexíveis são capazes de reter a natureza da substância material que absorvem e reproduzem mas que simultaneamente expõem a fluidez da sua história humana e temporal.

Para Liene Bosquê o discurso material da obra é proficiente, afirmando o seu interesse por materiais que possuem memória, saturados em si mesmos de significado.

Em “*Surface Matters of aesthetics, Materiality, and media*” (2014) a teórica Guiliana Bruno argumenta que a materialidade não é uma questão de materiais mas sim a substância das relações materiais e que isso vai contaminar o nosso sentido de espaço e de contacto com o meio ambiente bem como o da nossa experiência de temporalidade interioridade e subjetividade.

Bruno acredita e defende que a tensão superficial é hoje uma condição central na arte contemporânea e na arquitetura, sinalizando uma remodelação da nossa relação perceptiva com o objeto artístico e com os espaços expositivos.

A sintonia entre o pensamento de Bruno e o projeto de Liene Bosquê efetua-se sobretudo segundo duas linhas estruturantes. A primeira no sentido de que para Bruno repensar a materialidade significa accionar novas formas de conexão. Procura demonstrar que a fisicalidade de uma coisa que se pode tocar não desaparece com a sua extinção e que esta pode vir transformar-se em outro meio expressivo. Bosquê transforma as estruturas rígidas em materiais mais frágeis e flexíveis, o seu trabalho concretiza-se pela transposição de elementos formais entre diferentes naturezas materiais.

Segundo, ambas têm interesse em como atribuímos significados a locais e objetos e como essas experiências podem servir como catalisador para alterar a perspectivas da vivência coletiva dentro do domínio privado.

Não obstante para Bruno a experiência estética é por natureza háptica, pois estabelece-se tangivelmente em uma relação próxima e transitória entre obra e observador. Paralelamente a prática artística de Bosquê surge como índice revelador de um paradigma táctil que nos conduz a uma outra proximidade com a textura do tempo.

Conclusão

A pele não é apenas o tecido que abriga os corpos, mas o meio através do qual o organismo se relaciona com o lugar. Não esqueçamos que estas peles são superfícies e que as superfícies são sempre peles. São os limites de outros limites.

A pele é sempre onde o dentro e o fora se relacionam e se distinguem. É um tecido que é ao mesmo tempo conjuntivo e disjuntivo.



Figura 3 · Liene Bosque. “Interior/Exterior”, 2008. Latex. Dimensões variáveis.

Fonte: <http://www.lienebosque.com/artwork/>

Nas obras em estudo, “Openings” e “Interior/Exterior”, modelo e objeto coadunam na qualificação significativa, pois o elemento janela é por si um plano de interação e transição. Bachelard (2008) conferiu ao contorno que delimita o interior um percurso de sentidos opostos de variáveis contraditórias, a casa e não casa, o aberto e o fechado, o aqui e o ali, o cosmos e o caos.

As membranas de látex de Liene Bosquê transformam a topografia exterior dos edifícios em geografias interiores. Ao moldar a tessitura de espaços domésticos, Liene, dá existência corpórea a textura da vida privada de outros e por um breve momento permite-nos o acesso à materialidade densa dessa historicidade de suspensão.

Referências

Bachelard, Gaston (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
 Bergson, Henri (1990). *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
 Bruno, Guliana. (2014). *Surface Matters*

of aesthetics, Materiality, and media.
 Chicago: University of Chicago Press.
 Kearney, Richard & Treanor, Brian (Ed) (2015). *Carnal Hermeneutics*. New York: Fordham University Press.
 Nancy, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega.

Agradecimentos

A autora é bolsista da Universidade de Lisboa, na Faculdade de Belas-Artes.

Cartografía de un proceso creativo: Edición, diseño y artes plásticas, estudio de caso en la obra de Alberto Corazón

Cartography of a creative process: Edition, design and visual arts, Alberto Corazón's work as a case study

TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL* & RAFAEL MARFIL-CARMONA**

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada; Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Avenida de Andalucía, nº 27 C.P. 18014 Granada 18014, España. E-mail: tfernanda@ugr.es

**España Fotografía y Publicidad. Doctor en Educación Artística y en Comunicación Audiovisual

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada; Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Campus de Cartuja, SN 18006 Granada, España. E-mail: rmarfil@ugr.es

Resumen: En este trabajo se realiza una aproximación conceptual a la arquitectura mental de las producciones del diseñador Alberto Corazón (Madrid, 1942), Premio Nacional de Diseño en España en 1989, identificando así el compromiso y los valores, en los que pervive el artista plástico para convertirse en una referencia en el mundo del diseño y de la identidad corporativa. Se trata de un trabajo basado en el análisis de contenido y la performatividad, en el que destaca, finalmente, la capacidad del artista para mantener intacto su talento creador, adaptado desde el compromiso social a las demandas de una sociedad española en profunda transformación.

Palabras clave: Diseño / Artes visuales / Arte conceptual / Creación / Publicidad.

Abstract: *This paper contains a conceptual approach to the mental architecture of the productions of the designer Alberto Corazón (Madrid, 1942), National Design Prize in Spain in 1989. It is remarkable the social commitment and values in the work of this plastic artist, becoming a reference in the world of design and corporate identity. The methodology applied has been content analysis and performativity. As a principal conclusion, the artist's ability to keep intact his creative talent, adapted from social compromise to the demands of a Spanish society in transformation.*

Keywords: *Design / Visual Arts / Conceptual Art / Creation / Advertising.*

Introducción

En muchas ocasiones, el análisis de una obra o de una trayectoria se convierte, exclusivamente, en un conjunto de palabras situadas tras la percepción, más o menos acertadas para expresar el sentido de aquello que se quiere decir, de lo que suponemos estar viendo. Sin embargo, la reflexión sobre una línea creadora, un estilo o un autor, si se realiza desde la empatía de otros artistas, trasciende en cierta forma la linealidad de su ubicación en la lectura e interpretación del arte. Siendo así, el proceso perceptivo se convierte en un “hacer con” o, en el caso concreto del artista analizado en este trabajo, una línea centrada en “pensar desde” o “reflexionar junto a” Alberto Corazón, uno de los principales diseñadores españoles, seleccionado para este estudio porque su trabajo es una síntesis perfecta de la evolución de la propia sociedad española, así como del encuentro interdisciplinar de diferentes formas de crear: la creación plástica por un lado; la publicidad y la marca por otro.

Esas confluencias son abordadas en este texto, focalizado sobre la visión concreta de dos trabajos, representativos de los distintos registros creativos del autor, de dos momentos clave. La metodología de análisis de contenido y la performatividad pretenden convertirse en una mirada global que permita comprender la conexión entre el artista y el mundo, es decir, que explique el sentido de su trabajo desde la comprensión de la propia evolución de la sociedad española desde finales de la década de los 70 hasta la actualidad.

Alberto Corazón (Madrid, 1942) es un artista plástico (pintura, escultura,

fotografía), reconocido en el ámbito del diseño, tras la realización de numerosas marcas de empresas privadas e instituciones públicas, además de muchos trabajos de edición. Fue Premio Nacional de Diseño en 1989 en España, entre otros galardones. Es valorado, igualmente, por sus innovadoras aportaciones en el arte conceptual, al que se acercó en la década de los años 70, participando junto con referencias de la época, como Antoni Tàpies y el Equipo Crónica en la Bienal de Venecia de 1976 o, dos años más tarde, en la Bienal de París.

Además, destaca en su trayectoria el constante compromiso ético y artístico, ante la banalización propia de los tiempos, superando el riesgo de sumar nuevos objetos visuales a la marea Kitsch de lo que se ha denominado sociedad o civilización del espectáculo (Debord, 2012; Vargas Llosa, 2012). Lejos de esa distorsión, Alberto Corazón representa el tránsito entre un modelo de creación más tradicional, propio de las artes plásticas y de la esencia de la creación artística, hacia la respuesta a una sociedad que demanda y consume imágenes a un ritmo desorbitado. No podemos olvidar que la publicidad es una de las principales herramientas de la iconosfera contemporánea.

La metodología aplicada integra dos perspectivas de trabajo desde la producción artística contemporánea, unificando acción más lenguaje en la performatividad, por una parte, y la centrada en el valor cualitativo de un estudio de caso, por otra, en la que se atiende, de forma específica, a la faceta creativa y a los valores semióticos, semisimbólicos, así como al valor narrativo de los trabajos comentados. Todo ello, ante una referencia en el tránsito de medios, lenguajes y géneros artísticos, como es Alberto Corazón.

1. Objetivos del análisis

Los objetivos tienen, de igual forma que la metodología, una doble vertiente: la del seguimiento de la experiencia ante su obra, buscando los hilos conductores de su proceso de creación, y los de análisis de estudio de caso de sus creaciones.

1.1 Objetivos de cartografiar su proceso creativo

En la cartografía de la experiencia ante su obra, uno de los objetivos principales es el descubrimiento de la dialéctica entre proceso (predominante en el arte) y proyecto (predominante en el diseño).

- Observar en la época de formación preferencias e intereses que posteriormente son constantes y que influyen en los desarrollos de los lenguajes.
- Mapear elementos lingüísticos influyentes en todos sus lenguajes, los que coincidentes en todos ellos y los que definen un cambio de

paradigma o adaptación a las neovanguardias o cambios, desde la transición española a la actualidad. Se contemplan, por tanto, sus aspectos íntimos, su temporalidad en la modernidad y la hibridación de ellos en la posmodernidad.

- Rastrear su posición ética en los procesos que le implican como un creador elitista por su formación y su voluntad de proyectarse en los públicos estudiando la sociedad. Es paradójico y determinante que sea en el diseño cuando más aplica aspectos totalmente conceptuales y de estudio de los públicos, sin que esto lo haga conscientemente como arte público.

1.2 Objetivos del análisis de estudio de caso

- Definir las fronteras y las conexiones entre las artes plásticas y el diseño en la obra de Alberto Corazón, comprendiendo lo mediático y lo artístico como esferas que confluyen en un nuevo contexto interdisciplinar de creación visual.
- Identificar los rasgos esenciales de la obra y trayectoria del artista.
- Reflexionar en torno a la capacidad del artista para dar respuesta a las imágenes que demanda un modelo social en transformación.
- Valorar el compromiso ético y social de las artes visuales y el diseño en la sociedad contemporánea.
- Iniciar un debate situado en los bordes y en las confluencias de lo artístico y lo mediático como vías para el desarrollo de la creación visual.

2. Metodología del estudio

Sobre la base metodológica cualitativa, este trabajo lo estamos viendo desde dos metodologías que confluyen y se enriquecen. La producción artística contemporánea unifica la acción que produce lenguaje y que denominamos performatividad, con sistemas semisimbólicos y que implican tener en cuenta la experiencia, la fenomenología (Bachelard, 1982) y hermenéutica (Garagalza, 1990). Esta línea metodológica confluye con otros estudios del lenguaje que respetan la presencia de la obra en su valor narrativo (Bal, 2009), aplicable a los trabajos comentados.

También puede considerarse como un estudio de caso, es decir, una reflexión que se centra, de forma concreta, en un solo autor y en un conjunto de obras generadas por ese artista a lo largo de décadas, aplicando las bases del análisis de contenido (Bardin, 1986; Krippendorff, 1990) y teniendo en cuenta



Figura 1 · Alberto Corazón, *Plaza Mayor, análisis del espacio. Fotografías, 1970-1974*. Instalación de 57 impresiones sobre papel, dispuestas sobre atril de madera. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donación del autor con motivo de la exposición en 2009, Madrid. Fuente: www.museoreinasofia.es/

Figura 2 · Alberto Corazón, *Plaza Mayor, análisis del espacio. Fotografías, 1970-1974*. Instalación de 57 impresiones sobre papel, dispuestas sobre atril de madera. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donación del autor con motivo de la exposición en 2009, Madrid. Fuente: www.museoreinasofia.es/



renfe
Cercanías 

Figura 3 · Alberto Corazón, *El hombre como señal, el espacio como cultura. En la colección Plaza Mayor, análisis del espacio*. Fotografías, 1970-1974. Heliogravado. Fragmento de un documento con 104 páginas heliográficas, encuadernado con cartón. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donación del autor con motivo de la exposición en 2009, Madrid. Fuente: www.museoreinasofia.es/

Figura 4 · Alberto Corazón, *Logosímbolo de Renfe Cercanías –submarca*. Diseño digital. Fuente: <https://www.laimprentacg.com/alberto-corazon-50-anos-de-diseno-en-espana> y <http://www.vectorlogo.es/logos/logo-vector-renfe-cercanias>

Figura 5 · Alberto Corazón, imatotipo integrado en la actual imagen corporativa de la compañía. Diseño digital. Fuente: <https://www.laimprentacg.com/alberto-corazon-50-anos-de-diseno-en-espana> y <http://www.vectorlogo.es/logos/logo-vector-renfe-cercanias>

también la dimensión semiótica (Barthes, 1988; Casetti, 1980; Joly, 1999; Lotman, 1970/1982 y 1996).

Es importante, además, destacar la unificación de la perspectiva sincrónica y diacrónica, es decir, la valoración del tiempo y de la evolución en el estilo y la línea creadora de un artista como Alberto Corazón. Así, como ejemplo, desde las primeras marcas se evoluciona hacia un sistema de trabajo que demuestra una gran capacidad de resolución y dominio del oficio. Igualmente, la abstracción y conceptualización de otro tipo de obras, como las esculturas, se ve influenciada por la necesidad esquemática, propia de la realización de una marca, aunque sin olvidar otras poderosas influencias en las abstracciones de las vanguardias del XX, el arte mínimo y otras hibridaciones.

3. La confluencia entre lo artístico y lo mediático. Resultados del análisis

3.1 Dos ejemplos en su trayectoria

Los dos casos que se han seleccionado en este texto representan dos visiones y dos momentos que confluyen en una misma trayectoria. Por un lado, en 2009, el Museo Reina Sofía expuso una visión retrospectiva de las fotografías y las instalaciones que, en sí mismas, representan un homenaje al propio paso del tiempo y una verdadera cartografía de lo que ha cambiado y lo que permanece en la Plaza Mayor de Madrid. La muestra recogía el proyecto desarrollado por este autor de 1970 a 1974, expuesto a lo largo de su evolución y recogido, como exposición más significativa, en el ciclo titulado “Nuevos comportamientos artísticos”, en el Instituto Goethe de Madrid y Barcelona durante 1974. En sí, este trabajo es una referencia del conceptualismo de la época. Tal y como formulaba en la época Rosalind Krauss (2002), comenzaba a tratarse con descrédito el formalismo en la creación artística, siendo este estudio del espacio un buen ejemplo de la génesis de los nuevos lenguajes. No es casual que las obras fotográficas de esa época transitaran entre el dibujo y la pintura (Figura 3).

La obra de Alberto Corazón se situaba, por lo tanto, en un punto de inflexión de la transformación del arte contemporáneo. La retrospectiva del Reina Sofía, más de 3 décadas después, recogía el sentido de ese trabajo a través de una instalación en la que se deja muy clara la visión antropológica y la preocupación social del artista. Una propuesta visual que se puede considerar como memoria o imagen-materia, aplicando la tipología empleada por José Luis Brea (2010), siendo la propia instalación la garantía de corporeidad frente al vacío que siempre puede portar la inmaterialidad visual de la mirada, una preocupación que está en las propias bases de la cultura visual (Bal, 2004; Mirzoeff, 2003).

La fotografía impresa y los materiales empleados en la instalación nos

recuerdan esa memoria tangible, lo que nos lleva a comprender el sentido perceptivo de los trabajos de edición de este artista. El arte de la impresión, en la obra de este autor, es todo un homenaje a la reproductibilidad técnica que evidenció Walter Benjamin para la modernidad (1936/2003).

La imagen se convierte en un modo de cartografiar personas y espacios (públicos), de reflexionar sobre el entorno espacial y humano, en una época en la que este autor va a vivir un punto de inflexión en su lenguaje, evidenciándose, todavía, claras influencias en su obra pictórica, como la del grupo COBRA y su fundador, el pintor Christian Karel Appel. Es especialmente relevante cómo la creación artística muestra una clara toma de conciencia en lo relacionado con el contexto. Lo mediático acogió la obra de Alberto Corazón como diseñador tras este tipo de experiencias tan cercanas a la realidad. Precisamente en el juego de distancias y aproximaciones entre arte conceptual y referentes reales, encontramos una de las claves de la creación publicitaria.

El uso del espacio urbano, el arte público en cierta forma, constituye toda una declaración de principios que, dentro de una faceta más próxima a los museos y más alejada de lo mediático, indica claramente cómo los años 70 de Alberto Corazón fueron los de un pionero en muchos ámbitos de la práctica artística. En este caso, no solo en el uso del arte conceptual de sus momentos iniciales, sino en capacidad para dirigir la mirada al espacio, al territorio urbano, un contexto carente de valor artístico en la época. Ese “continente” que es una plaza del centro de la metrópoli, alberga los sueños y los anhelos, también los miedos y las frustraciones de cada generación. En su reflejo es donde está el verdadero sentido artístico, que llega al museo a través de una disposición muy original para el momento. No podemos olvidar que los años 70 combinaban el potencial renovador con otros discursos tradicionales dedicados, de forma exclusiva, a las tradicionales Bellas Artes.

Se ha seleccionado esta temprana obra de Alberto Corazón como referente de un amplio horizonte artístico, valorando lo adelantado a su época, en pleno atraso cultural de la dictadura. Sin embargo, ha sido prácticamente en la actualidad cuando el arte y la documentación han pactado un lugar común para la producción de obras, en un proceso de consolidación del arte público. En realidad, el espacio es la excusa para hablar de la sociedad a través de la imagen, del arte. Por mencionar un ejemplo, la retrospectiva muestra un centro de Madrid liberado el rígido cliché turístico que se fue solidificando en la Plaza Mayor, unas décadas antes de la homogeneización prefabricada del centro de las ciudades europeas.

Al observar las idas y venidas del autor entre su producción artística y en los



Figura 6 · Alberto Corazón, Logosímbolo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID). Diseño digital. Fuente: <http://www.aecid.sv/logos/>

Figura 7 · Alberto Corazón, Logosímbolo de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE). Diseño digital. Fuente: <https://www.laimprentacg.com/alberto-corazon-50-anos-de-diseno-en-espana>

proyectos y encargos de diseño, al margen de las casuísticas vitales que puedan darse, podemos ver la relevancia en este autor entre la dialéctica del “proceso” y el “proyecto”. El proceso atiende a los desarrollos no controlables de la creación, mientras que en los encargos domina el proyecto, acotado en el tiempo y en los objetivos. Éste es muy rico en actuaciones. Su origen descansa en el proceso de creación. Juegos de lenguaje a los que Alberto Corazón ha estado entregado celosamente, pues ha constituido el centro mismo del proceso mental de su trabajo.

Por su parte, la marca de RENFE Cercanías (Figura 4 y Figura 5), en la que se Alberto Corazón creó de manera específica esta submarca, pero no la identidad gráfica completa, se basa en la lógica más sencilla de la inicial como símbolo de lo que emana del centro hacia el resto de la provincia. Es indudable, por tanto, que recoge en una imagen la sustancia del contenido (Hjeldmslev, 1971), siguiendo el clásico esquema estructuralista que, en Narrativa, diferenciaba entre historia y discurso (Chatman, 1990). Está clara cuál es la acción principal de ese tipo de trenes, del centro hacia la periferia, y a la inversa, mostrando en una casual apertura de la C cualquier momento de ese proceso, tal y como explica el propio autor en una entrevista a Televisión Española (Gutiérrez Díez, García Zubiri, Iraburu y Molina, 2015).

El trabajo del diseñador deja claro que no existe el qué, la significación, sin el cómo, los elementos formales y la estética. Si esa esencia, seguramente, este análisis no se habría realizado. Como en las cuevas de Altamira, nos preguntamos por la significación, el rito y el sentido cultural o religioso, más que por el pigmento o el avance técnico utilizado. Encontramos en esos logos de Alberto Corazón, puro sentido práctico y absoluta eficacia a la hora de trasladar un mensaje. Anclaje también en la base de la inicial y en el uso de iconografías básicas, formalmente dotadas de claridad y pregnancia, como son el punto, el círculo, el color contrastado.

No es casual que esa misma C también defina Cooperación en el logo de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID) o que el dibujo esquemático de una persona invidente, con bastón, represente el icono de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), en trabajos del propio autor que evidencian el dominio del código y la visión absolutamente práctica (Figuras 6 y 7). Creatividad, forma y concepto se ponen al servicio del contexto, precisamente, para hacer la vida mejor. Es la función de los diseñadores y, por la multiplicidad de imágenes que descubrimos similares en nuestro día a día, el mundo de la marca sigue hablando por sí solo. Los dos momentos analizados son determinantes para comprender la profundidad conceptual de la engañosa sencillez del mundo del diseño.

3.2 Claves fundamentales en la obra de Alberto Corazón

A continuación, se sintetizan algunos de los valores principales de la obra de Alberto Corazón. Se trata de algunas ideas que pueden ayudar a comprender el balance global de sus trabajos, pero también los criterios que han sido fundamentales en la propia evolución del artista:

En primer lugar, destaca la importancia de la significación, el valor semiótico del concepto. Desde los inicios, precisamente en el arte conceptual, la esencia del significado, que se manifestaba a través de la sencillez de las formas, da como resultado una línea de trabajo que es, sobre todo, eficaz desde el punto de vista de la comunicación, como se explica a continuación. Aunque no era tan evidente, Alberto Corazón sigue trabajando con concepto en el ámbito del diseño. Es consciente, tal y como afirma Joan Costa, de que la marca es un signo cuya función es significar (2004: 20).

Otro factor clave, vinculado al anterior, es la eficacia comunicacional. El desarrollo temporal y la progresión de la obra, tanto la relativa al diseño como a pintura o escultura, evidencian la importancia del significado y, desde ello, el interés por comunicar, por hacer entendible la obra, que fue llegando al público durante décadas, desdibujando el concepto de autoría en beneficio de la asociación de un diseño con su identidad corporativa, ya sea una empresa o un territorio.

El mensaje se hizo tan comprensible que, muy pronto, cada uno de los logotipos fueron independizándose de su creador. Es una de las leyes de la creación visual mediática y, en especial, del diseño corporativo y publicitario, planteado como solución de un problema, forzando un vínculo entre la imagen y la entidad representada que, en sí, es lo único que debe durar para siempre. El autor se ve relegado a un segundo plano. No hay institución o sala de exposiciones que nos recuerde el nombre del creador, con muy contadas excepciones.

Además, el artista plástico está siempre presente. Es importante destacar la relevancia del proceso creativo de un autor tan versátil. Precisamente en sus comienzos nos daba algunas pautas de sus planteamientos ideológicos en cuanto al arte. Se han recogido, en este estudio, algunos puntos de inflexión de las obras con vocación artística, de lo que podría considerarse como un periodo conceptual, pasando después a lo que puede mostrarse, de forma engañosa, como una deriva hacia lo opuesto. Sin embargo, hay coherencia en esta línea de trabajo, a través del hilo conductor de su propio proceso. Es importante incidir en esa dialéctica: en cómo Alberto Corazón activa unas estructuras de lenguaje artístico y estético, por un lado; y por otro, lenguajes artísticos en el campo de la comunicación.

En su trayectoria, es clave valorar el factor temporal. El siglo XXI explica al XX, pero también sucede a la inversa. De ahí se comprende la génesis de un

oficio como diseñador. La creación es conceptual, urbana e innovadora. La obra de Alberto Corazón se apoya en el dominio de lo formal, es decir, de los colores, del trazo, de la propia línea o el punto como elementos básicos (Ehrenzweig, 1973; Kandinsky, 1995; Wick, 1986), siendo trascendental la reflexión desde el punto de vista creativo (Bachelard, 1982). Inevitablemente, el resultado final es moderno, fue por delante durante décadas. Se han utilizado elementos, como las tipografías, que caracterizan a la propia modernidad en cada tiempo, siendo además propuestas para el mercado, para la empresa pública, para sectores que lideran el progreso social y que, de una u otra forma, están más presentes en la dimensión urbana de la ciudad. Esas tipografías, sin duda pueden considerarse como una caligrafía de la metrópoli. Los logosímbolos no abandonan su tono corporativo, pero tampoco su directa y atrevida apuesta por el significado como garante de la eficacia.

Es importante, igualmente, la visión crítica y la consideración de su obra como autorretrato social. En ella, late lo humano junto a lo arquitectónico y lo geométrico. La propia materia de la edición acoge soledades (Figura 3), mediante rítmicas repeticiones de figuras que podrían ser, cientos de veces, nosotros/as mimos/as. Todo su trabajo, incluidas las marcas corporativas, forman parte de un enorme autorretrato social. Una de sus obras de referencia lo deja bien claro en el propio título: “El hombre como señal, el espacio como cultura”.

Conclusiones y discusión

La integración de los procesos creativos es lo que visibiliza el diseño como un arte, masivo y mediático, pero fundamentado en el trabajo conceptual, en la representación sintética y en otros procesos de la creatividad visual artística. El creador plástico nunca abandonó al diseñador en el caso de Alberto Corazón, sino que el segundo es un perfil resiliente y constructivo en lo social de la versión del primero. El diseño no ha sido un alejamiento de la experimentación conceptual en lo artístico, sino una prolongación sobre el eje común de la creación visual.

Sincrónicamente, hemos visto el interés, en cada momento, del conocimiento de los cambios de paradigma, y aunque, en ocasiones ha sido parte de ellos, siempre han primado los movimientos a los que el mismo ha sentido inclinación y empatía. En lo diacrónico, la narrativa que conforma la suma de obras de Alberto Corazón ofrece, vista desde el siglo XXI, una perspectiva clarísima sobre la evolución y profesionalización del diseño, así como su mejora técnica y expresiva, siempre sobre unas bases de la creación artística que se sustentan en pilares mucho más profundos y anclados en el arte de lo que pudiera parecer en un primer momento.

Conectando con el valor del concepto, hay significación para garantizar eficacia comunicacional. No puede persuadir lo que no se comprende o no se recuerda. Ese valor del significado es un claro indicador de la cartografía humana y social que, como resultado de un compromiso de progreso, representa cada obra, así como el global de la trayectoria de Alberto Corazón. Diseñar por encargo para un mundo que debe progresar gracias, en parte, a la aportación honesta de buenos diseñadores, de buenas y buenas artistas.

Lo artístico y lo mediático constituyen, en la actualidad, un entorno imposible de diferenciar, sobre la base del entusiasmo por crear, para sentir la vida gracias a la faceta plástica y para poder caminar y vivir en sociedad, en el caso de las aportaciones desde el diseño, tal y como ha reconocido el propio autor.

Es verdad que lo cualitativo, tanto en rastrear la cartografía de sus piezas artísticas como en la reflexión autocrítica en torno al trabajo realizado, siempre tiene la limitación de la subjetividad de dos analistas, vinculados a la creación artística y visual, conscientes hasta un límite de su inmersión en criterios y valores propios de su época. En este sentido, la cuantificación de algunos rasgos de obra, sobre todo en los diseños de logosímbolos, más relevantes en su número, ofrecerían un verdadero manual para los y las jóvenes creadores/as, una visión didáctica de los aciertos y, por qué no, los límites de la faceta creativa de Alberto Corazón. Diseñar pequeños fragmentos del mundo corporativo y empresarial ha sido diseñar gran parte del imaginario social que nos une como seres humanos.

En este sentido, el desarrollo profesional lo realiza siempre el pintor, el dibujante, el escultor, aunque su lenguaje se desarrolle a través de trazos sencillos, colores o tipografías que resuelven la necesidad de comunicar. Pero hay que reseñar que la clave no es solo la comunicación, con toda su relevancia, sino que subyace desde la creación un sentido que se constituye en sustrato de sus diseños que va más allá del lenguaje. Esta voluntad de habitar el diseño le viene desde sus búsquedas en las épocas de formación y creación de obras tempranas, dándole a su trabajo de diseñador aspectos de gran calado cultural, social y artístico.

Referencias

- Bal, Mieke (2004) "El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales" *Revista: Estudios Visuales*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo -CENDEAC- ISSN: 1698-7470. (2): 11-50.
- Bal, Mieke (2009) *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC. ISBN: 978-84-96898-52-3.
- Bachelard, Gaston (1982) *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica de España. ISBN: 978-607-16-1458-2 (Obra original publicada en 1960).
- Bardin, Laurence (1986) *Análisis de contenido* (C. Suárez, trad.). Madrid: Akal. ISBN: 84-7600-093-6.
- Barthes, Roland (1988) *Signo* (F. Serra Cantarell, trad.). Barcelona: Labor. ISBN: 84-355-1120-3.
- Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (B. Echevarría, trad.). México: Itaca. ISBN: 968-7943-48-3. (Obra original publicada en 1936).
- Brea, José Luis (2010) *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-3139-0
- Casetti, Francesco (1980) *Introducción a la semiótica* (L. Vilches, trad.). Barcelona: Fontanella. ISBN: 84-2440-474-2.
- Chatman, Seymour (1990) *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine* (M.J. Fernández Prieto, trad.). Madrid: Taurus. ISBN: 84-306-0130-9 (Obra original publicada en 1978).
- Costa, Joan (2004) *La imagen de marca. Un fenómeno social*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-1531-X.
- Debord, Guy (2012) *La sociedad del espectáculo* (J.L. Pardo, trad.). Valencia: Pre-Textos. ISBN: 978-84-8191-442-8 (Obra original publicada en 1967).
- Ehrenzweig, Anton (1973) *El orden oculto del arte* (J.M. García de la Mora, trad.). Barcelona: Labor. ISBN: 84-3357-048-X.
- Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos, hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos. ISBN: 978-84-7658-202-2.
- Gutiérrez Díez, Marga, García Zubiri, Itziar. (Productoras) & Iraburu, Pablo; Molina, Migueltxo (Directores) (2015). *Imprescindibles: Siete días con Alberto Corazón* [Serie TV] La 2 de RTVE. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-alberto-corazon/2973834/> (Fecha de consulta: 30/12/2017).
- Hjelmslev, Louis (1971) *Prolegómenos a la teoría del lenguaje* (J.L. Díaz de Liaño, trad.). Madrid: Gredos. D.L: M. 11043 — 1971 (Obra original publicada en 1943).
- Joly, Martine (1999) *Introducción al análisis de la imagen* (M. Malfé, trad.). Buenos Aires: La marca. ISBN: 950-889-034-7.
- Krauss, Rosalind (2002) "La escultura en el campo expandido". En J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson y otros, *La Posmodernidad* (5ª ed) (J. Fibla, trad) (pp. 59-74). Barcelona: Kairós. ISBN: 84-7245-154-2.
- Krippendorff, Klaus (1990) *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica* (L. Wolfson, trad.). Barcelona: Paidós. ISBN: 978-84-750-9627-8.
- Kandinsky, Wassily (1995) *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (R. Echavarren, trad.) (5ª. ed.). Barcelona: Labor. ISBN: 84-335-3510-2.
- Lotman, Iuri Mijáilovich (1982) *Estructura del texto artístico* (V. Imbert, trad.) (2ª ed). Madrid: Itsmo. ISBN: 84-7090-088-9. (Obra original publicada en 1970).
- Lotman, Iuri Mijáilovich (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (D. Navarro, trad.). Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-1464-3.
- Mirzoeff, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual* (P. García Segura, trad.). Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-1390-2.
- Vargas Llosa, Mario (2012) *La civilización del espectáculo*. Madrid: Santillana. ISBN: 978-84-204-1148-4.
- Wick, Rainer (1986) *La pedagogía de la Bauhaus* (B. Bas Álvarez, trad.). Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-7156-7.

Paisaje del desasosiego: territorios de experiencias compartidas

*Landscape of restlessness:
territories of shared experiences*

TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL* & LAURA APOLONIO**

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, departamento de Pintura. Avenida de Andalucía 27, 18014 Granada, España. E-mail: tfgarcia@ugr.es

**España, artista visual, diseñadora gráfica.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada; Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Avenida de Andalucía 27, 18014 Granada, España. E-mail: lauraapolonio@ugr.es

Resumen: Se trata de una experiencia que se convierte en un diálogo a tres, dos artistas y el paisaje, que incluye la sociedad que lo ha habitado, el tercer artista. El lugar se desborda de lo estrictamente geográfico para ser visto como escenario de vivencias, obra de arte público. En las derivas previas y en investigar el contexto hemos reconocido olvidos geopolíticos y vivenciales, estos últimos los que sufren los procesos de migración y provocan el paisaje de la España vacía de las zonas rurales y del interior. La lucha entre el campo y la industria, la falta de agua... y sobre todo de proyectos.

Palabras clave: Dialogo / experiencia paisaje / obra inmaterial / arte público / ruina agrícola.

Abstract: This is about an experience that becomes a dialogue among three, two artists and the landscape, including the society that has inhabited it, the third artist. The place goes further than a strictly geographical scenery as to be considered a scene of experiences, a work of public art. In previous dérives and in our research of the context we have recognized geopolitical and experimental forgetfulness, caused by processes of migration that have generated the landscape of the empty Spain in rural and interior zones. The struggle between the countryside and the industry, the lack of water ... and, above all, projects.

Keywords: Dialogue / landscape experience / immaterial artwork / public art / rural ruin.

1. Derivas dialogantes

Podría parecer un diálogo absurdo el entablar una experiencia compartida con un paisaje sin autoría aparente o situarse ambas autoras de este texto como espectadoras de un lugar, sintiendo la herencia que trasmite, desvelando la labor humana que ha ido dándole forma, mostrando su dimensión artística aunque anónima... y todo ello porque hablando de un tema recurrente entre ambas, sobre el paisaje, los procesos artísticos y la actualidad, hemos compartido paseos por el paraje invitado y realizado comentarios no siempre coincidentes pero compartidos, buscando las palabras para escribir esas sensaciones de ambas, efímeras, que se escabullen en el mismo instante en el que aparecen, como el aquí y ahora.

Más que un diálogo, son dos monólogos que se nutren de las derivas de ambas sobre y con el paraje y posteriormente rememoradas. Pongamos que para una de nosotras es un paseo diario o casi diario y contrasta con el paseo ocasional de la otra. Así, la primera trata con el paisaje invitado, no lo muestra, resguarda una presencia en su repetición en la que va conformándose una relación secreta, de compartir un tiempo en el que se crea la confianza del roce, esa periodicidad que sin ella no se podría urdir esos aspectos difíciles de conocer y reconocer. Por lo contrario, la otra, vive la segunda experiencia, la relación del conocimiento ocasional, que se traba cuando se va de visita, que se observa con la sorpresa del descubrimiento y lo puntual, las referencias y los contextos en los que paraje y visitante se muestran.

1.1 Monólogo 1: Fragmento de sensaciones y experiencias

Muchos días, caminando por el campo en la parcela abandonada del paraje en los bordes de la Zubia (población rural de la provincia de Granada que limita al sur con el parque natural de Sierra Nevada), me acompañan rumiándose, como si tuvieran vida propia, los datos recogidos aquí y allá de textos, científicos los unos, de la literatura del lugar otros, imponiéndose, a la vez que se superponen, los comentarios y experiencias de las personas que le habitaron y que, en su conjunto, van narrándose las historias del espacio y tiempo que lo constituyeron. De esos años a la actualidad, estas tierras quedaron desatendidas por momentos y en su limitación territorial, entre bosques de pino negro y carrasco y vías agropecuarias, esta franja de terreno, en tránsitos que han dejado las ramas caídas, quedó constituida la ruina agrícola que es hoy y que en su tiempo fue fértil, antes de que en épocas de expansión de las caserías y explotaciones

rurales y más tarde de formas de habitar, como “respuesta a la crisis de la ciudad y al creciente problema del desparrame urbano” (Nenadich, 2014), con crecientes urbanizaciones fuera del casco urbano, han provocado que el agua se distribuya de otra manera y, junto a la tipología del suelo poroso, ahora, definitivamente, de seco, queda desertizada dando pie al abandono, entre otros variados factores, por la falta de voluntad humana de seguir cuidándole... y se conforma el cansancio que se respira.

Sobre la influencia en el ánimo de esta topografía del abandono hay que decir que persisten conjuntamente otros elementos contrarios y agradables, en el horizonte hacia el norte, entre los escasos paseantes, en el lugar que ha quedado bautizado como *Mirador de la alondra*, en el que la soledad y la vigilancia de los picos de la cercana Sierra, incitan a que se retorne a observar cómo la parcela agrícola que fue, de ordenadas filas de olivos y almendros salteados y ahora deteriorados, se vuelven a un estado natural, metáfora del tiempo y de la desolación. Ahora, por la inhibición de la mano de los hombres, vuelven a una belleza más salvaje (Figura 1 e Figura 2).

En cada paseo persiste una y otra vez un estado de ánimo no fácilmente descriptible cada vez que caminamos por ella. La repetición de la acción no mitiga la sensación entre atractiva y triste, que posteriormente he relacionado con lo que describe Maderuelo en su libro *La idea de espacio* (2008), en el capítulo 11, *Caminar sobre la tierra*, donde recuerda la originaria consciencia del arte inmaterial a propósito de la experiencia de Tony Smith que, en un paraje aparentemente inhóspito y de forma accidental, siente la revelación de que el arte tiene muchas más manifestaciones que la de producir objetos, obras y que la experiencia estética inmaterial es sumamente atrayente.

Existe entre caminar y reflexionar un vínculo que nos revela una forma de estar aún en estos lugares recónditos, que no son precisamente turísticos y/o banales sino huellas pretéritas de formas de vivir en el mundo, formas de hacer paisajes o que estos ya hechos nos muestren sus poéticas cercanas a la de sus rastros, sumados todos ellos al valor geológico, botánico, zoológico y de otras muchas formas de acercamiento.

En la preparación de la experiencia, en las derivas previas y en investigar el contexto hemos reconocido olvidos geopolíticos y vivenciales, estos últimos los que sufren los procesos de migración y provocan el paisaje de la España vacía de las zonas rurales y del interior (Del Molino, 2016). La lucha entre el campo y la industria, la falta de agua... y sobre todo de proyectos.



Figura 1 · Paisaje de la Zubia con al fondo la Sierra Nevada. Fuente: Propia.

Figura 2 · Paisaje de la Zubia con al fondo la ciudad de Granada bajo la niebla. Fuente: Propia.

1.2 Monólogo 2: Un paseo por el límite

En un paseo ocasional por la zona del Parque de las Canteras de la Zubia, mientras que el paisaje nos conquista con su belleza natural, observamos, por un lado, la vista espectacular de los picos nevados de Sierra Nevada y, al lado opuesto, la llanura a lo lejos donde se desparrama la ciudad. La primera reflexión que nos invade es sobre el límite, la frontera entre dos realidades, lo natural y lo urbano. Aquí nos movemos como por el cráter de un enorme volcán y observamos al fondo la ciudad de la que imaginamos la intensa actividad bulliciosa, tan leja del silencio que aquí aquieta nuestra mente. Y nos vienen a la mente las palabras de Pessoa: "... el campo es una gran ausencia de ruido que huele casi bien." (Pessoa, 2003:61). Pero aquí no estamos completamente inmersos en la naturaleza sino que nos encontramos todavía en la frontera entre los dos mundos, por un lado, a lo lejos, la pureza del cielo, la altura de las cimas, el aire rarefacto, la nieve inmaculada y, por otro, la cuenca de la ciudad a menudo cubierta por una insalubre nube gris que, aunque sea solo niebla, nos recuerda instantáneamente al aire urbano contaminado y a la vida sobrecargada de tareas, plazos, estrés, ruidos (Figura 3, Figura 4).

Y nuestra reflexión sigue avanzando por esta línea conceptual del borde, llegando a pensar que quizás sea justo este estado de tensión el que nos caracteriza a los humanos, que vivimos siempre en una tensión entre dos opuestos, así como lo expresa tan bien Pessoa: "Somos dos abismos: un pozo mirando fijamente al cielo" (Pessoa, 2003). El hombre es un ser que habita en la frontera entre lo que conoce y lo que desconoce, lo "otro", que puede ser lo irracional, nuestros miedos pero también el deseo al que tendemos, ambos representan un territorio inexplorado, lo que traspasa los límites que percibimos como "nuestro mundo". En este sentido el límite no se entiende como punto final sino como punto de partida, comienzo de un crecimiento y búsqueda de una exploración personal que es el incentivo a caminar, avanzar, evolucionar. Esto es el principio del nomadismo tanto geográfico como también de la errancia del pensamiento, es decir, la investigación y la creación artística. El traspasar una frontera es lo que nos mueve a la acción. Esto nos recuerda las famosas palabras que pronunció Eduardo Galeano, citando al director de cine argentino Fernando Birri, sobre la utopía: "La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para que sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar" (Galeano, 2012). Lo mismo podemos afirmar del borde o límite: sirve para avanzar, para caminar, para tener ganas de explorar.

Este paseo por esta zona al límite entre el campo y lo urbano nos permite tomar conciencia de lo mucho que nuestra vida urbana se ha alejado de la



Figura 3 · Paseo por el borde entre Sierra Nevada y la ciudad de Granada. Fuente: Sonia Sánchez.

Figura 4 · Paseo por el borde entre Sierra Nevada y la ciudad de Granada. Fuente: Sonia Sánchez.

naturaleza y de lo necesario que es para nosotros colmar esta brecha. En este territorio natural limítrofe a la ciudad avanzamos justo en el borde y tenemos una visión de la ciudad desde un punto panorámico. Esto nos remite a la visión pintoresca de los románticos con todo lo que conlleva de alusión al viaje, a la aventura y a la búsqueda de soledad y de inmersión en un mundo interior intuitivo como más poético.

2. Siguiendo los pasos de Careri

Al caminar por estos territorios al borde de lo urbano y asomados a la montaña, antiguamente habitados por poblaciones agrícolas, donde se perciben las capas del tiempo, tomamos conciencia de nuestra presencia en la tierra y el acto de andar se revela ser una práctica estética que nos permite conocer el espacio desde una mirada artística. Es una actividad que, al reconducirnos a una dimensión perceptiva fuertemente corporal, rítmica y lenta, nos predispone a nuevas experiencias fenomenológicas que estimulan nuestro pensamiento.

Francesco Careri ha revalorizado la práctica del caminar como exploración del territorio en su famoso libro *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2003) así como en sus clases de Arte Cívica en la facultad de arquitectura de Roma 3, que no imparte en un aula tradicional sino que se desarrollan siempre caminando. Con su grupo de trabajo y colectivo artístico que ha denominado *Stalker — osservatorio nomade*, en honor a la famosa película de Tarkovsky, Careri ha explorado varias ciudades del mundo desde 1995, empezando naturalmente por Roma, buscando precisamente las zonas abandonadas y periféricas, es decir, los espacios olvidados y los vacíos que se crean solos, provocados por el crecimiento urbanístico (Figura 5).

Éstas son justamente las zonas que nos permiten llegar a una comprensión más profunda e innovadora de las problemáticas urbanísticas, aquellas zonas olvidadas que forman el negativo de la ciudad contemporánea. Son lugares que, en palabras de Careri, "...hoy por hoy son sobre todo un gran recurso, la única selva por donde todavía podemos perdernos, un territorio híbrido entre la ciudad y el campo" (Careri, 2016:15). Son zonas que, al estar olvidadas por el circuito de la vida funcional de la ciudad, se encuentran fuera del sistema iconográfico y representativo establecido y, justamente por esta razón, son territorios que pueden estimular nuestra creatividad y activar nuestro anestesiado espíritu de aventura. Así como antiguamente los exploradores partían a la descubierta de tierras lejanas ahora son estos espacios olvidados los que nos pueden revelar una nueva lectura del vivir contemporáneo. Son los nuevos "mares" hacia donde zarpar para iniciar una nueva exploración. Careri se interesa desde siempre por este espacio



Figura 5 · El grupo *Stalker — Osservatore nomade* caminando en la periferia durante el proyecto *Immaginare Corviale* (Roma, 2003-2005).

Fuente: Michael Heiman para Roulotte magazine.

"otro" que vuelve a despertar en nosotros el espíritu explorador y nómada. Si queremos encontrar nuevas interpretaciones simbólicas del espacio e inventar formas de vivir inéditas, más ecológicas, más lúdicas, más creativas, tenemos que caminar por el borde de nuestra civilización para ampliarlo y reincorporar lo que ha sido rechazado, quedando en un lugar residual, vacío, periférico.

3. La revelación del espacio olvidado: Robert Smithson

Las derivas que hemos realizado en este paisaje periférico de Granada nos remiten a otro referente clave de nuestra reflexión: Robert Smithson y su famosa epopeya suburbana que describió en el artículo *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* publicado en 1967 en la revista *Artforum*. En este texto, el artista documenta su paseo en la periferia de Passaic, su ciudad natal en Nueva Jersey cerca de Nueva York. Durante este recorrido, el autor de *Spiral Jetty* eleva al rango de "monumentos" una serie de objetos de un paisaje de periferia industrial. Al mismo tiempo, Robert Smithson inaugura en la galería de Virginia Dwan, en Nueva York, una exposición en la que exhibe un particular mapa en negativo y fotos de su recorrido por Passaic River e invita a los espectadores a descubrir, a pocos minutos de Nueva York, una experiencia tan fabulosa como la de visitar París, Roma o Londres, porque se trata de explorar con nuestro cuerpo y todos nuestros sentidos alertas un espacio "otro", es decir, un espacio fuera del sistema representativo "oficial", lo que Marc Augé definirá más tarde como un "no-lugar" (Augé, 2007). Se trata de una ruta pseudoturística, una invitación a experimentar en primera persona la visita a un lugar "negativo", es decir, dialécticamente opuesto a lo "bello oficial", un lugar en tierra de nadie, una periferia, un espacio poblado de residuos industriales, un "paisaje del desasosiego" donde se percibe el paso del tiempo, el deterioro y el olvido.

Para Smithson la periferia geográfica es una metáfora de la periferia de la mente: se trata de un espacio cargado de potencialidades, una zona a explorar para ver la realidad desde otra perspectiva y para crear nuevas interpretaciones simbólicas de la realidad. Al pasear en estos lugares olvidados, aparentemente sin interés, descubre una mina de estímulos creativos. Su odisea suburbana es también una parodia de los viajes románticos pintorescos de los que mantiene el espíritu de descubrimiento reconduciéndolo hacia un territorio "otro", dialécticamente opuesto a lo conocido y aceptado como pintoresco. El artista invita al espectador a realizar la visita a ese lugar "maravilloso" para descubrir lo que son los verdaderos "monumentos": no las ruinas románticas de un pasado esplendoroso sino las ruinas reales de una civilización industrial y la posibilidad de crear una nueva realidad a partir de la deconstrucción.

4. Un vacío lleno de presencia: la obra de Bleda y Rosa

Esta crítica al paisaje pintoresco así como el atractivo por el vacío, el paso del tiempo y la ruina nos lleva a otro importante referente de nuestro trabajo sobre este “paisaje del desasosiego” con el que dialogamos: la pareja de fotógrafos Bleda y Rosa, figuras destacadas de la fotografía contemporánea española. Podemos leer en su página *web* una breve descripción de su *statement*:

El núcleo fundamental de su trabajo es la representación del territorio, con el que buscan resaltar el complejo cruce de culturas y tiempos que lo conforman. Transforman de esta forma el género del paisaje en imágenes con un alto poder de evocación, donde se manifiesta su propia experiencia sobre los lugares que fotografían. El peso del tiempo, la huella y la memoria son los elementos intangibles que construyen sus obras. (Bleda y Rosa, s.f.)

Su obra fotográfica está mayoritariamente dedicada al paisaje pero es totalmente opuesta a la fotografía bucólica y formalista de estilo pintoresco. Lo que les interesa es mostrar lo que ya no está, lo “fantasmal” que emana de los lugares, lo que fue y ya no es pero sigue estando presente. Quieren mostrar la presencia de un pasado que ha desaparecido sin dejar apenas huellas. Investigan cómo nuestra mirada presente se configura dialécticamente con el pasado. Como escribe Xavier Antich “lo que se ve [de un paisaje] es siempre la mutilación de lo que hubo y la cuestión de lo visible remite, por fuerza, al olvido, parece que inevitable, de lo que ya desapareció” (Antlich, s.f.). Es decir: por un lado, la mirada o construcción de un paisaje en el presente incluye la cancelación del pasado y al mismo tiempo, por otro lado, el pasado sigue ahí, como capa anterior que se transparenta. Bleda y Rosa, en sus serie emblemáticas *Campos de fútbol*, *Campos de batallas* o *Ciudades*, consiguen expresar mágicamente esa presencia invisible del pasado, lo que pasó y que sigue de alguna forma presente en el paisaje. Porque, como expresa Antich (s.f.), “aquello que se fue deja siempre en el espacio que ocupó, de forma irremisible, heridas y cicatrices, escrituras apenas legibles...” y el paisaje presente se transforma “en un depósito estratificado de memoria visual que, a pesar de todo, se resiste a desaparecer del todo”. Es un trabajo, el de Bleda y Rosa, que identifica en el desvanecimiento, en el paso del tiempo, en el cambio continuo y en ese fluir hacia la nada la verdadera esencia poética del existir. Al mirar en un paisaje algo que se fue, al percibir la ausencia, sentimos también la impermanencia inherente a nuestro vivir y percibimos nuestro propio borrado. El trabajo de Bleda y Rosa pone en evidencia no sólo la ausencia, el vacío, sino también la presencia, los signos que deja ese pasado que se está borrando y que parece yacer ahí pidiendo ser leído, esperando una mirada capaz de descifrarlo. No están interesados en la belleza formal de un

lugar sino en lo que ha ocurrido en él como acontecimientos sociales, políticos, actos violentos de los que ya no quedan apenas rastros físicos en el paisaje pero sí en nuestra memoria histórica y social. Cuando vemos una foto como *Campos de Bailén, 1808* (Figura 6), nos estremecemos pensando a cuánta sangre se ha derramado en ese paisaje, escenografía de la terrible batalla de Bailén y que ahora aparece tan bucólico. Al mirar la fotografía nuestra observación no puede permanecer pasiva y se activa en nosotros un proceso de reconstrucción imaginaria de la atrocidad. Nos sentimos penetrados por un solemne silencio y nos invade el pensamiento de que todo es efímero y vano, incluido el sufrimiento.

Aunque el paisaje que nos concierne tiene olivares parecidos, no ha sido escenario de una batalla tan sangrienta pero sí de sufrimientos vivenciales y situaciones de penuria que todavía se intuyen como capa sedimentada en la visión actual y, así como el trabajo de Bleda y Rosa, nos hace reflexionar sobre el paso del tiempo en relación con el espacio geográfico, sobretudo nos interesa subrayar cómo la memoria es una dimensión que afecta a los lugares y a los visitantes que viven así una doble experiencia temporal: la del tiempo actual, el paseo que realizan, y la del tiempo pasado, el recuerdo que evocan.

6. Conclusiones

El espacio que nos ha invitado a recorrerlo, que hemos nombrado, en honor a Pessoa, “paisaje del desasosiego”, que nos ha provocado pensamientos, ideas e interpretaciones estéticas, podríamos así verlo como una obra de arte. ¿A quién pertenece la autoría de tal obra? ¿Es colectiva? ¿Intencionada? ¿Pertenece a quien la mira? ¿Requiere que al pasar haya empatía y se capte su atención? A estas preguntas siguen otras de planteamiento estético: ¿Qué nos atrae de un paisaje abandonado, de esa degradación? ¿Su límite, es decir, su definición como no lugar, o su carencia de límite, su intrínseca falta de funcionalidad? ¿Qué viene a decirnos su persistente silencio? ¿Qué poética es la que nos atañe con sus cualidades despojadas de ruina agrícola? Hemos visto cómo Robert Smithson encuentra en los paisajes abandonado el lugar de inspiración creativa y cómo Careri los considera los mejores observatorios para una nueva visión de la ciudad y la transformación de un nuevo urbanismo. Bleda y Rosa, por otro lado, se sienten atraídos por su poética de lugares abandonados que dejan transparentar los signos del pasado y que contienen, enterradas, capas de vivencias y sufrimientos.

Todas las preguntas que este paisaje nos ha evocado tienen un denominador común, un núcleo conceptual que es nuestra relación con el espacio. Somos seres que vivimos dentro de un espacio, no estamos separados de él.



Figura 6 · *Campos de Bailen*, 1808. Fuente: Bleda y Rosa.

El arte entendido como representación nos ha hecho pensar durante años que el arte se reducía a una representación plana que podíamos simplemente enmarcar, gesto simbólico que significa reducir a límites bien definidos, poseer, apropiarnos del objeto artístico y reducirlo a un bien de consumo. Pero el arte es ante todo una experiencia. Como dice Chillida: “La obra muere cuando se termina, porque hasta ese momento ha tenido vida continuada, ha estado en permanente proceso de transformación” (Chillida 2008). El artista debe crear experiencias. Por esto Robert Smithson, Francesco Careri y una infinidad de otros artistas, escritores, músicos y pensadores de todos los tiempos utilizan el caminar “como práctica estética”, según las propias palabras de Careri (2003).

Tanto en los referentes nombrados como en nuestras propias acciones sobre el territorio y los parajes visitados, el caminar transforma el arte en una experiencia más global, completa y envolvente que no se limita simplemente a mirar un cuadro colgado en una pared. El espacio no es algo plano enfrente de nosotros sino que nos envuelve por todas partes. Somos parte de él. Somos público, a la vez que artistas e interactuamos con el espacio y el espacio con nosotros. El arte en la naturaleza implica que el espectador tenga una experiencia que involucre todo su ser. Vivimos, pisamos, miramos, olemos, escuchamos el paisaje y lo formamos al mismo tiempo que él nos forma a nosotros. Las palabras del fragmento 350 del *Libro del desasosiego* de Pessoa nos adentran en lo secreto de estas prácticas artísticas:

Transeúntes eternos por nosotros mismos, no hay paisaje sino el que somos. Nada poseemos, porque ni a nosotros poseemos. Nada tenemos porque nada somos. ¿qué manos extenderé hacia el universo? El universo no es mío: soy yo. (Pessoa, 1984:285)

Referências

- Antich, Xavier (s.f.). *Viaje a través de la memoria devastada*. Recuperado de: <http://bledayrosa.com/files/antich.pdf>
- Augé, Marc (2007). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Bleda y Rosa (s.f.) *Bleda y Rosa* [sitio web] <http://bledayrosa.com/index.php>
- Careri, Francesco (2003). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Careri, Francesco (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carreri, Francesco (2003-2005). *Immaginare Corviale. Osservatorio Nomade*. Recuperado de
- Chillida, Eduardo (2008). *Sobre lo que no sé*. España: Editorial Planeta.
- Del Molino, Sergio (2016). *La España vacía: viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Ed. Turner Noema.
- Galeano, Eduardo (2012 Enero). *Para qué sirve la utopía*. Recuperado de: <https://enfermeriaintercultural.wordpress.com/2012/01/26/para-que-sirve-la-utopia-para-caminar-galeano/>
- Maderuelo, Javier (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Madrid, Ed. Akal.
- Nenadich Correa, Nadya K. (2014). *La arquitectura en el Nuevo Urbanismo: espacio, memoria y utopía*. (Tesis Doctoral). Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10803/129461>
- Pessoa, Fernando (1984) *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- Pessoa, Fernando (2003). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado.
- Smithson, Robert (1967). "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", *Artforum* (December 1967) (pp. 52-57). Recuperado de https://monoskop.org/images/8/85/Smithson_Robert_1967_1979_The_Monuments_of_Passaic.

A pele bordada, o corpo presente e o tempo tangível na obra de Ana Teresa Barboza

The Embroidered Skin, Body and tangible time in Ana Teresa Barboza work

TERESA MATOS PEREIRA*

*Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação (ESE-IPL) e Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: Este texto apresenta uma abordagem ao percurso artístico de Ana Teresa Barboza que, desde 2004 conjuga as técnicas têxteis do bordado, do crochet ou da tecelagem com a fotografia, o desenho e a instalação. Aprofundando as ligações entre tecido/pele, bordado e corpo (entendido nas suas dimensões biológicas, psicológicas, sociais e performativas) ou explorando a dicotomia entre estruturas artificiais (de fabrico manual) e as estruturas naturais/orgânicas a artista interpela um conjunto de questões de género, de estatuto bem com a inscrição do tempo na obra de arte.

Palavras chave: Arte têxtil / bordado / corpo / tempo.

Abstract: *This paper presents an approach to the artistic career of Ana Teresa Barboza that since 2004 combines textile techniques of embroidery, crochet or weave with photography, drawing and installation. Deepening the links between fabric / skin, embroidery and body (understood in its biological, psychological, social and performative dimensions) or exploring the dichotomy between artificial structures (of manual manufacture) and the natural / organic structures the artist addresses a set of questions of genre, status as well as the time's inscription in artwork.*

Keywords: *Textile art / embroidery / body / time.*

Introdução

Ana Teresa Barboza (n. 1981, Lima, Chile) estudou Pintura na Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica do Perú entre 1999 e 2004. Para além do percurso desenvolvido enquanto artista plástica, Ana Teresa Barboza, desenvolveu igualmente uma atividade no âmbito do design de vestuário.

A utilização do têxtil como suporte plástico, designadamente a conjugação do bordado com outras modalidades como a fotografia, a colagem, o desenho, a performance ou a instalação assume-se como eixo central dos seus processos criativos. O têxtil permite — lhe, por um lado, a explorar os limites das técnicas que lhe estão associadas e, por outro, problematizar um conjunto de modalidades de representação e discursividade quer em termos do formalismo da imagem, quer no âmbito do significado.

As técnicas têxteis, nomeadamente o bordado, encontram-se associadas a um conjunto de significados onde a imagem da mulher e o discurso acerca da condição feminina se cruzam num espetro de subalternização e invisibilidade que se estende igualmente às próprias modalidades artísticas (consideradas como “artes menores”, “artesanato”, “artes aplicadas” ou “artes decorativas”) e remetidas para uma esfera da domesticidade.

1. Ornamentação e subalternidade

O modelo de uma sociedade patriarcal, que domina as construções socio culturais ocidentais encontra-se na base de uma invisibilidade e subalternização da atividade artística da mulher. Esta subalternização reside num mesmo sistema de valores que determinou a hierarquia entre “artes maiores” e “artes menores”, entre “arte erudita” e “arte popular”, dicotomias estruturantes da própria história da arte ocidental. Neste sentido, através do discurso histórico, as modalidades ligadas ao têxtil como o bordado, a costura, a tecelagem, consideradas “menores” ou integradas no âmbito das “artes aplicadas” ou “decorativas” foram, amiúde, consideradas labor feminino, interligando arte e género de forma indelével. Na verdade, a arte do bordado (com uma expressão particularmente importante a partir das civilizações agrárias das margens do Tigre e do Eufrates) apenas conheceu no final do século XVIII a sua primeira aparição numa exposição. Em 1798 Mary Linwood mostra, Londres, (Hanover Square Rooms) as cópias, à escala real, de imagens da pintura de mestres como Gainsborough ou Reynolds. Apesar de lhe ser reconhecido um cunho artístico, não deixava de ser uma forma “decorativa” e por isso, desprovida de um envolvimento intelectual, e remetida apenas para uma dimensão manual.

Tomando como ponto de partida a associação estabelecida pela historiografia entre têxtil/género/”arte menor”, algumas artistas, sobretudo a partir das

décadas de 1960 e 1970, irão resgatar o têxtil (e as técnicas a ele associadas) reconfigurando o seu *modus operandi* e conferindo-lhe um especial protagonismo como espaço de intervenção simultaneamente artística, social, cultural e política. Associada ao movimento feminista, a evocação do universo têxtil assumiu-se por um lado como forma de exprimir uma subjetividade feminina, apresentando-se um espaço politicamente subversivo. Por outro lado, possibilitou colocar no mesmo nível arte e artesanato, afastando-se do antagonismo entre “arte erudita” e “arte decorativa”. Atualmente artistas como Rayna Fahey através do *Radical Cross Stitch* ou Julie Jackson (*Subversive Cross-Stitch*) desenvolveram plataformas de intervenção onde, através do bordado e do artesanato, desafiam paradigmas sociais estabelecidos, designadamente o machismo entranhado nos movimentos neocolonialistas, belicistas e mesmo anticapitalistas, lembrando uma história de resistência criativa narrada no feminino.

Ana Teresa Barboza aflora, através do seu trabalho algumas destas questões nomeadamente o estatuto do trabalho artesanal através do recurso a técnicas manuais como o crochet, o bordado ou a cestaria, a associação entre o têxtil e um universo feminino, marcado pela dimensão doméstica ou meramente utilitarista. Às possibilidades de transformação dos materiais através da manipulação manual ou adição de mais camadas de sentido à imagem, junta-se uma associação que a artista estabelece entre os processos de trabalho artesanal e os processos de crescimento natural. Ou seja, a utilização de técnicas que envolvem entrelaçamento ou acréscimo de matéria através de camadas sucessivas possibilitam a criação de estruturas semelhantes aos tecidos vegetais, mimetizando os processos de crescimento natural e integrando o tempo como substância tangível na obra de arte. Desde 2004, Ana Teresa Barboza desenvolve um conjunto de projetos que, de forma subtil, vão problematizando estas questões bem como uma relação entre corpo, género e violência, paisagem e representação ou puxando as fronteiras da arte têxtil para uma dimensão autorreferencial. Apropriando-se de um *modus operandi*, intrínseco ao têxtil e atendendo a questões de natureza técnica e imagética (incluindo nas suas composições alguns motivos “decorativos”), invoca, através deste meio um conjunto de sentidos capazes de reequacionar as ligações entre tradição e contemporaneidade.

2. A Pele dilacerada

Nas peças bordadas realizadas entre 2004 e 2008 a artista propõe (auto)representações do corpo onde o ato de bordar assume uma ambiguidade que oscila entre a auto mutilação e a suturação/reparação de uma ferida. Aqui, a evocação de um corpo autopoietico (Maturana & Varela:1997), possibilita, num primeiro

momento, explorar um feixe de sentidos metafóricos associados à dimensão epidérmica que recobre o corpo. Ou seja, a ideia de pele enquanto lugar da experiência no mundo, o primeiro interface entre o Ser e o Outro, onde são gravadas os traços particulares do tempo vivencial. Esta singularidade inerente a cada história de vida permite à artista transportar para a obra uma dimensão autobiográfica. A pele adornada, ferida, dilacerada ou suturada não é apenas uma membrana que recobre os vários órgãos, mas espaço multissensorial e multidimensional onde o sentido tátil assume um protagonismo que atravessa a dimensão conceptual, material e técnica da obra.

Através da conjugação entre a fotografia e o bordado a artista encena um conjunto de autorretratos onde o ato de bordar evoca a experiência dolorosa de romper a pele. Nestas obras a evocação da pele assume-se como metáfora que, à semelhança do conceito de Eu-pele (*Moi-peau*), teorizado pelo psicanalista Didier Anzieu (1995), interliga as dimensões psíquica, orgânica e social a partir de uma relação com o Outro, estabelecida, primeiramente, pela via sensorial. A pele surge assim como fronteira entre um Eu-psíquico e um Eu-corpo, um Eu-realidade e um Eu-idealizado, assumindo uma verdadeira função a nível psíquico que possibilita os processos de demarcação, moderação, mediação e inscrição.

A série de *Bordados* (Figura 1 e Figura 2), evocam, num primeiro momento, um Eu-pele que se transforma em Eu-corpo quando o bordado deixa de ser camada dérmica, ornamento tatuado que mescla forma e fundo e assume uma dimensão mais visceral. Neste caso, dilacerando a membrana exterior, o bordado deixa antever os órgãos internos que, em algumas peças são extraídos para fora desse corpo. O bordado perde então o sentido ambíguo dado pela delicadeza e preciosismo dos elementos florais e ganha um *pathos* onde a dor e a crueldade evocam simultaneamente um Eu-psíquico. A automutilação como forma de catalisar e aliviar uma dor emocional e a ideia de cura são assim transpostas para uma linguagem plástica onde o contacto direto com a matéria mimetiza o ato de autoinfligir a dor ou, inversamente, o de suturar uma ferida e restaurar o tecido rasgado.

A tensão psicológica será explorada sob outra dimensão na série “*animales familiares*” (Figura 3 e Figura 4) iniciada em 2011. Aqui a figura humana interage com animais, em situações de agressão, conflito latente ou de sedução que em larga medida, espelham as próprias relações humanas. Visualmente as obras destacam-se pela linearidade do desenho da figura humana e de um certo decorativismo do bordado e remetem, numa perspetiva conceptual, para uma evocação das pulsões vitais através da violência e do erotismo — expondo um lado instintivo, pulsional, abafado pela epiderme da vida em sociedade; um Eu-pele em tensão com o *ethos* social onde a agressividade e o afeto mediam as relações entre o Eu e o Outro.



Figura 1 · Ana Teresa Barboza. *Bordado*. 2006 técnica mista. 147 x 140 cm. Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/2008.html>



Figura 2 · Ana Teresa Barboza. *Bordado*. 2008.

Bordado e transfer sobre tela. (5 peças de x 45 cm)

Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/2008.html>

3. O corpo presente

A ligação do têxtil com o corpo será aprofundada num projeto desenvolvido no ano de 2009 onde Ana Teresa Barboza assume como ponto de partida as potencialidades de socialização do vestuário, criando peças de vestir para dois corpos, intituladas “*prendas para dos*” (Figura 5). Estas só assumem uma forma tridimensional quando vestidas e integram um conjunto de sentidos que remetem para as ligações entre individual e coletivo, a partir da performatividade do vestuário.

Nestas, mais do que um corpo individual, a artista evoca a criação de um corpo socializado onde o ato de vestir assume uma importância fundamental nos códigos corporais. Na verdade, a relação entre Ana Teresa Barboza e a criação de peças de vestuário vem desde a adolescência quando aprende a costurar com a avó, tendo criado, após a formação académica, uma marca própria de design de vestuário.

Em *prendas para dos* o vestuário assume-me como forma de comunicação (na linha de pensamento de Umberto Eco em *Psicologia do Vestir*) e não só como superfície de proteção do corpo, configurando aquilo a que a artista designa por “modos de Vestir” ou seja, condutas de vestuário, socialmente e culturalmente enquadradas.

Os códigos de vestuário são dissecados através da alusão a todo o processo de medição do corpo (tomada de medidas), instrumentos de trabalho, desenho e confeção das peças através de técnicas manuais de costura (na série de 12 peças bordadas, intituladas *Instrucciones* que acompanham as peças de vestir). Finalmente o conjunto é completado com imagens fotográficas das peças vestidas e uma performance.

O ato de vestir transforma-se, num primeiro momento, num ato performático, onde a experiência corporal do vestir perfaz a consumação da obra. Lembrando o conceito de objeto relacional de Lygia Clark, Ana Teresa Barboza cria um conjunto de objetos de vestir que, mais do que esculturas têxteis, constituem-se antes como peças performáticas cuja discursividade reside na ambivalência entre a presença e a ausência dos corpos que as habitam (mesmo que só em potência), bem como na ambiguidade entre familiaridade e estranheza. Nas palavras de Sharon Lerner tratam-se de “híbridas prendas de vestir que indagan en las distintas posibilidades del vestido como elemento de socialización y que, en conjunto, funcionan como una alegoría del propio cuerpo” (Lerner, 2009).

Na verdade são uma espécie de extensão do corpo que depende de um outro para se completar, para tomar forma; traduz uma metáfora do próprio tecido social que, embora constituído por células individuais, apenas possui uma existência enquanto entidade coletiva.



Figura 3 · Ana Teresa Barboza. *Animales Familiares*.

2011 Bordado s/ tecido. 33 x 39 cm. Fonte:

http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/blog-page_9.html

Figura 4 · Ana Teresa Barboza. *Animales Familiares*. 2011

Bordado e desenho a grafite s/ tecido. 70 x 49 cm. Fonte:

http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/blog-page_9.html



Figura 5 · Ana Teresa Barboza. *Prendas para Dos*. 2009.
Tecido. 50 x 70 x 60 cm Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/modos-de-vestir.html>

4. O Tempo Tangível

Ana Teresa Barboza compara o trabalho com o têxtil aos ritmos de crescimento das plantas onde as técnicas de entrelaçar ou acrescentar camadas epidérmicas através do bordado, mimetizam as próprias estruturas naturais; o processo artesanal aproxima-se assim dos processos naturais. Numa entrevista ao site textileartist.org refere:

Now I'm interested in embroidery and knitting in order to make a parallel between the process of handcraft and the process of nature. Creating structures with threads similar to the tissues of a plant for example. The knitting in the work forces us to change our view of nature, and explore its structures and processes (Barboza, 2015)

A leitura do livro *A Vida Secreta das Plantas* de Peter Tompkins e Christopher Bird, foi para a artista, um momento fundamental para o desenvolvimento de uma série de trabalhos a partir de elementos vegetais, ora dissecando a sua estrutura interna ora descascando as suas camadas epidérmicas. Os mecanismos de “perceção” desenvolvidos pelas plantas bem como a capacidade de se moverem como qualquer outro ser vivo (só que numa dimensão temporal diferente) são aspetos que esta destaca da leitura do livro publicado em 1973.

Nas séries *Estructura de la raíz* e *Crecimiento de las plantas* de 2013 (Figura 6 e Figura 7) Ana Teresa Barboza desenvolve um conjunto de trabalhos a partir de estudos de observação das estruturas orgânicas de raízes bem como dos processos de crescimento das plantas. A dimensão temporal e a dimensão estrutural entrelaçam-se nestas séries a partir de uma estreita ligação entre o domínio técnico, estético e conceptual. Ou seja, o processo de construção artesanal da imagem estabelece uma estreita coerência entre o gesto que define a forma/estrutura, a matéria têxtil que introduz novas camadas imagéticas/texturais e a temporalidade envolvida no ato de bordar.

A dimensão temporal será aprofundada pela artista na mais recente série “*Crecimiento*” (Figura 8 e Figura 9). Nesta é enfatizada uma ligação entre a passagem do tempo, a transformação da natureza e a própria simbologia das matérias têxteis a partir da silhueta de uma planta, captada ao longo do ciclo de desenvolvimento. Aqui a linha de cor que desenha as sucessivas fases de crescimento da planta assume-se como um fio temporal onde a autorreferencialidade das técnicas têxteis conjuga matéria e simbolismo.



Figura 6 · Ana Teresa Barboza. *Estructura de la raíz*. 2013. Bordado sobre tecido. 38 x 42 cm. Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/tejiendo-el-instante.html>

Figura 7 · Ana Teresa Barboza. *Estructura de la raíz*. 2013. Bordado sobre tecido. 38 x 42 cm. Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/tejiendo-el-instante.html>



Figura 8 · Ana Teresa Barboza. *Crecimiento*. 2015. Bordado sobre tecido. Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/tejiendo-el-instante.html>

Figura 9 · Ana Teresa Barboza. *Crecimiento*. 2015. Bordado sobre tecido. Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/tejiendo-el-instante.html>

Nota Final

O bordado entendido enquanto epiderme de um corpo assumido, primeiramente, como corpo *autopoietico*, possibilita um conjunto de operações de disfarce, proteção, desnudamento ou mesmo mutilação, acrescentando, ao mesmo tempo, uma camada imagética e metafórica onde se mesclam identidade, memória e género. As ligações entre um Eu-pele, um Eu-corpo e um Eu-social ganham destaque no desenvolvimento de peças tridimensionais, para vestir onde a dimensão relacional e performativa ultrapassam a dimensão epidérmica anteriormente explorada através do bordado. Aqui impõe-se o labor manual da costura, onde, através da subversão da dimensão utilitária das peças criadas são problematizadas as dimensões sociais do vestir (desde a sua confeção até aos processo de comunicação que lhe estão inerentes).

Uma última dimensão, que de forma indelével atravessa o trabalho têxtil consiste na materialização do tempo. Esta é aprofundada pela artista através da evocação dos ciclos orgânicos de crescimento natural das plantas bem como da própria temporalidade envolvida no processo de trabalho manual. Finalmente a linguagem do têxtil é assumida como espaço de problematização de categorias artísticas, de género ou espaço multidimensional de interface entre o Eu e o Outro, entrecruzando as dimensões técnica, semântica, imagética e simbólica.

Referências

Anzieu, Didier (1995) *Le Moi-Peau*. Paris:

DUNOT

Barboza, Ana Teresa (2015). *Ana Teresa*

Barboza; Handcraft and nature. Disponível em <https://www.textileartist.org/ana-teresa-barboza-handcraft-nature>

Durski, Ligia Maria & Saфра, Gilberto (2016)

O Eu-pele: contribuições de Didier Anzieu para a clínica da psicanálise. *Reverso*. Belo Horizonte. jun. Vol.38 no.71.

Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952016000100012

6000100012

Lerner, Sharon (2009). *Modos de Vestir*. Texto disponível em <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/modos-de-vestir.html>

Maturana, Humberto & Varela, Francisco

(1997). *De máquinas e seres vivos. Autopoiese: a organização do vivo*. Porto alegre: Artes Médicas.

Cultura material, memória e identidade na obra de Josefina Guilisasti

*Material culture, memory and identity
in Josefina Guilisasti's work*

TERESA MATOS PEREIRA*

Artigo completo recebido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de investigação e Estudos em Belas Artes (FBAUL). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 1249-058 Lisboa, Portugal. Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL) Escola Superior de Educação de Lisboa Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais. Estrada do Calhariz de Benfica, 1549-003 Lisboa. E-mail: tpereira@eselix.ipl.pt

Resumo: O texto analisa alguns projetos desenvolvidos por Josefina Guilisasti, pela artista visual chilena. Através da pintura de natureza morta ou de espaços da memória problematiza as ligações entre cultura material, tempo, espaço e memória. Estes temas, considerados “menores” pela história da arte, surgem como realidades imagéticas capazes de convocar dimensões de ordem técnica, poética, ideológica e histórica que configuram a pintura como espaço de reflexão crítica acerca do passado e do presente.

Palavras chave: Cultura material / memória / natureza morta / museu / pilhagem.

Abstract: The text analyzes some projects of Josefina Guilisasti, a Chilean visual artist. Through still life painting or spaces of memory, the artist problematizes the connections between material culture, time, space and memory. These themes, considered “minor” by art history emerge as imagery realities able to summon technical, poetic, historical and ideological dimensions that configure painting as a critical space of reflection about past and present time.

Keywords: Material culture / memory / still life / museum / plunder.

Introdução

Josefina Guilisasti (n. 1963 Santiago, Chile) estudou Pintura na Universidad do Chile entre 1981 e 1985. Na década de 90 estuda cenografia no Teatro alla Scala em Milão e em 2012, história na Universidad Adolfo Ibáñez. Através da pintura, vídeo, instalação e fotografia, a artista propõe um cruzamento entre a praxis artística — compreendendo as questões da representação, da discursividade da imagem, da integração espacial, da relação entre o uno e o múltiplo — com a reflexão em torno do *aesthetic locus*, do espaço do museu e das operações/estratégias de musealização.

A noção central de “cultura material” surge na obra e Guilisasti como um nó de sentidos que vai sucessivamente sendo desfeito através de cada uma das séries de trabalhos que desenvolve desde o final da década de 1990. Os objetos produzidos numa dada comunidade, que, em determinado momento da sua história, tornam tangíveis os modos de existência vivencial poderão, posteriormente ser alvo de seleção, acervo, musealização e exposição sendo-lhes acrescentado um valor, para lá do valor de uso, tornando-os objetos simbólicos. Por último, quando lhes é prestado um “culto”, enquanto elementos representativos de culturas originais, tornam-se património não só de uma comunidade localizada mas da própria humanidade.

É precisamente no âmbito destas problemáticas que Josefina Guilisasti propõe uma reflexão alargada onde as sucessivas releituras da natureza morta, do espaço do museu e do conceito de coleção, possibilitam revelar as dimensões políticas, sociais e culturais que lhes estão por vezes subentendidas.

1. A poética dos objetos quotidianos

A natureza morta, um género que se afirmou na pintura holandesa do séc. XVII possui um longo historial desde a antiguidade como assunto “menor”, já que se encontra nos antípodas daquilo que o sistema ocidental valorizou enquanto imagem, espaço e tempo da arte. Ou seja não evoca o tempo histórico ou mitológico mas o tempo presente, do quotidiano, enquadra-se numa arquitetura doméstica (muitas vezes em espaços de serviço) e não integra a representação do corpo humano na sua poética.

Ao abordar a pintura de natureza morta deparamo-nos com duas ordens de questões: por um lado a temporalidade na e da pintura e por outro a dimensão “biográfica” dos objetos pintados.

Tal como o nome indica, trata-se de um género de pintura marcada pela figuração de objetos ou seres inanimados, evocando um intervalo de tempo suspenso, uma espécie de limbo. Frutos, flores, peças de caça, alimentos, objetos,

etc. sofrem uma interrupção temporal dos seus ciclos vitais ou de uso e apresentam-se, na imagem, congelados no momento (presente) subsequente à vida ou utilização diária (passado) e que antecede o ciclo de deterioração, desgaste e/ou desaparecimento (futuro). Estes elementos que compõem a natureza morta constituem o momento efêmero num ciclo temporal mais vasto e são a representação temática da temporalidade na pintura. Contudo, se esta dimensão temática expressa o tempo na pintura não poderemos igualmente ignorar o tempo da pintura ou seja, a temporalidade implicada nos atos de realização, observação/fruição e leitura da obra e que, em última instância, convocam aspetos de natureza técnica, compositiva e estética.

Se considerarmos uma dimensão ontológica dos objetos representados na pintura, há, na natureza morta, uma evocação mais ou menos indireta de *regimes de valor e sistemas classificatórios* (Appadurai, 2008) que presidem à natureza das coisas (utilitária, simbólica, etc.), circulação no tempo e no espaço, bem como as suas modalidades de uso individual e coletivo. Contudo, a proximidade e evidência dos objetos quotidianos torna-os, paradoxalmente, presenças mudas, remetendo para um plano secundário as suas funções sociais e/ou simbólicas. Em larga medida, a pintura de natureza morta acabou por regatar do silêncio estes objetos, provocando uma deslocação no âmbito das fronteiras definidas pelos sistemas classificatórios a que pertencem, e transpondo-os para o domínio dos temas artísticos. Esta deslocação, finalmente, não deixa de ser elucidativa quanto às próprias dinâmicas sociais, culturais, artísticas e históricas que determinam as dimensões intersubjetivas dos objetos, no fundo aquilo a que Igor Kopytoff, designou como “biografia cultural das coisas” (Kopytoff, 2008). Entre a utilização quotidiana e o acervo museológico encontram-se processos de natureza social e simbólica através dos quais os objetos são transpostos para uma categoria icónica capaz de legitimar conceitos, valores e identidade, assumidos por um determinado grupo social ou comunidade.

Neste sentido, ao enveredar por uma abordagem à natureza morta (no sentido mais amplo do conceito), Josefina Guilisasti aprofunda um conjunto de problemáticas correlacionadas, onde se cruzam aspetos de natureza cultural e política, que configuram a chamada “cultura material”, bem como os paradigmas conceptuais/teóricos que interligam os objetos e os seus contextos de existência (contemplando a sua produção, circulação, utilização, ciclo de vida, acervo e exposição).

2. Deslocamentos

Assumindo a obra dos pintores Sánchez-Cotán (1560–1627) e Giorgio Morandi (1890–1964) como referências, Josefina Guilisasti desenvolve uma aborda-

gem contemporânea à modalidade da natureza morta entrecruzando-a com as dimensões políticas implicadas na definição e salvaguarda do património, as operações e dinâmicas envolvidas na musealização dos objetos ou a própria dimensão autorreferencial da pintura. Na obra *La Vigilia* de 2001 (Figura 1) a artista realiza uma série de 72 pinturas a óleo a partir de 12 objetos de cozinha em alumínio (tachos, panelas, marmitas, chaleiras, frigideiras, ...), apresentados em 6 posições diferentes, à escala real. A presença silenciosa e sóbria de objetos de cozinha é meticulosamente representada através de um duplo *tromp l'oeil*: o da modelação das formas e do espaço mas também o da prateleira onde são emolduradas as pinturas — como se de um escaparate se tratasse.

As posições e a colocação no espaço têm em consideração o ponto a partir do qual irá ser observada cada imagem, convocando um conceito de *site specific* ou pintura instalativa. Mais do que a representação ilusionista dos objetos, interessa a Josefina Guilisasti um olhar sobre uma materialidade pretérita do conjunto de objetos que, no quotidiano assumem, nas palavras da artista, uma presença afetiva, melancólica, e constituem-se enquanto registos de uma memória coletiva, plasmada nas suas dimensões antropológica, cultural, socioeconómica e histórica. Mais do que registos de uma visualidade em estado puro, *La Vigilia*, evoca o ciclo de vida de um conjunto de objetos que, a partir da quotidianidade, integraram não só um regime de valor e de uso enquanto mercadorias e peças utilitárias, mas também como símbolos de contestação política. Na verdade a os tachos e panelas vazias tornaram-se ícones das marchas de protesto, (a “Marcha das Panelas Vazias”), primeiro na década de 1970 contra Salvador Alende e na década seguinte contra Augusto Pinochet.

A série *Bodegones* de 2007 (Figura 2) é composta por módulos em madeira subdivididos de forma assimétrica e que integram, ao todo, 125 pinturas a óleo, em diferentes formatos, com representações de pássaros de porcelana em diferentes posições. Uma vez mais, a escolha dos modelos representados recaiu sobre um conjunto de objetos que outrora era muito apreciado como elemento decorativo nos espaços domésticos e que acabaria por cair em desuso, permanecendo uma memória melancólica da sua presença. Aqui a “biografia social do objeto” cruza as dimensões técnicas e estéticas que estão na base da classificação das artes decorativas. Por um lado, a própria historicidade da circulação e fabrico da porcelana (com origem na China e que só no século XVIII começa a ser fabricada na Alemanha e alvo de espionagem industrial); por outro lado, o estatuto das artes decorativas como “artes menores” que articulam as dimensões funcional e estética.



Figura 1 · Josefina Guilisasti. *La Vigilia*. 2001.
Óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/La-vigilia>



Figura 2 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*. 2007.
Óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Bodegones>

A abordagem pictórica realizada por Josefina Guilisasti, distingue-se pelo tratamento cromático e textural dos motivos pintados aos quais se acrescenta um cuidado na articulação com espaço e com o observador. O tempo e o espaço da pintura cruzam-se aqui conjuntamente, de forma metafórica e de forma tangível. Na verdade, o realismo figurativo na representação das peças, remete para uma maturação demorada do ato pictórico e para uma temporalidade gerada pela pintura que se estende igualmente ao ato de contemplação. Aqui, a representação a partir de pontos de vista diferenciados, cria um jogo de perspectivas que convoca o observador a uma postura ativa na observação da obra.

Sobre a importância da natureza morta no seu percurso, a artista refere,

Así, trabajar con el bodegón no pasa por la idea de estar al día, sino más bien de saber trabajar desde una economía de medios, para crear un estado de detención: no ir con los tiempos sino en contra de ellos, de manera de crear una pintura que requiere de un tiempo (de contemplación) y un espacio (de exhibición) particular para el espectador contemporáneo. (Guilisasti, 2016)

A problematização dos sistemas de classificação dos objetos e as respetivas consequências na atribuição de um estatuto e valor próprios será, anos depois (em 2014) desenvolvida no projeto intitulado *Objetos Light* (Figura 3) de 2014. Em *Objetos Light* a dessacralização do objeto de exceção e a problematização das categorias como a de “artes decorativas” e “arte erudita”, assume um sentido irónico. A série é composta por 60 réplicas de peças de porcelana (jarros, esculturas de animais, taças, chávenas, ...) feitas em silicone branco que, quando atiradas ao chão não se quebram. Estas peças foram expostas no Museu de Artes Decorativas de Santiago no espaço das vitrinas, de modo a estabelecer um diálogo com as peças da coleção. Nesta série, o ilusionismo da representação pictórica, cede lugar à tridimensionalidade e a volumetria despida da obra, estabelece um contraponto com a ornamentação das peças originais, problematizando as categorias como por exemplo a de “arte decorativa”, como categoria subalternizada, por oposição a “arte erudita”.

Ao mesmo tempo a pintura de natureza morta é mobilizada pela artista como forma de problematizar os regimes de visualidade através do confronto entre figuração, representação e *mimesis* como princípios basilares da história da pintura ocidental.

Para Rancière, a *mimesis* não é tanto um sistema que preside à criação de imagens verosímeis face a um dado modelo, mas antes um “regime de visibilidade das artes” (Rancière:2005, 31) que determinando modos de fazer, estabelece um primado da representação, da narratividade e da hierarquização dos



Figura 3 : Josefina Guilisasti. *Objetos Light*. 2014.

Objetos em silicone e vídeo. Fonte:

<https://josefinaguilisasti.cl/Objetos-Light>

Figura 4 : Josefina Guilisasti. *Souvenir II*. 2013. Pintura

a óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Souvenir-II>

gêneros artísticos. Convocando precisamente estes códigos visuais é possível questionar as estruturas de pensamento que lhes estão subjacentes.

3. Do Exótico

A ligação entre a noção de curiosidade exótica e cultura material é aprofundada nas séries *Souvenir* (2010) e *Souvenir II* (2013) de uma forma que poderemos considerar dupla. Por um lado a mimetização de imagens que remetem para a paisagem, fauna, flora, sociedades humanas através de uma linguagem pictórica que oscila entre a evocação do ornamento e o desenho científico. Por outro, a integração destas imagens em representações de quadros com peças de porcelana (taças, jarros, na primeira série de 2010) ou de pratos (na série de 2013), numa nova alusão à porcelana, o “ouro branco”, que se constituiu como um exemplo de mercadoria exótica e objeto de desejo para a sociedade europeia dos séculos XVII e XVIII. Há assim uma dupla alusão à apetência pelo exótico e de como esta modelou a perceção ocidental acerca das sociedades ameríndias, revelando simultaneamente, os seus fantasmas internos.

A série *Souvenir* de 2010 (Figura 4) toma como referência a segunda viagem do HMS Beagle onde participa Charles Darwin. Nesta viagem seguiam igualmente três nativos que o capitão Robert Fitzroy havia levado para Inglaterra três anos antes, com destaque para o jovem Jemmy Button da etnia Yamana da Terra do Fogo. Em 1833 Darwin contacta diretamente com os Yamana tecendo um conjunto de considerações de teor bastante pejorativo e que marcariam a visão europeia acerca das populações do sul do continente americano com destaque para as sociedades fueguínas. Na verdade classifica os Yamana como seres mais próximos do animal do que do humano, uma espécie de curiosidade antropológica, dado o seu estado de primitividade, prenunciando aquilo que no final do século seriam os zoos humanos em muitas das capitais europeias.

Nesta série de trabalhos Josefina Guilisasti, utiliza uma estratégia de representação da imagem dentro da imagem, através da pintura de molduras em *tromp l'oeil* que delimitam a representação de naturezas mortas onde, em peças de porcelana, surgem desenhos realizados a partir de ilustrações feitas por Darwin e outros autores a partir dos seus relatos de viagem.

Em 2013 a artista voltará a esta temática com a série *Souvenirs II* (Figura 5) a qual explorando composição em *tromp l'oeil*, apropria um conjunto de imagens produzidas por artistas europeus que retratam algumas sociedades ameríndias e sobretudo a sociedade escravagista do Brasil no início do século XIX.

As imagens retiradas da obra de pintores como Jean Baptiste Debret (1768-1848), Henry Chamberlain (1796-1844), José Maria de Mendeiros (1849-1925),

Friedrich Hagedorn (1814-1889), Thomas Ender (1793-1875), entre outros, são inseridas em pinturas de pratos de porcelana como se de elementos decorativos se tratassem.

A transposição destas imagens para peças de porcelana, que, por sua vez são representadas em pintura, constituem-se como estratégias de acentuação do sentido objetual a que foram remetidas as próprias sociedades não ocidentais. Na verdade, estas sociedades, reduzidas pelos exploradores à categoria de curiosidade exótica, seriam mais tarde (séc.XIX) objeto de “coleção” e exibição.

4. Despojos

O conjunto de quatro telas de grandes dimensões que compõem a série *Expolio* (2016) realizadas em conjunto com Diego Martínez y Francisco Uzabeaga remetem para a problemática da destruição e saque de bens culturais em contextos de conflito ou de dominação.

Nestas pinturas monocromáticas estão representadas a Igreja de Elligen, Museu Hermitage, a Grande Mesquita de Alepo e a antiga cidade romana de Apamea, na Síria como imagens icônicas da pilhagem e destruição de bens culturais que, ao mesmo tempo problematizam os princípios basilares da atribuição de um valor patrimonial, histórico e identitário às obras de arte, e o seu valor enquanto memória coletiva.

A artista apropria-se de uma imagem de uma igreja de Elligen (Figura 6) como símbolo das pilhagens levadas a cabo pelos nazis durante a II Guerra Mundial, que despertaram a atenção do mundo para o flagelo do roubo de arte em grande escala. Na pintura está representada uma igreja onde os soldados aliados encontraram, em 1945, um vasto espólio composto por peças de arte, móveis e tapeçarias. Estas peças haviam sido roubadas pelos nazis durante a invasão da França e da Holanda.

Uma imagem do Museu Hermitage (Figura 7) com as galerias da arte flamenga do séc. XVIII, quase totalmente esvaziada, para evitar a pilhagens, aquando da iminência da invasão nazi, durante o cerco de 1941-1944.

Um salto no tempo e a mesma problemática informam as outras duas telas. Ambas se referem à destruição e pilhagem de vestígios históricos no território sírio desde que eclodiu a guerra civil em 2011. Assim a primeira evoca a destruição, em 2013 do minarete da Grande Mesquita de Alepo na Síria (Figura 8), e a segunda, uma imagem de satélite, (também de 2013) da cidade romana de Apamea (Figura 9), mostra centenas de escavações ilegais no sítio arqueológico, com vista ao roubo e venda de peças antigas no mercado negro.



Figura 5 · Josefina Guilisasti. *Souvenir II*. 2013. Pintura a óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Souvenir-II>



Figura 6 · Josefina Guilisastí. *Igreja de Ellingen*. 2015. Óleo s/ tela. 3,15 × 4m. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Expolio>

Figura 7 · Josefina Guilisastí. *Museu Hermitage*. 2015. Óleo s/ tela. 4.1 × 3 m. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Expolio>



Figura 6 · Josefina Guilisasti. *Mesquita de Aleppo*. 2015. Óleo s/ tela. 5.10 x 2.89 m. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Expolio>

Figura 7 · Josefina Guilisasti. *Apamea*. 2015. Óleo s/ tela. 4 x 4,2 m. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Expolio>

No conjunto, estas obras, situadas numa linha temporal que vai de 1941 a 2013, constituem uma abordagem crítica, a partir da linguagem da pintura (aqui elevada a uma escala monumental) das dinâmicas que suportam a constituição das coleções museológicas (muitas vezes derivadas de saques de guerra), da precariedade que envolve a salvaguarda de bens patrimoniais, bem como da sua importância enquanto presenças cujo valor simbólico (muito além do quantificável valor económico) é universalmente partilhado, como marca identitária da humanidade. Na verdade, a própria designação do projeto, *Expolio*, remete para as dinâmicas históricas e políticas que estão na base da criação das coleções, da atribuição de um determinado valor de culto aos objetos de arte que os torna simultaneamente, símbolos de poder (e motivo de cobiça) e de sofrimento (ao evocar a perda da memória e identidade coletivas ou da própria vida em conflitos armados). A escolha do local para expor estas obras procurou acentuar a dimensão crítica da pintura e subsequentemente da obra de arte, como refere a artista:

(...) nos interesó poner en contexto la pérdida de su valor como memoria colectiva y a su vez ampliar el propio sentido de la recuperación de la memoria en su dimensión patrimonial. Es por esto que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos fue un lugar óptimo para favorecer una interlocución apropiada.

Nota Final

Ao longo do seu percurso artístico Josefina Guilisasti, procurou alicerçar a pintura enquanto linguagem crítica no âmbito da qual a natureza morta, entendida nas suas múltiplas dimensões (e não apenas como género pictórico, historicamente datado) surge como uma espécie de palimpsesto onde se vão inscrevendo um conjunto de abordagens que cruzam a tempos e regimes de valor implicados na criação artística e julgamento estético.

Através de modalidades, consideradas até dada altura como “menores” (natureza-morta, artes decorativas, pintura de costumes....) a artista propõe uma ampla reflexão acerca das dinâmicas históricas, sociais, ideológicas e culturais que se encontram na génese do colecionismo, da hierarquização das categorias artísticas, da atribuição de valores (estéticos, artísticos, económicos, antropológicos, etc.) mas também da memória e da identidade que estão associadas ao consumo, uso/fruição e acervo de várias categorias de objetos.

O espaço do Museu, considerado na sua polissemia, é, finalmente, convocado pela artista, não só enquanto *aesthetic locus* por excelência mas também como espaço de coexistência de temporalidades heterogêneas, onde podem ser reequacionadas as dimensões sociais, ideológicas, políticas e culturais inerentes ao resgate da memória e identidade coletivas.

Referências

- Alvarado, Manuel (2016). "Expolio, una mirada desde la pintura al robo de obras de arte". In *Expolio*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- Appadurai, Arjun (2008) *A vida Social das Coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense
- Guilisasti, Josefina (2016) Entrevista. In Taulis, Antônia. *Josefina Guilisasti. La resignificación de la pintura*. Artishock Revista. Disponível em: <http://artishockrevista.com/2016/06/03/josefina-guilisasti-la-resignificacion-de-la-pintura/>
- Kopytoff, Igor (2008). "A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo". In Appadurai, Arjun. *A vida Social das Coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense
- Ranciére, Jacques (2005). *A Partilha do Sensível*. S. Paulo: Editora 34, Lda.
- Rojas, Sergio (2016). "Arte y expolio: la humanidad como memoria". In *Expolio*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Mecanismos de Transformação na Obra de Susana Anágua

*Mechanisms of Transformation in the Work
of Susana Anágua*

TERESA PALMA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista visual

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

Resumo: O presente artigo pretende analisar a forma como, na sua obra, Susana Anágua cria analogias metafóricas ou simbólicas entre os elementos naturais, sistemas orgânicos ou estruturas sociais e humanas, e os objetos industriais construídos, modificados, mecanizados ou esquematizados. Essas metáforas são construídas através de uma espécie de processo de reciclagem do sentido, do significado e da funcionalidade do objecto industrial.

Palavras chave: arte / ciência / escultura / instalação / vídeo.

Abstract: *The aim of this paper is to analyze Susana Anágua's work to see how she creates metaphorical or symbolic analogies between the natural elements, organic systems or social and human structures, and the constructed, modified, mechanized or schematized industrial objects. Those metaphors are constructed through a kind of recycling process of the sense, the meaning and the functionality of the industrial object.*

Keywords: *art / installation / science / sculpture / video.*

Introdução

O modo como os sistemas funcionam; as estruturas; os organismos; os mecanismos do universo (sejam eles de ordem natural, artificial ou conceptual) parecem estar subjacentes a alguns dos trabalhos de Susana Anágua, a partir de um dado momento da sua trajetória artística. A máquina e o ser humano, os contrastes ou as semelhanças entre a Natureza e o engenho, a transformação da matéria, o movimento e a energia, são ideias constantes na sua obra.

Susana Anágua (n. 1976) é licenciada pela ESAD (Caldas da Rainha). Em 2008-09 concluiu o mestrado em *Digital Arts*, na Universidade de Artes de Londres (Camberwell College of Arts), como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Presentemente desenvolve uma investigação de doutoramento em Processos Artísticos Contemporâneos na UERJ (Brasil).

Tem colaborado, desde 2001, com os departamentos de Serviço Educativo de espaços museológicos, como o CAM-JAP (FCG), o Museu Berardo, o Museu da Eletricidade, entre outros.

Atualmente, é representada pela galeria brasileira *Graphos: Brazil*. Do seu currículo, destaca-se a recente exposição individual em Lisboa, intitulada *Des-terro* (no MNAC — Museu do Chiado).

No seu percurso artístico, Susana Anágua tem vindo a trabalhar diversas vezes em colaboração com outros artistas. Com Ana João Romana (n. 1973) realizou, entre outros projetos, *Matinha* (de 2009), um trabalho sobre os gasómetros da Fábrica de Gás da Matinha (na antiga Zona Industrial do Porto de Lisboa). Este trabalho foi concebido num período de viragem do pensamento criativo de Susana Anágua, que corresponde a uma perspectiva diferente na análise da relação homem/natureza/máquina.

O objetivo deste artigo é observar de que modo, mediante a apropriação de objetos artificiais, ou estruturas industriais, Susana Anágua promove analogias, metafóricas ou simbólicas, entre esses objetos e os elementos da Natureza, sistemas orgânicos, ou as estruturas sociais e humanas.

1. "The universe is a 'mechanism'."

A frase anterior é de Leo Marx (2000:165) e foi publicada em 1964 no livro *The Machine in the Garden*, no qual o autor analisa o impacto do desenvolvimento científico-tecnológico na cultura e na sociedade americana dos séculos XIX e XX. A temática do livro centra-se na ideia de invasão do mundo rural pela industrialização; deste modo, o meio urbano, extremamente mecanizado e fragmentado, deu origem ao aparecimento de sentimentos bucólicos que encontraram expressão na Literatura durante o modernismo.

De modo contraditório, foi também nesta época, observada por Leo Marx, que a Arte incorporou novos materiais e dispositivos técnicos, usando equipamentos mecânicos para produzir objetos artísticos e inéditas formas de expressão (como é o caso do cinema, ou da fotografia — linguagens artísticas importantes como referências no trabalho de Susana Anágua).

A noção de “máquina do mundo” newtoniana, ideia que se converteu “na metáfora dominante da era moderna” (Capra, 2002:49) tornou-se substancialmente mais complexa na segunda metade do século XX.

Nos anos 60, quando Leo Marx escreveu o seu livro, a noção de *máquina* tinha-se tornado ambígua e subjetiva, era já tanto um objeto de *fetichismo*, como um elemento simbólico da ideia de destruição do *natural* e de substituição do *humano*, gerando sentimentos contraditórios, entre o desejo e a angústia, a apologia e a desconfiança.

Em 1968, Pontus Hultén comissariou uma exposição no MoMA (Nova Iorque), intitulada *The Machine as seen at the End of the Mechanical Age*, que mostrava já esse duplo posicionamento por parte dos artistas, cujas atitudes perante a *máquina* iam desde a “devoção e até mesmo idolatria, ao pessimismo e desespero mais profundo” (*Press Release*, no.123, 27 November 1968, 1968).

2. Um mundo em transformação

Inseridas numa estética “pós-moderna” (num tempo de crise das grandes ideologias, descrença nas utopias tecnológicas, desindustrialização da Europa, hegemonia do electrónico e digital, sobre o mecânico), a maioria das obras de Susana Anágua têm a particularidade de integrarem e conjugarem ideias antagónicas, expressando ambiguidades, como que numa justaposição paradoxal, traduzindo um certo fascínio pela atração de polos opostos: o engenho e a matéria-prima, o artificial e o natural, o material e o imaterial, o objeto em movimento e o objeto imóvel...

O seu *modus operandi* é também diverso, vai desde o desenho, à escultura, à fotografia, ao vídeo, à instalação *site-specific* e à vídeo-instalação (por vezes articulando entre si algumas destas diferentes linguagens) (Figura 1 e Figura 2).

No interesse de Anágua pela *máquina*, enquanto objeto estético, parece estar implícita toda a herança da História da Arte da primeira metade do século XX. O Futurismo, o Dadaísmo, o Construtivismo, entre outras vanguardas, foram movimentos incontestavelmente importantes que revolucionaram e agitaram o pensamento da época e abriram múltiplos caminhos na Arte (na qual o objeto industrial, o objeto de consumo, o objeto reproduzido em massa ascendeu à categoria de objeto sagrado); porém, os arrojados *ready-made* são hoje uma espécie de “correntes de ar” que ficaram cativas nas climatizadas salas de museus (que a artista tão bem conhece).



Figura 1 · Susana Anágua, 2008, *Cinética do Silêncio*, instalação no Mosteiro da Batalha, Portugal. Fonte:

<http://www.projectomap.com/artistas/susana-anagua/>

Figura 2 · Susana Anágua, 2008/12, *(Ir)Reversible Systems III*, Double side version, Galeria Graphos: Brazil, Rio de Janeiro, 2012. Fonte: <https://anagua.wordpress.com/video/iiii/>



Figura 3 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte:

<http://www.edgeprojects.net/matinha/>

Figura 4 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte:

<http://www.edgeprojects.net/matinha/>

A emoção de Susana Anágua perante a *máquina*, o *aparelho*, a *fábrica* é, então, impregnada pela desoladora e melancólica ideia de obsolescência que o *progresso* impõe a si mesmo. A *máquina* não escapa ao ciclo de vida e de morte; as “máquinas”, tal como os seres humanos, não são imortais nem infalíveis.

A ciência e a tecnologia estão conscientes de que a Natureza não é uma fonte inesgotável de recursos e de que a aparentemente útil matéria sintética que ontem foi fabricada, é hoje supérfluo desperdício. Por essa razão, os mecanismos de transformação pensados pela artista — cabos de alta tensão que se convertem em mangueiras por onde passa água, feixes de luz materializados em fios de algodão — fazem já parte de um posicionamento que ultrapassa o simples interesse pela “estética da máquina” (Broeckmann, 2016), uma tendência, que levou variadíssimos artistas a construírem mecanismos até ao anos 60.

As obras de Susana Anágua posicionam-se já num contexto de desvio, imbuídas do espírito de uma contemporânea mudança de paradigma, referida por Andreas Broeckmann (2016) em *Machine Art in the Twentieth Century*, que inclui as questões e preocupações de ordem ecológica.

3. A velha máquina como metáfora da falência

Em *O Anti-Édipo* (1972), de Félix Guattari e Gilles Deleuze, a identificação do sujeito com uma máquina, uma “máquina desejan” (Deleuze & Guattari, 1985), produtora e reprodutora, ligada a outras máquinas dentro de um vasto sistema, trouxe novas premissas para o entendimento das relações homem/natureza, homem/máquina, indivíduo/comunidade, ou organismo/mecanismo.

Guattari lembra, em *Machinic Heterogenesis* (1994), que a relação homem/máquina tem sido objeto de pensamento desde o início da filosofia, acrescentando que Aristóteles considerava que o propósito da *techné* era criar aquilo que parecia ser impossível encontrar na natureza.

As preocupações ecológicas surgiram com a tomada de consciência de que não existe a distinção homem/natureza (Deleuze & Guattari, 1985: 14). As artificiais criações humanas existem dentro de um todo, num ecossistema natural modificado, o que exige um maior sentido de responsabilidade na construção de novas criações, reduzindo o desperdício, reutilizando-o, ou reciclando-o.

As *máquinas* que deixaram de ser produtivas não são biodegradáveis...

Em *Matinha* (de 2009) (Figura 3), Susana Anágua e Ana João Romana — sem explorarem conteúdos morais da desindustrialização (EDGE projects, 2017) — evidenciam a obsolescência de uma antiga estrutura industrial, os gasómetros da Fábrica de Gás da Matinha. Estruturas como esta, que outrora fizeram das paisagens que continham fábricas, verdadeiros “organismos” vivos, dando origem



Figura 5 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte: https://issuu.com/arteportugal/docs/matinha_catalogue_

Figura 6 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte: <https://eduardosousaribeiro.weebly.com/encomendas-vaacuterias.html>



Figura 7 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte: <https://eduardosousaribeiro.weebly.com/encomendas-vaacuterias.html>

Figura 8 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Caixa/arquivo (28,5 x 31,6 x 9 cm). Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte: <http://www.edgeprojects.net/matinha/>

a comunidades reunidas sob uma mesma identidade operária, estão hoje transformadas numa espécie de esqueletos, monumentos à memória e à história dos territórios e das suas gentes.

A Fábrica de Gás situada em Cabo Ruivo, inaugurada em 1944 (Folgado e Custódio, 1999), laborou até 1998 (ano em que se realizou a *Expo'98*).

A demolição da antiga fábrica só se realizou plenamente no ano de 2007, subsistindo até hoje as estruturas dos seus quatro gasómetros.

Jorge Custódio e Deolinda Folgado chegaram a expressar o desejo de que a Fábrica da Matinha se tornasse “um local de investigação científica” (1999:190). A revalorização e reabilitação desta ruína, revestindo-a de um outro significado, seria algo certamente benéfico para atenuar o sentimento de perda e nostalgia perante a imponente presença destas estruturas cilíndricas na paisagem de Marvila, que se constituem como um dos grandes símbolos do passado industrial deste território e da desvanecida identidade operária de Lisboa Oriental.

Tal como acontece em outras das suas obras, em *Matinha*, Susana Anágua opera a conversão do significado do objeto/estrutura industrial, convertendo o técnico em estético, transformando o seu valor simbólico.

Em primeiro lugar, porque utiliza a estrutura arquitectónica como um *ready-made*, como uma monumental escultura, que a artista nos faz percorrer, circularmente, através de um vídeo (Figura 4).

Em segundo lugar, porque, em colaboração com Ana João Romana, explora a relação entre o *material* e o *imaterial*. Neste trabalho está explícita a ideia de património material — a antiga estrutura fabril, o testemunho de arqueologia industrial — e o património imaterial — as memórias de antigos trabalhadores. A memória daquele local foi inscrita na própria arquitetura (Figura 5, Figura 6 e Figura 7). É o “impalpável tornado físico” (Fazenda, 2009:30).

Esta obra resulta num conjunto de fotografias e um vídeo que documentam ou, melhor dizendo, complementam a intervenção *site-specific*. A composição musical do vídeo é da responsabilidade de *8551120 Assemblage Project* e a narração, em língua inglesa, é feita por Bob Grisp.

Uma vez que a instalação *site-specific* é inacessível, as fotografias e um leitor de DVD contendo o vídeo, são guardados numa caixa, que se constitui como objecto artístico em si (Figura 8). Trata-se de um repositório da obra, um arquivo, uma urna.

Conclusão

Não obstante a solidez ou opacidade das matérias com que Susana Anágua trabalha, das estruturas que constrói, na escultura, no vídeo, na instalação ou no desenho, existe uma delicadeza poética que contrasta muitas vezes com a

consistência dos materiais, ou a utilidade prática das ações, ou fenómenos, a que a artista dá relevo.

Esquemas de sistemas mecânicos transformam-se em desenhos, artificiais *naturezas mortas*; raios de luz transformam-se em fios, como filamentos ordenados de uma fábrica de tecelagem; quixotescas torres eólicas na paisagem, são gigantes solitários...

No caso de *Matinha*, essa poética está na ideia de transformação simbólica do gasómetro em escultura, em monumento.

O percurso circular pela estrutura fabril acentua a noção de um movimento cíclico, como o movimento de rotação e translação da Terra. Os quase fantasmagóricos sons remetem-nos para os mecanismos, mais oleados, ou mais enferrujados, da velha máquina, da antiga fábrica quando ainda estava em funcionamento, na qual equipamentos e operários laboravam em conjunto, dia após dia, anos a fio, como rodas dentadas de uma mesma engrenagem.

Existe, a meu ver, uma componente ecológica nas obras de Susana Anágua, que traz associada a noção de *reciclagem*. É através dessa ideia de *reciclagem* — que umas vezes se apresenta como um reciclar de sentido, outras como um *loop*, uma lógica cíclica de repetição — que surge a metáfora: uma ideia de ciclo de vida e de morte, de memória do que foi vivo e produtivo e da nostalgia perante os seus restos mortais.

Referências

- Broeckmann, Andreas (2016) *Machine Art in the Twentieth Century*. Cambridge: MIT Press.
- Capra, Fritjof (2002) *O Ponto de Mutação*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1985) *El Anti-Édipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- EDGE projects (2017) *Matinha*. [em linha] Disponível em URL: <http://www.edgeprojects.net/matinha/> [Consult. 2018-01-04].
- Fazenda, Maria do Mar (2009) “Festina Lente (Apressa-te Devagar)”. In Romana, Ana João e Anágua, Susana (2009) *Matinha*. Lisboa: arteportugal, pp. 30-33.
- Folgado, Deolinda e Custódio, Jorge (1999) *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Guattari, Félix (1994) *Machinic Heterogenesis*. In Conley, Verena Andermatt (1994) *Rethinking Technologies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 13-27.
- Marx, Leo (2000) *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press.
- Press Release, no. 123, 27 November 1968. (1968). [PDF] New York: The Museum of Modern Art. Disponível em URL: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326596.pdf [Consult. 2018-01-04].
- Romana, Ana João e Anágua, Susana (2009) *Matinha*. Lisboa: arteportugal.

Lugares transpostos

Transposed Places

TERESINHA BARACHINI*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais (UFRGS-IA-DAV) e Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS). R. Senhor dos Passos, 248, Centro, Porto Alegre, RS, 90020-180, Brasil. E-mail: tete.barachini@gmail.com

Resumo: O artista mexicano Héctor Zamora (1974) utiliza o barco como o protagonista de sua performance-instalação *Ordem e Progresso* (2017, 2016, 2012) e, ao propor novas versões deste trabalho, ele acaba por recontextualizá-lo e ressignificá-lo. Diante de sua versão em Lisboa, Portugal, somos resgatados pelo espetáculo dirigido pelo artista e executado por imigrantes viajantes. Questões políticas, sociais e culturais são potencializadas pelo objeto(barco) enquanto lugar transposto para um lugar sem lugar.

Palavras chave: Barco / espaço / lugar / Héctor Zamora.

Abstract: *The Mexican artist Hector Zamora (1974) turns the boat into the main character of his performance-installation "Ordem e Progresso" (2017, 2016, 2012) and, by creating new versions of it, he continuously gives new context and meaning to his art. At his version in Lisbon, Portugal, we are taken by the spectacle directed by the artist and starred by immigrants in route. Political, social and cultural issues are enhanced by the object (boat) as a place transposed to another site where it does not belong.*

Keywords: *Boat / space / place / Héctor Zamora.*

Para iniciar este artigo tomo emprestadas as palavras de Michel Foucault em seu texto *Outros Espaços* (1984), quando este afirma que “o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar”, e que, devemos compreender que o “barco foi para a nossa civilização do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico”, mas com certeza, “a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos, os sonhos se esgotam” e, a imobilidade se presentifica.

Que lugar é este, no qual um homem nu senta-se na proa de um barco e olha introspectivamente para outro lugar que está além do espaço em que este se encontra ou que se possa imaginar existir? O escultor Ron Mueck (1958), com seu “Man in a boat” (2002), nos trás um objeto real — o barco — e, convida-nos à deriva na companhia do seu personagem solitário, reafirmando a sua premissa de que uma escultura deve ser mais que um mero objeto expositivo, deve ter algum tipo de presença (Glueck, 2006 e Tanguy, 2003). Uma presença que se coloca no lugar sem lugar. Inacessível materialmente.

Diferentemente, o artista brasileiro Vik Muniz (1961) se apropria da imagem de um barquinho de papel, cujas referências estão ligadas a brincadeiras de infância, para construir o seu *Lampedusa* (2015) e fazê-lo deslizar pelas águas da Itália, na Bienal de Veneza. A embarcação foi revestida em toda a sua superfície com a representação em grande escala das páginas de um jornal local, o qual trazia as notícias do dia seguinte da tragédia ocorrida em 2013, quando 360 imigrantes naufragaram na costa da ilha italiana Lampedusa. Em um artigo de 2015, Jonathas Jones afirmará que o barco de Vik Muniz flutuará nas águas europeias de forma equivocada, porque “with the death toll mounting, that’s simply not enough.” E, ainda, contrariado com este barco, pergunta-nos: “Will it be a powerful or in any way adequate artistic response to this vile betrayal of common humanity?”

Questões ideológicas e políticas já haviam sido abordadas na Bienal de Veneza em 2011, quando o artista mexicano Héctor Zamora (1974) reinstalou, no Palácio Papadopoli, a sua escultura-instalação *BAM — construction of the century!* (2010). Um navio cuja estrutura permanecia incompleta em uma alusão à falta de espaço suficiente para contê-lo. Com este projeto, o artista propôs uma crítica, segundo Tatiana Cuevas (2012), à linha ferroviária *Baikal-Amur-Mainline* (BAM), iniciada no século XIX, um projeto não concluído e quase utópico que simbolizava o progresso, força e grandeza do império soviético.

Desde então, o objeto *barco* tem sido uma constante nas abordagens políticas e sociais na obra de Héctor Zamora. E, entre os seus últimos projetos, está

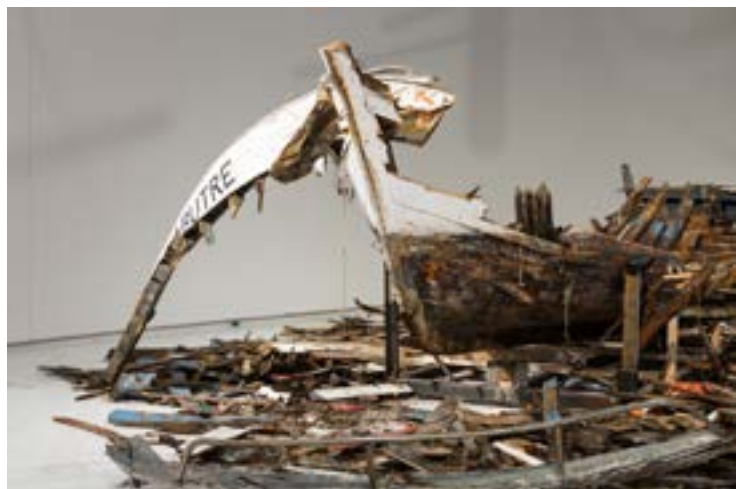


Figura 1 · Héctor Zamora(2017), Ordem e Progresso, MAAT, Lisboa Foto: Cortesia do MAAT.

Figura 2 · Héctor Zamora(2017), Ordem e Progresso, MAAT, Lisboa Foto: Cortesia do MAAT.

a nova proposição da *performance*-instalação *Ordem e Progresso* (2017) (Figura 1), apresentado em Lisboa, Portugal. Sua primeira versão ocorreu no *Paseo de los Héroes Navales*, na cidade de Lima, no Peru, em 2012 e uma segunda versão, aconteceu em 2016, no *Palais de Tokyo*, em Paris, na França.

Se na cidade de Lima, a embarcação demolida pelos operários representava para Cuevas (2012) “uma alegoria do dismantelamento do universo simbólico e as aspirações que a navegação incorpora”, em Paris, as condições oferecidas para refazer a obra acabaram por indicar outro caminho. Ao levar o trabalho para dentro de um espaço fechado expositivo com um número maior de barcos, algo do espaço opressivo da obra *BAM — construction of the century!* — foi retomada e ressignificada. E, neste novo contexto, além das questões envolvendo a pesca industrial, outras ressonâncias aconteceram, pois havia também as discussões sobre as imigrações e os atentados ocorridos na Europa naquele momento. Zamora nos lembra que,

les bateaux symbolisent l'aventure et la découverte, l'espoir d'un abri ou la possibilité de survivre dans un environnement hostile. S'ils véhiculent un imaginaire nourri des grandes épopées mythologiques, ils sont aujourd'hui symboliquement liés à la crise migratoire et à la devise de la ville de Paris 'Fluctuat nec mergitur' — il est battu par les flots mais ne sombre pas. (Zamora, 2016, s/p)

Na Galeria Oval do MAAT (Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia), em Lisboa, Portugal, para a *performance*-instalação *Ordem e Progresso* (2017), foram dispostos sete barcos para serem destruídos em uma ação coletiva durante a abertura da exposição. Segundo a curadora Inês Grosso (2017), os barcos selecionados, além de fazerem uma alusão explícita à pesca artesanal, evocavam “a memória histórica e cultural do patrimônio marítimo-fluvial português” e, ainda,

com uma mensagem política contundente e atual, Ordem e Progresso propõe uma reflexão sobre os efeitos e consequências do progresso, da globalização e da economia de mercado, e levanta uma diversidade de questões políticas, econômicas, sociais e culturais, que se estendem às dos refugiados e às políticas anti-imigração decretadas por certas potências mundiais. (Grosso, 2017, s/p)

Perplexidade perante a *performance* (Figura 2) que ocorreu na Galeria Oval do MAAT. Dirigida por um artista e executada por um grupo de imigrantes, operários temporários, contratados para esta ação que os representa e os destitui, concomitantemente. Por isso, não posso deixar de achar ambíguo o fato de se

contratar trabalhadores, para destruir antigos barcos de pesca, os quais foram construídos por outros trabalhadores e, mais, utilizados para a sobrevivência de muitos outros e sua comunidade. Pergunto, porque destruí-los? Que significados estão ali postos neste ato performático? Em entrevista a Paulo Mendes, Héctor Zamora esclarece que,

no começo, o projeto foi muito experimental, começou só com um barco e o trabalho todo desenvolvido na rua, numa praça pública e num período de tempo curto. Esteve associado a um protesto, organizado em frente ao parlamento peruano. Antes desta intervenção, eu ainda não tinha feito nenhuma obra em que o trabalhador ficasse em primeiro plano. (...) Em Lima, foi a primeira vez que os trabalhadores estiveram presentes no contexto dos doze dias que passaram a destruir o barco. (Mendes; Zamora, 2017)

O artista tem afirmado que tenta sempre estabelecer com quem trabalha em suas obras uma relação mais íntima possível, ou seja, que cada trabalhador contratado deve ter o entendimento do que estão participando e, mais, para o Héctor Zamora (2017) “é importante que sejam realmente trabalhadores.” Em *Ordem e Progresso* (2017), por exemplo, foram contratados apenas trabalhadores imigrantes e negros, evidenciando a sua massiva presença em Portugal e trazendo à tona as questões relacionadas aos preconceitos racistas advindos da história do país em suas ações colonialistas. No entanto, não acredito que possamos esquecer a potência dos significados que são tão caros a Portugal e mais especificamente a Lisboa, no concerne não apenas a sua história marítima, mas a todo o imaginário que se constitui com e a partir deste.

Maria do Carmo C. Mendes (2013:79) nos traz o livro *A cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão, para nos falar de uma distinção que a autora faz entre ‘turistas’ e ‘viajantes’, no qual o imigrante, com certeza, não é um turista.

Os turistas vão à procura de lugares para fugirem de si próprios e logo os trocam por outros e fogem para mais longe. Os viajantes vão à procura de si noutros lugares, e nenhum esforço lhes parece demasiado e nenhum passo excessivo, tão grande é o desejo de se encontrarem. As agências de viagens e os turistas só se interessam, obviamente, pelas cidades reais. Os viajantes preferem as cidades imaginárias. Com sorte, conseguem encontrá-las. (Gersão, 2011:31)

Héctor Zamora é um viajante que não se deixa enganar pela promessa da existência do paraíso no outro lado da margem ou um ‘paraíso’ estampado na pintura de um barco (Figura 3), nem tão pouco aceita passivamente o lema da ordem e do progresso como premissa para aquele que se sente sempre estrangeiro nos lugares sem lugares. Afinal, segundo Silva (2013:58), “[t]odos os lugares



Figura 3 · Héctor Zamora(2017), *Ordem e Progresso*,
MAAT, Lisboa Foto: Bruno Simão

são no estrangeiro”, portanto, o viajante “adota para si a lei da metamorfose que abrange, assim, o sujeito (estrangeiro) [*imigrante*] e o objeto (lugares)[*o barco*].”

As embarcações representam em si a história das civilizações, das colonizações, das conquistas, dos sonhos, da fuga, do encontro, da sobrevivência, enfim, das viagens! Zamora carrega em sua bagagem, os seus barcos e dentro deles a sua imaginação e as suas inquietações e, a cada abrir de mala, ele dispõem seus objetos-barcos recontextualizando e ressignificando os lugares e transpondo para o barco tantos outros lugares, que são o mesmo e o diverso concomitante-mente. O barco é o espaço da experiência plural e complexa.

Quando provocado por Paulo Mendes, sobre o título da entrevista ser “a destituição da ordem e do progresso”, Héctor Zamora responde que “metaforicamente o título da instalação remete para o positivismo. A ordem e o progresso para qual o título alude seria precisamente o oposto ao esperado” e, complementa a sua fala dizendo: “interessa tentar olhar as coisas sobre outra perspectiva, diferente daquela que normalmente assumimos. Dentro do caos que de momento está instalado dentro da Sala Oval do MAAT, existe uma beleza que só foi possível a partir da destruição dos barcos, o que se relaciona com reflexões que remetem para o título e para diferentes leituras da obra.

Para a curadora da exposição Inês Grosso o trabalho *Ordem e Progresso* (2017) traz uma mensagem política contundente, ao mesmo tempo em que atualiza a prática da naumaquias, pois “mostra-nos os restos de uma batalha e o corpo de outra, ainda em curso: a batalha que procura despertar-nos para uma reflexão sobre o papel da arte numa época definida pela espetacularização e virtualização da vida.”

É inimaginável pensar que possamos ficar impassíveis diante das sete embarcações portuguesas destruídas e dispostas cenograficamente na Galeria Oval do MAAT após a *performance* realizada pelos trabalhadores. O espetáculo permanece latejando no espaço com seus vestígios ali dispostos.

Somos imigrantes!

Somos viajantes!

Referências

- Cuevas, Tatiana (2012) *Orden y Progreso: Paseo de los Héroes Navales*. Site oficial de Héctor Zamora. Acesso em: novembro de 2017. Disponível em: <<https://lsd.com.mx/artwork/orden-y-progreso/>>
- Foucault, Michel. (1984) "Outros espaços" In Foucault, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro, Brasil: Forense, 2009. p.411-422. ISBN 978852180390-4
- Glueck, Grace. (2006, 10 novembro) "Giant Baby, Dead Dad and Others, Realer Than Real". *Jornal The New York Times*. New York, EUA. Acesso em: novembro/2017 Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2006/11/10/arts/design/10muec.html>>
- Grosso, Inês (2017) "Héctor Zamora: ordem e progresso." MAAT — Museu de Arte e Arquitetura e Tecnologia. Galeria Oval/ Oval Gallery. Lisboa, Portugal: Fundação EDP, 2017. ISBN 9789728909291
- Jones, Jonathan (2015, 21 abril) "A giant paper boat? Art's response to migrant drownings should be way more aggressive". *Jornal The Guardian*. Londres. Acesso em: novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/apr/21/lampedusa-migration-deaths-sea-venice-biennale>>
- Mendes, Maria do Carmo Cardoso (2013) "Da Grécia para Portugal: A cidade de Ulisses de Teolinda Gersão.". In Álvares, Maria C. D.; Curado, Ana L. A.; Sousa, Sérgio Paulo Guimarães. *O imaginário das viagens: literatura, cinema, banda desenhada*. Portugal: Edições Húmus, 2013. ISBN 9789897550188
- Mendes, Paulo; Zamora, Héctor (2017) "Héctor Zamora entrevista por Paulo Mendes. A destituição da Ordem e do Progresso". *Revista Contemporânea*. Portugal: Lisboa, março/abril, 2017. Acesso em: novembro de 2017. Disponível: <<http://sub.contemporanea.pt/MARCOABRIL2017/Hector-Zamora/>>
- Silva, João Amadeu Oliveira da (2013) "Todos os lugares são no estrangeiro: contributos para uma lei da metamorfose em Herbert Helder." In Álvares, Maria C. D.; Curado, Ana L. A.; Sousa, Sérgio Paulo Guimarães. *O imaginário das viagens: literatura, cinema, banda desenhada*. Portugal: Edições Húmus, 2013. ISBN 9789897550188
- Tanguy, Sarah. (2003). "The Progress Big Man A Conversation with Ron Mueck." *Sculpture Magazine*. Vol. 22. Nº 6. Washington DC , EUA, july/agust/2003. Acesso em: novembro de 2017. Disponível em: <http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_aug03/mueck/mueck.shtml>
- Zamora, Héctor. (2016) *Ordre et Progrès*. Site oficial de Héctor Zamora. Acesso em: novembro de 2017. Disponível em: <https://lsd.com.mx/artwork/ordre-et-progres/>

Leandro Machado e os processos de análise da pintura

*Leandro Machado and the process
of painting analysis*

VIVIANE GIL ARAÚJO*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Desenho.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SUL). Rua Guilherme Schell, 350, Bairro Santo Antonio CEP: 90640-040, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail (pessoal): vgil.vgil@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa compreender como a pintura contemporânea dialoga com as regras da tradição. Tomamos como exemplar para análise a obra do artista brasileiro Leandro Machado (1970), que realiza uma série de experimentações que acolhem o atual espírito do tempo que é investigativo e propositivo. A problematização da mancha é recorrente desde os seus primeiros trabalhos que tinham a característica de serem realizados a partir de materiais impróprios para a pintura. Atualmente Machado segue analisando os elementos fundamentais da linguagem da pintura, expandindo suas pesquisas em direção à cor e ao suporte.

Palavras chave: Pintura / tradição / arte-contemporânea.

Abstract: *The present article aims to understand how the contemporary painting dialogues with the rules of tradition. For instance, we analyzed the work of the Brazilian artist Leandro Machado (1970), which realized a series of experimentations that host the investigative and propose spirit of the time. The problematization of the stain on the painting is constant since his early works, which were made of materials unsuitable for paintings. Currently, Machado remains analyzing the fundamentals elements of painting's language expanding his research towards both color and support.*

Keywords: *Paintings / tradition / contemporary-art.*

Introdução

O ofício da pintura historicamente convencionou que essa prática fosse regrada pelo estudo constante da luz e da cor, pelo conhecimento e apuro no preparo dos pigmentos e materias abrangendo ainda as habilidades do criador para a aplicação de técnicas específicas. A teoria por sua vez introduziu na pintura a disciplina regular da história da arte, a análise do cânone, da escala e a representação da perspectiva. Criou-se assim, uma noção de campo artístico que foi estabelecido sob o princípio de que as relações elementares da pintura davam-se entre a planaridade, a frontalidade e uma problematizada relação com a superfície.

Aos artistas modernos coube assim desenvolver experimentações atendendo, entre outras questões, a um possível alargamento do campo da pintura. Deste modo, e com a perspectiva de compreender de que forma a atualidade dessa linguagem dialoga e analisa sua própria gênese, tomamos como exemplar a obra do artista brasileiro Lendro Machado (1970), que pesquisa, desenvolve e apresenta uma diversidade de métodos de trabalho guiado primeiramente pelos preceitos da pintura, mas que também acolhem o atual espírito do tempo que é investigativo e propositivo.

A trajetória de Machado inicia no ano de 2003, quando ao concluir Bacharelado em Pintura, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cria uma série de retratos que não somente se aproximam das vertentes brasileiras do neoexpressionismo, como também estão comprometidos com identidade do pintor, conforme exhibe a série “Hené”, apresentada na Figura 1 e Figura 2.

Para a realização dessas pinturas o artista se apropriou do creme Hené (produto específico para alisar cabelos de afrodescendentes) e o colocou no lugar tradicionalmente ocupado pelas tintas. Transformado assim, em pigmento, o cosmético não surgiu esvaziado de significação, já que integrou o cotidiano da família de Machado e faz parte de suas lembranças mais remotas. Nesses primeiros trabalhos, observa-se que o criador incorpora uma reflexão sobre a linguagem da pintura, ao eleger a mancha como seu elemento essencial e por meio dela modela rostos masculinos de feições abatidas e, por que não dizer, anacrônicas.

Subsequentemente, Leandro Machado abandona a figuração e motivado por novas inquietações relacionadas à cor e ao suporte, dá início a uma pintura que investiga o seu próprio campo, a partir das distintas premissas:



Figura 1 · Leandro Machado, 2003. Hené sobre papel Canson. 50 x 50 cm. Acervo do Artista. Fonte:

<http://cargocollective.com/leandromachado/Hene>

Figura 2 · Leandro Machado, 2003. Hené sobre papel Canson. 50 x 50 cm. Acervo do Artista. Fonte:

<http://cargocollective.com/leandromachado/Hene>

[...] a) a pintura é um retângulo no qual se insere uma imagem (quaisquer outros formatos são desvios experimentais; e b) a pintura pertence à parede (é o lugar por excelência da pintura, ortogonal ao olhar; outros lugares também são desvios experimentais). Esses determinantes — somados a tintas diversas, variações de pigmentos e suportes, adições de materiais alheios à tradição — constituem o modelo ideal dessa prática. [...]. Ser pintor, então implica assumir esse modelo, mesmo quando apenas intuitivamente, e o tipo de circulação — ateliê, galeria, museu, colecionador — a que ele se submete. Implica também na contemporaneidade, em buscar soluções outras para esses estreitos limites. (Röhne, 2010:7).

É apropriado que todo o pintor trabalhe compreendendo os limites de seu ofício e da complexa inserção em um sistema das artes que é problemático e desigual. Entretanto, essa consciência não abate Leandro Machado. Nos últimos anos, dado o interesse gerado por suas obras, o artista tem participado não apenas de mostras alternativas, como de residências artísticas, incluindo ainda exposições individuais em galeias de arte e exposições coletivas em museus consagrados, o que atesta sua versatilidade e comprova a grande aceitação e circulação de seu trabalho.

Os méritos desse artista são muitos, mas provavelmente também esteja nas análises que faz da pintura e que ocorrem simultaneamente às operações de apropriações e deslocamentos de materiais diversos empregados em seus experimentos e representações. Esses, ainda resultantes de uma poética, que inclui longas caminhadas na periferia de Porto Alegre, RS e a coleta de rejeitos urbanos, prática que foi registrada no livro “Arqueologia do Caminho”, 2016, e através da qual surgem suas obras:

[...] Dizer que Leandro Machado caminha, aliás, também é essencial para esse trabalho. Existe um artista negro que se propõe a caminhar, sozinho ou acompanhado pela cidade e, nesta caminhada, tanto produz material visual que registra o percurso (fotografias que atualizam o que sabemos da cidade) quanto experimenta no corpo o calor, a poluição, o efeito físico de vasculhar o chão [...] (Zgiet, 2016:11).

O artista costuma recolher descartes urbanos em estado precário, como cartazes de publicidade que um dia foram colados sobre muros e tapumes — para logo serem arrancados pela chuva e pelo vento — porque está ciente da potência contida nesses, razão pela qual os resgata disposto a lhes conferir novas hierarquias e significados junto à pintura. Conforme ele reconhece: “Tenho a pintura como outro jeito possível para melhor me entender e viver nesse tempo e espaço” (Machado, 2016). Como resultado desse entrosamento entre o criador e os materiais surge um trabalho original que pretende depor sobre os seus meios e processos, como mostra a Figura 3, a obra da série *Grabilhões*, de 2012.



Figura 3 - Leandro Machado, 2012. Grabilhões
410 x 500 cm. Recorte e tinta acrílica sobre cartaz
lambe-lambe. Acervo do Artista. Fonte:
<http://cargocollective.com/leandromachado/>
Pintura-Painting

Na obra citada, de acordo com a Figura 3, o artista demonstra o quanto deseja escapar à representação de pessoas e objetos experienciando a linguagem da pintura a partir de seus próprios meios: camadas, transparências, texturas e relações cromáticas. Suas pesquisas estão de acordo com as exigências da contemporaneidade e atestam novas formas de pensar a pintura, ainda que apreciando o seu passado, como registram os trabalhos em que Machado preparou os próprios pigmentos a partir da terra, argila e areia, apresentados na Figura 4, Figura 5, Figura 6 e Figura 7.

Esse procedimento também revela o desejo do artista de “resgatar conhecimentos milenares que dizem respeito ao ser humano e a pintura” (Machado, 2015). O pintor especifica a natureza dos materiais e os enfatizada por meio das legendas, sobretudo porque os faz atuar como parte da simbologia e do significado da obra.

A terra é um pigmento ancestral e inegavelmente simbólico, que está vinculada aos ciclos da natureza, ao feminino, a mãe, e que por fim, por seu caráter de dimensão universal, muito tem sido resgatado pela produção de arte contemporânea. No Brasil, os primeiros objetos projetados com materiais retirados diretamente do cotidiano, a série *Bólides*, 1963 /1966, de Hélio Oiticica, discutiam questões análogas à cor enquanto existiam como obras abertas que ainda instigam gerações de artistas.

Duas pinturas-objeto foram apresentadas por Leandro Machado, mais recentemente, na exposição *Quando eu partir, não deixe que me transformem em herói, bom pai, nome de rua*, 2016, realizada sob a curadoria do crítico Eduardo Veras, na galeria Arte Fato, Brasil, RS. O artista exibiu os *Objetos em azul*, Figura 8 e Figura 9, em que, de maneira exemplar, voltou a problematizar a cor e o suporte, duas prerrogativas inegáveis da pintura.

A decomposição da pintura pretendida por Machado nos *Objetos em azul*, 2016, parte da desestruturação do suporte, ainda que ele os projete para a parede e mantenha suas posições em sentido ortogonal ao olhar. O artista experimenta a pintura objeto em uma sequência que parte da desconstrução da superfície planar e geométrica da tela, passa pela reorganização de suas dimensões, para por fim, em uma tentativa de lhe conferir organicidade, depositar-lhe uma mancha de tinta. Distingue-se como característica marcante desses artefatos a sua feição monocromática e não coincidentemente azul, mas que se tornou eficaz como análise da cor — e por que não dizer da luz — ascendendo ao mesmo tempo às proposições memoráveis de Yves Klein.

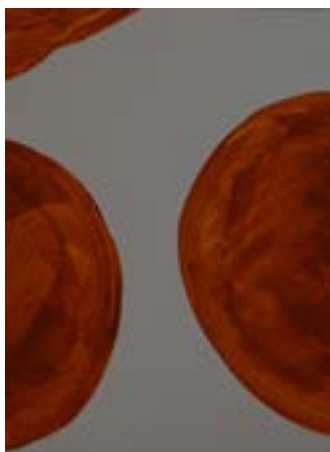


Figura 4 · Leandro Machado, 2015. Políptico.
Pinturas com terra, argila e areia sobre papel
cartão. 25 x 15 cm. Acervo do Artista. Fonte:
<http://cargocollective.com/leandromachado/Terra-Earth>

Figura 5 · Leandro Machado, 2015. Políptico.
Pinturas com terra, argila e areia sobre papel
cartão. 25 x 15 cm. Acervo do Artista. Fonte:
<http://cargocollective.com/leandromachado/Terra-Earth>

Figura 6 · Leandro Machado, 2015. Políptico.
Pinturas com terra, argila e areia sobre papel
cartão. 25 x 15 cm. Acervo do Artista. Fonte:
<http://cargocollective.com/leandromachado/Terra-Earth>

Figura 7 · Leandro Machado, 2015. Políptico.
Pinturas com terra, argila e areia sobre papel
cartão. 25 x 15 cm. Acervo do Artista. Fonte:
<http://cargocollective.com/leandromachado/Terra-Earth>



Figura 8 · Leandro Machado, 2016. Objetos em azul.
Tinta acrílica sobre MDF. 140 x 125 x 26 cm
e 160 x 110 x 28. Acervo do Artista. Fonte:
<http://cargocollective.com/leandromachado/>
Pintura-Painting

Figura 9 · Leandro Machado, 2016. Objetos em azul.
Tinta acrílica sobre MDF. 140 x 125 x 26 cm
e 160 x 110 x 28. Acervo do Artista. Fonte:
<http://cargocollective.com/leandromachado/>
Pintura-Painting

Conclusão

Os trabalhos de Leandro Machado não estão de acordo com as regras e as convenções da pintura, nem ao menos com os métodos que lhe foram demarcados desde as primeiras academias. Entretanto, ao apreciar suas criações observamos que o artista reconhece àqueles princípios e que, de maneira incomum, se propõe a dialogar com eles, desenvolvendo uma poética díspar que decompõe os elementos da pintura, como a mancha, o suporte e a cor. Inclui ainda, a apropriação de materiais corriqueiros que desloca para o contexto da obra.

Na busca por ampliar as complexas balizas da pintura, a poética de Machado fornece novos significados aos materiais que, sob uma perspectiva original, igualmente reverenciam a história da arte. Constatadas as inúmeras contribuições que o artista faz para as reflexões e pesquisas em arte contemporânea, ainda são plurais os aspectos que sua obra atinge, desafiando o historiador, o crítico e o público que pretenda abranger sua obra.

Referências

Machado, Leandro (2016). *Leandro Machado:*

Arqueologia do Caminho. Porto Alegre:

Edição do Autor. ISBN 978-85-921208-0-1.

Röhnelt, Mário Alberto Birnfeld (2010). *Pintura:*

da matéria à representação. Catálogo da

Exposição "Pintura" realizada na Sala dos Pomares, na Fundação Vera Chaves

Barcellos, em Viamão, Rio Grande do Sul,

de 20 de novembro de 2010 a 18 de

junho de 2011. Viamão: Fundação Vera

Chaves Barcellos. ISBN: 978-85-64269-02-6.

Zgiet, Michele (2016) "Arqueologia do caminho: A catar, catarse" *Leandro Machado: Arqueologia do Caminho*. Porto

Alegre: Edição do Autor. ISBN 978-85-

921208-0-1.

O corpo do artista como parâmetro da obra: uma análise sobre a série “Meu ponto de vista”, de Mariane Rotter

*The artist's body as a parameter in the art work:
an analysis about the series
“My point of view” of Mariane Rotter*

VIVIANE GIL ARAÚJO*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Desenho.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SUL). Rua Guilherme Schell, 350, Bairro Santo Antonio CEP: 90640-040, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail (pessoal): vgil.vgil@gmail.com

Resumo: O presente artigo trata da obra da artista brasileira Mariane Rotter (1975) que por meio de imagens fotográficas busca refletir sobre sua condição no mundo. Na série “Meu ponto de vista”, iniciada em 2001, Rotter expõe o seu cotidiano com um enquadramento muito definido. Se ao longo da história da arte muitos criadores fixaram sua própria imagem como marca da autorreflexão, o que conferiu às obras um caráter autobiográfico, as fotografias de Rotter, mostram os autorretratos que são possíveis.

Palavras chave: Corpo / autorretrato / arte-contemporânea.

Abstract: The present article is about the art work of the Brazilian artist Mariane Rotter (1975), which through photographic images seeks to reflect about her condition in the world. On the series “My point of view”, which started in 2001, Rotter exposes her daily routine through a very defined framework. If along the history of art many creators fixed their own images as marks of self-reflection, which gave an autobiographical status, the images of Rotter's work show us self-portraits that are possible.

Keywords: Body / self-portraits / contemporary-art.

Introdução

A insuficiência das categorias da arte em dar conta dos diferentes trabalhos realizados nos últimos sessenta anos incentivou o surgimento de novas práticas que não estão de acordo com os conhecidos modelos da tradição. Nessas novas práticas é possível verificar que se estabeleceu não apenas uma mudança de foco, do objeto artístico para o sujeito artista, permitindo que criadores contemporâneos transformassem suas vivências e experiências em uma questão de arte, como também o uso da fotografia se tornou usual para o registro do cotidiano desses. Apresenta-se como exemplar desse original enfoque, a obra da artista brasileira Mariane Rotter (1975) que, ao colocar o seu corpo como parâmetro absoluto para a realização da obra, procura refletir sobre sua condição e suas experiências em espaços **públicos ou privados**, mas de uso coletivo.

Mariane Rotter é professora na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, bacharel em Artes Plásticas com ênfase em fotografia (2002), licenciada em Educação Artística (2005) e mestre em Artes Visuais (2008) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A obra “Meu ponto de vista”, 2001 iniciou durante a sua graduação em Artes, teve continuidade em sua pesquisa de mestrado e segue até os dias de hoje. Nas Figura 1, Figura 2 e Figura 3, **é possível verificar cenas comuns do** seu cotidiano. Distinto é o enquadramento que a artista faz, sempre definido a partir da linha do horizonte dos seus olhos, a um metro e trinta da altura do chão.

Nas fotografias apresentadas é possível verificar que a artista registra, no espaço íntimo de diferentes banheiros, imagens que partem do seu olhar, que se situa em paralelo ao chão. Ela está parada em frente aos simétricos arranjos de espelho, torneira e pia, construídos e colocados a partir de convenções da arquitetura residencial. Entretanto no espelho constatamos uma forçosa ausência da criadora quando o reflexo do seu rosto não aparece no espelho.

Se ao longo da história da arte, uma série de artistas fixou sua própria imagem como marca da autorreflexão, o que conferiu às obras um caráter autobiográfico, nas imagens fotográficas de Rotter, não é possível ver a artista ainda que ela realize o seu autorretrato possível, que testemunha seu modo de ser e estar no mundo.

É próprio da produção de arte contemporânea, na qual a obra de Mariane Rotter se insere apresentar-se de maneira complexa, não só por que estabelece uma nova forma de fazer, mas também porque necessita uma nova forma de olhar. Ela poderá trazer a público, obras que falam do corpo raro, reservado ou interdito e que foram elaborados por artista artistas que transformam suas vivências, partindo do seu corpo, nas dimensões físico-psíquicas, como



Figura 1 · Mariane Rotter. *Meu Ponto de vista*, 2001, *Série banheiros*. Fotografia 80 x 50 cm. Fonte: cedida pela artista.

Figura 2 · Mariane Rotter. *Meu Ponto de vista*, 2001, *Série banheiros*. Fotografia 80 x 50 cm. Fonte: cedida pela artista.

Figura 3 · Mariane Rotter. *Meu Ponto de vista*, 2001, *Série banheiros*. Fotografia 80 x 50 cm. Fonte: cedida pela artista.

parâmetro absoluto de sua produção. Paradigmática é Mariane Rotter, que transforma o seu estar no mundo — como artista e mulher que está fora dos padrões de estatura em vigor — em uma questão de arte. Rosana Paulino (n. 1967), artista paulista que desenvolve questões similares em seu trabalho elabora sobre a escolha da temática para os trabalhos:

O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas. [...]. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de um comportamento que traz muito preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. Dentro de esse pensar faz parte do meu fazer artístico me apropriar de objetos do cotidiano [...]. Utilizar-me de objetos de domínio quase exclusivo das mulheres [...]. (Paulino, 1997)

Na obra *Meu ponto de vista*, 2001, de Mariane Rotter, a ponto está na abordagem que a criadora faz dos padrões impostos e que determinam, de maneira arbitrária, até a construção e organização dos espaços mais íntimos. Enquanto ela elabora um documento visual das intransigências do seu tempo, chama a atenção para as interdições que lhe são impostas dia após dia.

Quanto à poética de Rotter, essa ainda inclui a organização de um arquivo digital, que permite que ela repense não apenas as dimensões das fotografias, como o formato das suas apresentações nos diferenciados espaços expositivos. Assim como pode ser observado na Figura 4, na vista parcial da então exposição *Meu ponto de vista: série banheiros*, 2012, que apresenta as fotografias em dimensões ampliadas.

É igualmente característica da poética dessa artista, retornar às fotografias obtidas no início de sua trajetória, e não apenas por cautela em relação ao mercado artístico que impõe limites às reproduções, ela segue na obtenção de novos autorretratos possíveis, como o obtido para a *Série Espelhos*, 2012, Figura 5.

A imagem apresentada na Figura 5, de certa forma quebra a verticalidade imposta pelos arranjos sanitários da série anterior e expõe um ambiente caótico, mas de referências claramente femininas. O pôster emoldurado na metade inferior da foto mostra uma figura claramente fetichista, um sapato vermelho que abaixo tem caligrafado a palavra “Stiletto”. Apenas um quadro decorativo de conceito duvidoso, não fosse a sua base de espelho permitir que pela primeira se visse o corpo da artista refletido, e nele ela se reconhece.

A produção de arte contemporânea, por sua polissemia, poderá possibilitar que alguns artistas desenvolvam, através de suas obras, suas Mitologias Pessoais (Maison Rouge, 2004) e percebam o cotidiano à sua volta como uma



Figura 4 · Mariane Rotter, *Meu Ponto de vista*, 2012, Série banheiros. Fotografia 122 x 83 cm. Vista parcial da exposição *Meu ponto de vista: Série Banheiros*. 1º Prêmio IEAVI de Incentivo às Artes Visuais. Espaço Maurício Rosemblatt, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, RGS, Brasil. Respectivamente, da esquerda para a direita as fotografias apresentadas atualmente pertencem aos acervos do Museu de Arte Contemporânea do RGS, Museu de Arte do RGS e Fundação Vera Chaves Barcelos, RS. Fonte: cedidas pela artista.



Figura 4 · Mariane Rotter, *Meu Ponto de vista*, 2012,
Série Espelhos. Fotografia 122 x 83 cm. Fonte:
Imagem cedida pela artista. Acervo da artista.

potência latente de diferentes significados a serem interpretados e retransmitidos. A expressão Mitologias aplicada às obras de arte contemporâneas se apresenta no contexto de curadorias realizadas entre os anos sessenta e setenta:

A expressão “mitologia” aplicada às obras de arte contemporânea foi usada pela primeira vez em 1964, por ocasião de uma exposição do Museu de Arte Contemporânea da Cidade de Paris, consagrada a 35 pinturas francesas reunidas pelo crítico Gérald Gassiot-Talabot, sob o título “Mitologias Cotidianas”. Em Kassel, em 1972, um outro crítico, Harald Szeemann, criou uma seção da Documenta V, grande fórum internacional de arte contemporânea, com o nome “Mitologias Individuais” referindo-se ao vocábulo que ele havia empregado em 1963 para qualificar as esculturas de Étienne Martin “As Mitologias Individuais tentaram dar a Documenta V a dimensão de um espaço metafísico, onde cada um expôs signos e sinais mostrando seu mundo pessoal”, explicava o curador. (Maison Rouge, 2004:17-21)

O trabalho da artista Mariane Rotter, conforme analisamos surge da sua interação com o mundo e, por meio dele, ela entrega depoimentos que contribuem não somente para a apreensão de suas obras, como também alertam para a dimensão política que pode ter uma obra de arte. Os dilemas ali expressos nos fazem refletir sobre questões peculiares à condição humana que se revelam na dimensão invisível da obra, tão cara tanto ao artista como ao espectador.

Referências

Maison Rouge, Isabelle de (2004). *Mythologies personnelles: l'art contemporain et l'intime*. Paris: Éditions Scala.

Paulino, Rosana (1997). *Panorama da Arte Atual Brasileira 97*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Rotter, Mariane (2008). *Meu ponto de vista: O cotidiano e os lugares da imagem*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

O transeunte criador na análise do processo de criação da obra Forty-Part Motet de Janet Cardiff

*The creative passer-by in the analysis of the
process of creation of the work Forty-Part Motet
by Janet Cardiff*

WALTER COSTA BACILDO* & JOSÉ CIRILLO**

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Violinista e Professor de Artes.

AFILIAÇÃO: Instituto Federal do Espírito Santo (IFES). Av. Rio Branco, 50 — Santa Lucia, Vitória — ES, 29056-255, Brasil.
E-mail: walterbacildo@gmail.com

**Brasil, artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES, 29075-073, Brasil. E-mail: josecirillo@hotmail.com

Resumo: Este artigo indica o público como colaborador na instalação sonora Forty-Part Motet localizada no Instituto Inhotim, Brasil. Para tanto apresenta a obra em questão, aspectos da atuação do público/participante, bem como elementos do projeto poético da artista Janet Cardiff, que englobam o emprego do som como materialidade da obra, a ressignificação do espaço e da memória e o uso de recursos tecnológicos.

Palavras chave: Forty-Part Motet / Janet Cardiff / Inhotim / Processo de criação / Som.

Abstract: This article indicates the public as a collaborator in the Forty-Part Motet sound installation located at Instituto Inhotim, Brazil. In order to do so, it presents the analysed work, aspects of the performance of the audience / participant, as well as elements of the poetic project of the artist Janet Cardiff, which include the use of sound as materiality of the work, the re-signification of space and memory and the use of technological resources.

Keywords: Forty-Part Motet / Janet Cardiff / Inhotim / Creation process / Sound.

Introdução

Apresentamos uma análise do processo de criação da instalação *Forty-Part Motet*, de Janet Cardiff, localizada no instituto Inhotim, Brasil. A artista plástica desenvolve obras sonoras desde a década de 1990 em parceria com seu marido George Bures Miller. Buscamos observar a dinâmica deste trabalho pelo viés do visitante, que neste caso, se coloca como arranjador da proposta da composição diante da característica híbrida em matéria e intenção da obra. Para tanto, apontamos elementos do projeto poético da artista que englobam o emprego do som como materialidade da obra, a atuação do público/participante, a percepção, o espaço, a memória e a consciência, bem como o uso de recursos tecnológicos (Christov-Bakargiev, 2003). Indicamos os encargos que demandaram a criação de uma obra capaz de utilizar o som como matéria, por meio de novos processos estéticos, mediante a transição do ambiente no qual a obra se insere. E que possibilita a conexão entre tempos históricos, uma vez que apresenta o moteto para quarenta vozes *Spem in Alium*, composto por Thomas Tallis no século XVI. Cardiff o dispôs em 40 canais, no qual cada canal reproduz em áudio uma voz do moteto de Tallis. Ao ressignificar essa criação musical, por meio de recursos tecnológicos e dispô-la em instalação, a obra adquire uma dimensão dupla entre o completo e o inacabado, permitindo ao visitante transitar/acessar este limiar, fruto do eixo sonoro.

Assim, objetivamos ampliar o entendimento de como o trabalho da artista em questão utiliza o som na construção de um espaço de interação com o público, bem como o ambiente público no qual a obra se insere, transpondo barreiras limítrofes espaciais e a própria temporalidade e reduzindo o distanciamento do espectador com a obra, e da obra com o mundo que a cerca. À medida que descobre formas de relacionar-se com este ambiente, esse agente interativo constrói novos espaços sonoros singulares que possibilitam a ressignificação por meio de combinações harmônicas, derivadas da variação de pontos de apreciação e aquisição de novos significados aos acontecimentos por meio da mudança de sua visão estética do espaço.

Questionamentos incidem sobre o objeto em questão. Como os elementos constitutivos da obra, sejam estes materiais ou imateriais, o ambiente expositivo, a ordenação dos elementos, a disposição dos canais, o posicionamento e o número de bancos se complementam pela interação desse apreciador/transeunte na criação do espaço sonoro da instalação *Forty-Part Motet*? Como se constituem as tendências e intencionalidades do processo criativo da artista que propiciam o envolvimento deste agente? Assim, pretende-se por meio dessa trabalho indicar pontos no processo criativo da obra que auxiliem na compreensão



Figura 1 · Janet Cardiff, *FortyPart Motet*, 2001. 40track audio installation, installation dimensions variable. Rideau Chapel at National Gallery of Canada, Ottawa. Fonte: <https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/janet-cardiff-forty-part-motet-2>

Figura 2 · Janet Cardiff, *FortyPart Motet*, 2001. 40track audio installation, installation dimensions variable. Galeria Praça, Instituto Inhotim, Brasil. Fonte: Arquivo pessoal do autor

dos aspectos que levaram a utilização do som na construção deste ambiente interativo, revelando possibilidades de nos aproximarmos de como o espaço sonoro e físico se colocam como matéria edificante nesse projeto poético.

1. A obra

Forty-Part Motet (2001), é uma instalação sonora que foi apresentada pela primeira vez na Rideu Chapel da National Gallery of Canada, Ottawa. De acordo com Carolyn Christov-Bakargiev (2003), a obra fez parte de uma exposição coletiva que continha obras de arte religiosa do Quebec dos séculos XVII e XVIII, uma região do Canadá. A medida que o público adentrava a galeria e se aproximava da capela os sons gradualmente se tornavam mais evidentes. A canção era como uma trilha sonora para as pinturas dos santos, as peças de prata e as esculturas de madeira policromadas que podiam ser apreciadas na exposição *Elusive Paradise*, realizada na primavera de 2001. As vozes dos cantores conduziam os ouvintes a entrar na reconstrução de uma capela de madeira do século XVII, como vemos na Figura 1.

Não podemos afirmar com certeza as motivações que conduziram Thomas Tallis a compor em 1575 uma obra tão magnífica como é moteto à 40 vozes *Spem in alium nunquam habui praeter in te* (Nunca depusitei minhas esperanças mais que em ti). Contudo neste período a música era executada sempre ao vivo, *in loco*, se tratava de um emaranhado harmônico previamente ensaiado, ordenado e previsto pelas instruções contidas nas partituras. A este contexto se somavam os sons não previstos pelo compositor, produzidos seja pela movimentação do público em seus acentos, pelos cochichos, estalar das madeiras ou mesmo pelos erros cometidos pelos coristas durante a execução (Pedrosa & Moura, 2015).

Cardiff se utiliza do moteto de Tallis representando agora os quarenta cantores por meio de quarenta caixas de som, dispostas em uma mesma altura, que personificam coristas de pé. Estas estão organizadas de forma circular, voltadas para o centro, uma formação improvável para um coral barroco. O áudio com duração aproximada de 14 minutos, foi gravado na Catedral de Salisbury, na Inglaterra, e os coristas utilizaram microfones individuais, o que confere certa personalidade a cada canal (Pedrosa & Moura, 2015). Além da música escrita na partitura de Tallis, o áudio, reproduzido por alto-falantes de alta qualidade, contém diálogos, tosses e sons dos passos dos coristas, durante os momentos que antecedem a gravação da obra propriamente dita, estes sons funcionam como um prólogo (Berwick, 2006). Desta forma Cardiff cria uma performance virtual, impulsionada pelo desejo e na tentativa de espacializar a experiência de uma apreciação musical ao vivo (Christov-Bakargiev, 2003).

No Instituto Inhotim, que está localizado na cidade de Brumadinho, estado de Minas Gerais, Brasil, podemos vistar a obra *Forty-Part Motet*, 2001, em exposição na Galeria Praça. Inhotim é um dos maiores centros de arte da América Latina, além de ser um jardim botânico. Possui em seu acervo obras de Arte Contemporâneas produzidas em diversas partes do mundo, que refletem o protagonismo artístico e as reflexões sobre o pensamento estético e social de nosso tempo. A aplicação de conceitos como, forma, cor, estrutura, harmonia, a utilização de novos materiais e a interação são manifestos por meio de poéticas arrojadas e desafiadoras, que promovem uma integração entre a natureza e os ambientes expositivos, o que propicia ao público vivenciar uma imersão contemplativa (Inhotim, 2017).

O ambiente expositivo da Galeria Praça, demonstrado na Figura 2, é composto pelos 40 alto-falantes e por dois bancos ao centro da obra, em uma sala branca, que remete a neutralidade, sem adereços que possam conduzir o apreciador a outras afetos além dos que possam ser despertados pela sonoridade da obra (Pedrosa & Moura, 2015).

A criação musical do século XVI, apresentada por meio de recursos tecnológicos, promove a junção de dois tempos históricos e propicia aos visitantes a possibilidade de fruir inteiramente a obra ou dialogar com suas partes.

2. O transeunte criador

A movimentação do transeunte dentro do ambiente expositivo ao assumir novos posicionamentos possibilitam a percepção de diferentes nuances da obra, a construção de novas perspectivas, e a fruição por meio de uma experiência estética singular.

Para melhor evidenciar essa possibilidade, pensemos em uma escultura sobre seu pódio. Ao circundarmos o objeto podemos perceber detalhes, reentrâncias, frestas, volumes em sua superfície, observar texturas, ornamentos que antes estavam escondidos pela face oposta, visualizar vários pontos e desdobramentos sobre um mesmo objeto. Esta metodologia de apreciação pode ser igualmente aplicada em *Forty-Part Motet*, 2001, que de acordo com o comentário contido na página eletrônica da *National Gallery of Canada* a respeito da obra, pode ser considerada uma escultura sonora (National Gallery of Canada, 2017). Nesta perspectiva o apreciador tem a possibilidade de se utilizar da matéria disponibilizada por Cardiff, o som e o espaço, para acionar dispositivos da memória, de maneira consciente ou não, tornando-se escultor de uma obra única, singular, que possibilita a criação de afetos particulares, proporcionais ao nível de intimidade que este se propõe a ter com cada elemento constitutivo do

ambiente. Sua apreciação pode tomar a totalidade da massa sonora, sugerida pelo posicionamento bancos colocados ao centro dos canais de áudio, ou pela escolha de um dos oito corais, representados pelos agrupamentos do conjunto de cinco auto-falantes, ou parte deste coral, ou ainda, uma das vozes presente nestes corais, como demosntrado na Figura 2. O simples ato de se mover de um ponto para o outro durante a execução do áudio, possibilita novas combinações vocais, percepções harmônicas, timbrísticas, rítmicas, texturais e textuais, das dinâmicas e das tessituras dentre uma gama de afetos que possibilitam incontáveis leituras que o apreciador possa vir a ter. O transeunte-apreciador assim assume a possibilidade de atuar de forma ativa na construção da obra, e não mais como um mero observador, lhe é outorgado o direito de ser um colaborador no desenvolvimento deste trabalho.

Cardiff, assim como John Cage em sua obra 4'33" de 1952, põe em evidência a potencialidade da utilização da presença do apreciador como elemento indissociável para realização da obra. Cage explora em sua composição elementos sonoros produzidos pela plateia, que assiste de seus acentos a performance em execução no palco. A movimentação e a inquietude dos ouvintes, suas respirações, seus bocejos, seus sorrisos e gestos diante da performace se tornam matéria prima na criação de Cage. Este estabelece um novo significado aos espaços tradicionalmente estabelecidos, uma vez que, de onde se espera uma produção sonora intensa e vigorosa, ouvimos apenas o silêncio que permeiam os 4'33' da composição, tornando o palco um local de quietude. Esta se dá na tentativa de demonstrar suas concepções sobre a impossibilidade da inexistência absoluta de som, o que pode ser evidenciado pela massa sonora produzida fora do palco, pelo público, que se torna ao mesmo tempo autor e matéria de uma obra potencialmente única e irreprodutível, pela singularidade do gesto.

Janet Cardiff compartilha de tal concepção, consegue perceber o apreciador como um colaborador no processo de construção de sua obra. Dá a este a oportunidade de ampliar, criar e desvendar novos espaços dentro do espéctro dos sons que o envolvem. Sua sensibilidade é aguçada a medida que este transita dentre os 40 canais que reproduzem mais que vozes de um coral. Apresenta uma ambiência especialmente produzida pela utilização de técnicas de gravação e reprodução com tecnologia de ponta, para o momento histórico em que a obra foi concebida. Busca nos conduzir a percepção de uma esfera acústica plena de nuances e que nos possibilitam a imersão na tridimensionalidade do ambiente da gravação, quase que transportando o ouvinte pelos limiares do espaço expositivo, a vislumbrar a experiência de estar dentro da capela de uma catedral gótica, imerso na profusão sonora que invade e permeia o ambiente

durante a apresentação de uma obra da tal magnitude como a composição proposta por Thomas Tallis.

Conclusão

Janet Cardiff evidencia o potencial de transcendência produzido pela manipulação do som enquanto matéria prima de seu trabalho, numa perspectiva intimista que se manifesta mesmo na coletividade do ambiente expositivo. O que se torna possível pela destreza e sensibilidade empregada na manipulação desta massa sonora, com apoio de recursos tecnológicos que possibilitam um alto grau de confiabilidade na reprodução do som. Ela foi uma das primeiras artistas a oferecer fones de ouvido a seu público, o que evidenciava o grau de intimidade necessário para fruição de seu trabalho (Pedrosa & Moura, 2015). Trabalho este que está pautado na experiência auditiva e que só pode ser concebido em sua totalidade pelo estabelecer das relações de proximidade, intimidade e colaboração com seu público, transeunte-criador, que uma vez frente as proposições da artista se dispõe e se integra a confluência do ato criador.

Referências

- Berwick, Carly (2006) *Forty Harmonious Voices Drown Out Your Woes: Cardiff at MoMA* [Consult. 2017-12-30] Disponível em URL: <http://www.cardiffmiller.com/press/texts/bloomberg01.01.pdf>
- Christov-Bakargiev, Carolyn (2003) *Janet Cardiff: a survey of works including collaborations with George Bures Miller*. Long Island City, N.Y.: P.S. 1 Contemporary Art Center. ISBN: 0-9704428-3-1
- Inhotim (2017) *Inhotim*. [Consult. 2017-12-23] Disponível em URL: <http://www.inhotim.org.br/>
- National Gallery of Canada (2017) *Forty-Part Motet by Janet Cardiff*. [Consult. 2017-12-25] Disponível em URL: <https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/janet-cardiff-forty-part-motet-2>
- Pedrosa, Adriano & Moura, Rodrigo (Org.) (2015) *Através: Inhotim*. 2. ed. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim. ISBN: 978-85-61614-12-6

Um recorte na obra de Mário Röhnelt: uma visão homoerótica velada através de corpos masculinos como referência

*A clipping in Mário Röhnelt's work:
a veiled homoerotic view with masculine
bodies as reference*

WALTER KARWATZKI* & LURDI BLAUTH**

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil. Artista visual no campo da fotografia.

AFILIAÇÃO: Instituto Federal do RS — Campus Porto Alegre. Rua Coronel Vicente, 281. Centro Histórico. Porto Alegre — RS. Brasil. CEP: 90.030-041. E-mail: walter.k@poa.ifrs.edu.br

**Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Feevale, Campus I: Av. Dr. Maurício Cardoso, 510 — Bairro Hamburgo Velho Novo — Hamburgo. RS — CEP 93.510-235. E-mail: : lurdib@feevale.br

Resumo: Mário Röhnelt é um artista visual que apresenta uma produção poética cuja temática está vinculada ao homoerotismo. Sua produção tem início na década de 1980 e parte de seu acervo pessoal. A produção consiste em composições marcadas pela autorreferência em obras em que o corpo masculino se assemelha, em muito, ao do autor: esguio, frágil.

Palavras chave: Produção poética / corpo / homoerótico / masculino.

Abstract: *Mário Röhnelt is a visual artist who presents a poetic production whose theme is linked to homoeroticism. His production began in the 1980s and had as starting point his personal collection. The production consists of compositions marked by self-reference in works in which the male body closely resembles that of the author: slender, fragile.*

Keywords: *Poetic production / body / homoerotic / male.*

1. Introdução

Questões relativas à sexualidade passaram a ocupar espaço significativo na discussão sobre a construção do sujeito moderno no final do século XIX, gerando interesse crescente e, conseqüentemente, estudos em diversas áreas do conhecimento, tais como a psicologia, psicanálise e a sexologia. Esse período marcou também o surgimento do termo “homossexualismo”. As discussões acerca do tema foram aprofundadas e ganharam consistência no decorrer do século XX chegando à posição de destaque no século XXI, segundo Adair Marques Filho (2007).

Fernando Marques (2014:65) salienta que “o corpo sexuado atravessou os dois últimos séculos sob intensos olhares, disputas e desejos”. Os olhares científicos ao corpo e ao sexo, através de todas as ciências “devolveram-nos uma consciência cada vez mais clara dos processos da sua construção social e cultural”.

A arte, como viés de manifestação livre, dentro do possível, não ficou indiferente a esse processo e absorveu em sua produção artística tal tema. Na contemporânea percebemos as mais variadas manifestações em que corpo, gênero e sexualidade são transformados em objetos de artes, seja na fotografia, pintura, desenho, performance, vídeo e tantas outras possibilidades que a contemporaneidade com seus cruzamentos e mestiçagens permite.

Segundo Katia Canton (2009) artistas contemporâneos que trabalham com questões ligadas às sexualidades humanas já não se valem, ao falarem sobre o tema, de imagens com grandes tensões sexuais e ironizam essa necessidade do outro para expressar o erotismo em suas obras.

Porém, alguns artistas se destacam por trabalhar mais explicitamente com temáticas como homoerotismo, corpo/sexo, desejo, sexualidade masculina. Um exemplo de artista que explorou a questão, como poucos, foi o fotógrafo estadunidense Robert Mapplethorpe (1946 — 1989) que usava corpos masculinos e femininos em seus ensaios fotográficos, tornando-se um dos grandes nomes da arte contemporânea.

No cenário brasileiro, destaca-se Hudinilson Junior (1957 — 2013), um artista multimídia que, desde os anos 70, já tinha uma atuação considerada ousada e polêmica, famoso por sua série de fotografias intitulada “Exercícios de Me Ver”, em que retratou a si mesmo simulando um ato sexual utilizando uma máquina fotocopadora. Consagrou-se como um dos grandes nomes da arte de rua, sendo pioneiro no uso do *graffiti* e na prática de performances, segundo Ricardo Resende (2016).

Alexandre Santos (2008) destaca o artista Alair Gomes (1921 — 1992) cuja obra transita no limite entre o pornográfico e o erótico. Sua obra, cerca de mais de vinte mil imagens de rapazes, não chegou a conhecer a luz do dia enquanto ele

viveu. Emergiu, primeiramente, em mostra na Fundação Cartier (Paris, 2001) e na 30ª Bienal de São Paulo (2012). A produção de Gomes, durante os anos de 70 e 80, principalmente, foi mais reconhecida no exterior do que no Brasil.

No Rio Grande do Sul, podemos destacar como artista visual que aborda temáticas como homoerotismo, corpo/sexo, desejo, sexualidade masculina Mário Röhnelt (Pelotas — RS, Brasil, 1950), um dos grandes artistas de sua geração, com uma volumosa produção, que iniciou sua carreira como *designer* gráfico, atividade que exerceu ainda em paralelo à produção artística.

1.1 Mário Röhnelt em construção

Tendo passado pela Faculdade de Arquitetura (UFRGS) entre 1970 e 1972, estabeleceu, nesse período, vínculo com alguns artistas e, dessa união, surgiu o grupo KVHR formado pelos artistas Julio Viegas (1955), Paulo Haeser (1950), Alfredo Nocolaiewski (1952), Carlos Wladimirsky (1956) e Milton Kutz (1951 — 1996), esse último seu companheiro por mais de 20 anos. O grupo KVHR teve uma intensa atuação junto ao ainda insipiente circuito de arte contemporânea local e atuou entre os anos de 1977 e 1980. Segundo Maria Amélia Bulhões (2007:134) o grupo tinha uma “produção calcada na problemática das relações do indivíduo com a sociedade de massas”.

Com um trabalho com referências na estética *Pop Art*, Röhnelt participou do grupo de artistas que iniciou o Espaço N.O., espaço cultural alternativo de exposições que promoveu manifestações culturais experimentais em Porto Alegre, que atuou entre 1979 e 1981, segundo Ana Maria Albani de Carvalho (2004).

Depois, a partir de 1983 seguiu sua carreira de forma independente, realizando várias exposições em Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo e recebendo numerosos prêmios, entre esses, em 1981, o Prêmio Aquisição no 1º Jovem Arte Sul-América — Curitiba/PR e Prêmio Aquisição no Salão Carlos Drummond de Andrade do Palácio da Cultura (MEC), Rio de Janeiro, RJ. Em 1993 e 1995 recebeu o Prêmio Aquisição XV Salão Nacional de Artes Plásticas — Galeria do Século XXI, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Em 2007, participou como artista convidado do 62º Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba. Em 2014, foi o homenageado do 8º Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, Porto Alegre, RS.

Hoje, o artista vive e trabalha em Porto Alegre onde desenvolve, além de sua produção autoral, trabalhos em projetos artísticos. Um desses foi com o Grupo 3 x 4, onde quatro artistas tem como projeto conjunto aventurar-se no universo de outros artistas. O grupo formado pelos artistas Laura Fróes, Helena D'Ávila, Carlos Krauz e Nelson Wilbert, apresentou, em 2010, *3 X 4 Vis(i)ta*

Mário Röhnelt (Löff, 2010). Ainda em 2010, a convite da Fundação Vera Chaves Barcellos, desenvolveu a curadoria da mostra *Pintura: da matéria à representação* exposta na Sala dos Pomares (Viamão, RS) onde estão representadas obras de 13 artistas que segundo Röhnelt (2011:9) “vão da pintura expressionista abstrata à figurativa de viés gráfico, passando por gradações que fundem essas categorias em diversos níveis”.

1.2 O contexto de Mário

A década de 1980 foi marcada por grandes mudanças, principalmente pelo fim de um mundo polarizado em duas políticas antagônicas que já não atendiam mais aos desejos da nova geração protagonista. O mundo mudava e, não diferentemente, vivíamos no Brasil um período de mudanças, também, com a eminente aproximação do fim de uma ditadura militar que já durava desde a metade da década de 1960.

Com a abertura política e a gradual “morte” da censura, com a revogação do Ato Institucional nº 5, em 31 de dezembro de 1978, que vigorava há dez anos, o início dos anos 80 tornou-se o período ideal para que uma geração, inclusive de artistas, buscasse uma maior liberdade de expressão. Conforme Claudia Calirman (2013:145) “pela primeira vez em anos, os cidadãos brasileiros tinham direito a *habeas corpus* e os poderes Judiciário e Legislativo gozavam de liberdade em relação ao Executivo”.

Esse processo de luta contra um regime de opressão, agora, podia dar vazão às mais diversas expressões artísticas. A artista visual Cris Vigiano (2004:25) integrante do Espaço N. O., assim caracterizou o final dos anos 70, início dos 80 “Tempos ainda difíceis, nos quais nada podia ser diferente, não se podia falar diferente, pensar diferente... Tempos de homogeneização, de extrema ‘ordem’, de uniformização”.

Segundo Paula Trusz Arruda duas importantes características marcam essa época: o pluralismo e a individualidade. A autora diz que se:

Por um lado, no contexto pós-ditatorial, sem um “inimigo” comum, a arte se abre para uma série de escolhas agora possíveis e válidas [...] tal situação dá origem, ainda segundo a autora, a um pluralismo temático e formal, que tem por base uma reestruturação da linguagem artística. (Arruda, 2011:15-6).

A outra característica, segundo a autora é a individualidade que coloca o indivíduo em foco. “O que provoca o início de um processo de individualização crescente na arte”, onde o destaque é a particularidade e a autorreferencialidade.

1.3 Recorte de obra

Mário Röhnelt, no início da década de 1980, com cerca de 30 anos de idade, sendo um artista de sua época, não ficou indiferente a essa onda de artísticas e deu vazão a um fazer artístico que o marcaria como um dos emergentes das artes visuais na década de 1980.

Conforme Paula Trusz Arruda (2016) a produção de Röhnelt, nos anos 1980, apresentava um esquema representacional sofisticado, no qual estava incluída a apropriação de imagens da mídia impressa e do universo particular de fotografias do artista, por ele tiradas ou não. Porém, o recorte que estamos propondo aqui é o que diz respeito ao olhar homoerótico que Röhnelt apresentava em sua produção no início da década de 1980, mais precisamente entre os anos de 1980 a 1990.

Na década de 80, partindo de seu acervo pessoal, Röhnelt muito frequentemente criava composições marcadas pela autorreferência (Figura 1).

A autorreferência é vista, em muitas vezes, por questões de gênero e sexualidade e, não só em autorretratos, mas também, em obras em que o corpo masculino representado se assemelha, em muito, ao do autor; esguios, frágeis (Figura 2).

No recorte aqui realizado, entre os anos de 1980 e 1990, podemos identificar três fases distintas na obra de Röhnelt. Uma primeira fase, que compreende obras entre os anos de 1980 e 1982, o artista utilizou-se de padrões gráficos, elementos geométricos coloridos e detalhes de partes de corpos masculinos (Figura 3 e Figura 4).

Algumas obras têm forte característica autorreferencial, como a figura 1 e, em outras, se utiliza de modelos conhecidos, pessoas que acreditamos ser de suas relações de amizade. Nessa fase os corpos, nas obras, são bem definidos.

Uma segunda fase, entre os anos de 1983 e 84, identificamos como sendo a fase dos desenhos de estatuetas clássicas de dorsos masculinos e detalhes de corpos. Nessa época, na maioria de desenhos em grafite, os corpos, ainda em detalhes, aparecem acompanhados por objetos do cotidiano; copos, vasos, bules, garrafas, além das estatuetas clássicas em várias apresentações (Figura 5).

Outra característica na análise da obra de Mario Röhnelt, à luz das relações com o universo homoerótico, é a presença em várias obras da figura de São Sebastião (Figura 6). Essa referência se dá ora diretamente, com imagem do próprio santo, ou indiretamente, quando Röhnelt se valeu do uso de flechas em imagens clássicas da História da Arte.

Esse santo tem sua imagem ligada ao movimento *gay* por sua história estar ligada à resistência e persistência. A história de São Sebastião relaciona-se ao fato de ele assumido ser cristão em um período hostil a sua religião, tendo acabado



Figura 1 · Mário Röhnelt. *Sem título*. Autorretrato, 1982, acrílica [?]. 70 x 100 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

Figura 2 · Mário Röhnelt. *Sem título*. Autorretrato, 1980, grafite sobre papel. 66 x 66 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

Figura 3 · Figura 3. Mário Röhnelt. *Sem título*. 1980, lápis de cera, 64,5 x 50 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

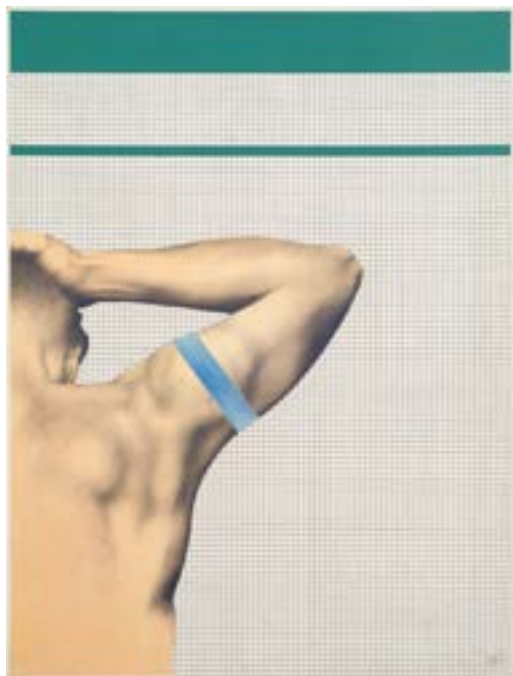


Figura 4 · Mário Röhnelt. *Sem título*. 1981, grafite e acrílico, 35 x 50 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

Figura 5 · Mário Röhnelt. *Sem título*. 1983, grafite sobre papel, 50 x 70 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

pagando com a própria vida. Ressalta Marcelo Guimarães Alves (2009: 108) que “Na história da arte, são comuns as apropriações de imagens de São Sebastião — adotado como ícone *pop-gay* — e de inúmeros outros personagens religiosos”.

A pesquisadora Niura Legramante Ribeiro ressalta que os desenhos do artista na década de 1980:

Apresentavam um preciosismo de técnica, um rigor construtivo moldado nos padrões clássicos figurativos — figuras masculinas e esculturas gregas e egípcias³ em grafite –, mas com fundos abstrato-geométricos muito coloridos (Ribeiro, 2015:426).

Desta maneira, nesta época, a obra de Röhnelt contrapunha dois regimes de representação: o figurativo e o abstrato.

A terceira e última fase identificada neste recorte, surgiu em 1985 e chegou até os anos 90, caracterizou-se pela presença de corpos masculinos vazados (contornos) e pela existência de elementos diversos.

Sobrepondo planos de cores intensas e desenhos de figuras humanas em linha de contorno, no liame entre figuração e abstração, o artista parecia multiplicar as possibilidades da superfície, num diálogo com o alemão Sigmar Polke (1941 — 2010) (Grupo 3 x 4, 2016:182).

Agora, os corpos que no início dos anos 80 apareciam de maneira sólida, parecem se diluir nas obras de Röhnelt. Temos, também, a volta da cor nessas obras, assim como da geometria e de fundos abstratos onde as geometrias e siluetas de corpos masculinos fazem seu cenário (Figura 7 e Figura 8).

Conclusão

Na obra de Röhnelt não há referências diretas ao homoerotismo, o que temos é uma presença recorrente de representações de corpos masculinos, muitas vezes apresentados como corpos atléticos ou desnudos.

A presença feminina em sua obra é quase inexistente. No que diz respeito à representação da figura masculina nas obras do artista, essas aparecem com uma anatomia masculina interessante, já que em várias delas, vemos esculturas clássicas nuas junto a corpos de homens.

Assim sendo, a obra de Mário Röhnelt apresenta nesse período, uma significativa abordagem de questões que dizem respeito ao universo homoerótico, uma discussão de gênero ou ligadas ao homoerotismo, mesmo que velada.

Röhnelt, com sutileza, nos apresenta o tema sem apelar a estereótipos tão comuns existentes na abordagem da questão homoerótica. O autor, em um



Figura 6 · Mário Röhnelt. *Chuva Fina e Meteoros*. 1984, técnica mista, s/d. Fonte: Galeria Gestual

Figura 7 · Mário Röhnelt. *Sem título*. 1985, grafite e acrílica, 50 x 70 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

Figura 8 · Mário Röhnelt. *Sem título*. 1985, acrílica sobre papel, 50 x 70 cm. Fonte: <https://hiveminer.com>

fazer autorreferencial, mostra a beleza do corpo masculino em sua naturalidade. Os corpos masculinos na obra de Röhnehl apresentam subjetividades e tensões existentes nas fronteiras das identidades da sexualidade.

Por fim, na obra de Röhnehl a identificação do universo homoerótico fica mais a cargo do observador do que da própria obra, podendo esta passar sem despertar o tema ao menos atento, ou identificado.

Referências

- Alves, Marcelo Guimarães (2009) "Milton Kurtz: aproximações ao espírito pop". Consult. 2017-04-28. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/2/ro-wse?value=Alves%2C+Marcelo+Guimar%C3%A3es&type=author>. 156 pp.
- Arruda, Paula Trusz (2011) "Apropriação de imagens fotográficas e referências da História da Arte: um estudo sobre a obra de Mário Höhnehl". Consult. 2017-04-26. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/26455/bro-wse?value=Arruda%2C+Paula+Trusz&type=author>. 2011.
- Arruda, Paula Trusz (2016) "O peso da história na obra de Mário Röhnehl". *Revista Arte ComTexto*. Consult. 2017-04-29. Disponível em http://artcontexto.com.br/artigo-edi-ca09_paula-trusz.html.
- Bulhões, Maria Amélia (2007) "A roda da fortuna: o Modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos". In: Gomes, Paulo (Org.) (2007) *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica..* Porto Alegre: Lahtu Sensu. 228 pp. ISBN: 978-85-61269-00-5.
- Calirman, Claudia (2013) "Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles". Rio de Janeiro: Reptil. 240 pp. ISBN: 978-85-99625-49-1.
- Canton, Katia (2009) *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 62 pp. ISBN: 978-857827-226-5.
- Carvalho, Ana Maria Albani de. (2004) (Org.) *Espaço N. O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 132 pp. ISBN: 85-7507-064-9.
- Löff, Cristiane (Org.) (2010) *3 x 4 Vis(i)ta: Carlos Krauz, Helena d'Avila, LOaura Fróes, Nelson Wilbert*. Alegre: Ideograf. 346 pp. Il. ISBN: 978-85-61975-26-5.
- Marques Filho, Adair (2007) *Arte e cotidiano: experiência homossexual, teoria queer e educação*. Consult. 2017-04-26. Disponível em <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/2758>. 124 pp.
- Marques, Fernando (2014) *Corpo, gênero e sexualidade nas artes visuais*. Consult. 2017-04-26. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/28281-9222_Corpo_genero_e_sexualidade_nas_artes_visuais_Revista_Exedra_numero_tematico_20142014.
- Resende, Ricardo (2016) *Posições Amorosas: Hudinilson Urbanon Jr.* São Paulo, WMF Martins Fontes. 464 pp.
- Ribeiro, Niura Legramante (2015) "A pintura como fotocópia". *Ouvir ou ver*. Uberlândia — MG. V. 11 n. 2 p. 424 — 442. Jul/Dez.
- Röhnehl, Mário Alberto Birnfeld (2011) *Pintura: da matéria à representação*. Viamão — RS: Fundação Vera Chaves Barcellos. 96 pp. ISBN: 978-85-64269-02-6.
- Santos, Alexandre (2012) "Imagens: arte e cultura" (Orgs.) Alexandre Santos e Ana Maria Albani de Carvalho. Porto Alegre. Editora UFRGS. 115 — 139 pp. ISBN: 978-85-386-0181-4.
- Santos, Alexandre; Paiva, Joaquim (2008) "Alair Gomes: um voyeur natural". Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura — PMPA. 52 pp.
- Vigiano, Cris (2004) "Final dos anos 70, início dos 80...". In: Carvalho, Ana Maria Albani de. (Org.) (2004) *Espaço N. O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 25-7 pp. ISBN: 85-7507-064-9.

Claroavermelho e Claroverde: as pinturas neoconcretas de Aluísio Carvão

*Claroavermelho e Claroverde: the Neoconcrete
paintings of Aluísio Carvão*

ZALINDA CARTAXO*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO). Av. Pasteur, 436 (fundos) — Urca — Cep 22290-240, Brasil. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

Resumo: O eminente caráter temporal das pinturas Claroavermelho e Claroverde, ambas de 1959, do pintor brasileiro Aluísio Carvão, revela proximidade com as práticas construtivistas europeias revistas no âmbito do Concretismo e Neoconcretismo no Brasil. Ambas possuem uma estrutura espiralada cuja temporalidade e devir percebem-se de modo centrífugo ou centrípeto. A estrutura espaço-temporal anuncia o caráter fenomenal do Neoconcretismo, em que os aspectos experimental e processual ganham dimensões relevantes.

Palavras chave: pintura / espaço / tempo.

Abstract: *The eminent temporal character of the Claroavermelho and Claroverde paintings, both from 1959, by the Brazilian painter Aluísio Carvão, reveals proximity to European constructivist practices reviewed in Concretism and Neoconcretism in Brazil. Both have a spiral structure whose temporality and becoming are perceived in a centrifugal or centripetal way. The space-temporal structure announces the phenomenal character of Neoconcretism, in which the experimental and processual aspects gain relevant dimensions.*

Keywords: *painting / space / time.*

Introdução

No Brasil, o final dos anos de 1950 para os anos de 1960 foi marcado pelo tardio enfrentamento do espaço moderno a partir de uma leitura crítica das Vanguardas Artísticas, especialmente, do Construtivismo russo. No âmbito da pintura, a abstração geométrica constituiu-se como veículo de construção pictórica cartesiana que rompeu com o espaço ilusionista da tradição mantido, de algum modo e tardiamente, pelos Modernistas brasileiros e enfrentou o espaço bidimensional e a sua planaridade. Conclui-se, portanto, que a primeira manifestação de arte contemporânea no Brasil, nos anos de 1960, estava voltada, ainda, para uma discussão do espaço de representação.

Clarovermelho e Claroverde

O eminente caráter temporal das pinturas *Clarovermelho* e *Claroverde*, ambas de 1959, do pintor brasileiro Aluísio Carvão, revela proximidade com as práticas construtivistas européias do início do século XX, revistas no âmbito do Concretismo e Neoconcretismo no Brasil. As duas pinturas do artista revelam interesse enfático na estrutura espaço-temporal, que, naquele momento, transição dos anos de 1950 para os de 1960, constituía-se como questão essencial.

A dicotomia figura/fundo do espaço da tradição européia é contestada no Brasil, de forma quase tardia, em que os preceitos do espaço moderno foram finalmente compreendidos e aplicados. Ambas as pinturas possuem uma estrutura espiralada cuja temporalidade e *devir* percebem-se de modo *centrífugo* ou *centrípeto*. Contudo, se na pintura *Claroverde* todas as formas se apresentam como figuras sobre fundo, na pintura *Clarovermelho* observa-se a dicotomia do que é figura e do que é fundo, visto que todos os planos ‘sangram’ para a borda da superfície afirmando, assim, a *vocação* fenomenal neoconcreta.

Claroverde

Claroverde (Figura 1) é uma pintura geométrico-abstrata fundada numa estrutura de figura e fundo. Uma forma quadrangular irregular repete-se e alterna-se entre as cores verde e “claro” construindo uma espécie de abismo (estrutura em *mise en abyme*). Toda a dinâmica da estrutura pictórica converge para o seu centro, seu *punctum*, e, sob este aspecto, podemos concluir, que este modelo de representação não difere da estrutura renascentista (perspectiva de ponto de fuga) que remete tudo para dentro do plano.

Claroverde inscreve-se no interior das questões concretistas no Brasil em que, segundo o crítico Ronaldo Brito (1999:43), “a arte concreta surge (...) como proposta de radicalização do método construtivo, no interior das linguagens



Figura 1 · Aluísio Carvão. *Claroverde*, 1959.

Óleo s/tela. 90 cm x 78 cm.

Figura 2 · Antônio Maluf. Cartaz 1ª Bienal de São Paulo, 1951.



Figura 3 · Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1950.
Guache s/ cartão.

Figura 4 · Filme *Vertigo*, 1958. Direção
Alfred Hitchcock.

geométricas, sequência de um esforço para retirá-la do terreno do puro intuícionismo”. Para Brito (1999:43), “a vontade de excluir qualquer transcendência do âmbito do trabalho define a arte concreta brasileira. O trabalho é resultado da estrita manipulação de seus elementos — elementos discretos, organizados em função de um programa combinatório”. O autor conclui que,

mesmo as tentativas concretas de introduzir uma participação sensorial do espectador, que rompesse com o monopólio do olho na fruição de arte, era sobretudo um expediente informacional, não tinha o caráter existencial das experiências análogas do neoconcretismo: permaneciam no âmbito dos processos de comunicação, nos limites das operações semióticas, não postulavam uma participação fenomenológica, não apelavam para uma sensibilidade que viesse a colocar em xeque a racionalidade estética. (Brito,1999:43)

Tal qual o cartaz da 1ª Bienal de São Paulo no Brasil, de 1951, do artista paulista Antonio Maluf (Figura 2), *Claroverde* propõe uma *hipótese pictural* — termo cunhado por Georges Didi-Hubermam (1985) que se refere ao que podemos nominar de *estrutura da pintura*; trata-se de uma estranha tectônica composta pela conciliação dos elementos formais, poéticos e teórico-conceituais, todos sintetizados pela fatura — fundada pela repetição de formas regulares (entre si e, também, em relação ao formato ortogonal do cartaz), numa progressão geométrico-matemática quase infinita (*mise en abyme*). Ao contrário da estrutura ortogonal de Maluf, a pintura de Carvão anuncia uma fenomenização espacial ao romper com a lógica absolutamente clara do concretismo ao dinamizar suas estruturas. Tal ruptura ocorre também com o abandono das cores puras. O verde, como cor secundária, é resultante da mistura de duas outras cores primárias.

O caráter eminentemente vibrátil da composição de *Claroverde* também se aproxima das estruturas geométricas desenvolvidas por Hélio Oiticica nomina-das de *Metaesquemas* (Figura 3). Oiticica desenvolveu diversas pinturas em gua-che sobre cartão, cuja questão essencial referia-se à dinamização da geometria e da cor a partir de uma estrutura irregular. Tal questão se aproxima daquilo que o crítico e historiador da arte brasileiro Roberto Pontual definia como *geometria sensível*, ou seja, aquela desenvolvida a partir de um viés experimental e proces-sual e descomprometida com qualquer tipo de normatividade formal ou racional.

Claroverde adota uma irregularidade formal que se aproxima da própria fisiologia do olho, quando deturpa o que se entende por real (por exemplo, o fenômeno da perspectiva). Sua estrutura abismal oferece, de algum modo, uma tensão próxima às imagens dos filmes *noir* de suspense. Em *Vertigo* (Figura 4), de 1958, dirigido por Alfred Hitchcock, uma escada espiralada, com visão do

alto para baixo, desconstrói-se pelo nosso olhar, pela nossa *experiência*. A forma-escada converte-se em estrutura de tensão. *Claroverde* anuncia através da experiência do *olhar* a fenomenologia característica do Neoconcretismo brasileiro, do qual o autor fará parte.

Claroverde aponta um paradoxo. Segundo Rosalind Krauss, em seu artigo *Grades*,

por causa de sua estrutura (e história) ambivalente a grade é completamente, até alegremente, esquizofrênica. (...) Falando logicamente, a grade estende, em todas as direções, ao infinito. (...) Pela força da grade, o tal trabalho de arte é apresentado como um fragmento, um pequeno pedaço arbitrariamente cortado de um tecido infinitamente maior. Portanto a grade opera da obra de arte para fora, nos levando ao conhecimento de mundo além da moldura. Esta é a leitura centrífuga. A centrípeta trabalha, naturalmente, nos limites externos do objeto estético para dentro. A grade é, em relação a esta leitura uma representação de tudo que separa a obra de arte do mundo, do espaço ambiente aos outros objetos. A grade é uma introjeção das fronteiras do mundo para o interior do trabalho; é um mapeamento do espaço, dentro da moldura e em si mesmo. É um modo de repetição, sendo o seu conteúdo a natureza convencional da arte em si.

O paradoxo refere-se ao fato da estrutura de *Claroverde* apontar para a interioridade da composição (*mise en abyme*) e, contudo, indicar, também, uma exterioridade marcante determinada pela *reprodução* do nosso *modo* de percepção (a escada de *Vertigo*, por exemplo).

A transição do Concretismo ao Neoconcretismo refere-se à transição do *dogmatismo* à *liberdade estética*, da *forma* ao *espaço*, do óptico à *realidade*. De acordo com Ronaldo Brito (1999:43),

o impacto pleno destas ideias [as ideias da vanguarda do século XX] no Brasil coincide com o momento, pouco depois da guerra, quando Lygia [Clark] e o outro grande inovador brasileiro, Hélio Oiticica, começaram a trabalhar. Os dois artistas consideravam Mondrian e Malevich os seus mentores. Foram atraídos para estes artistas como aqueles que, assim o sentiam, se tinham afastado mais decisivamente dos instrumentos de representação pictórica — ilusionismo, profundidade, perspectiva — herdados do Renascimento [...] No entanto, como se pode ver nos seus escritos e declarações, Lygia e Hélio compreenderam as realizações dos pioneiros da abstração não só como uma tendência formal e conceitual, mas também fenomenologicamente: que o novo espaço pode em certa maneira ser sensualmente vivido. [...] É como se Mondrian tivesse montado o cenário para a viagem de Lygia Clark além do ótico.

Se *Claroverde*, de Aluísio Carvão, anuncia a vontade de realidade fenomenal Neoconcreta, *Clarovermelho* é a sua realização.



Figura 5 · Aluísio Carvão. *Clarovermelho*, 1959.
Óleo s/tela. 68 cm x 81 cm.

Figura 6 · Lygia Clark. *Ovo Linear*, 1958. Tinta
industrial s /madeira. 30 cm x 30 cm.

Clarovermelho

Duas espirais, uma vermelha e outra “clara”, giram centrifugamente lançando-se ao espaço real (Figura 5). Trata-se de uma estrutura *em devir*: inicialmente suas arestas eram paralelas, ortogonais, quadrangulares. Com o giro, os cantos da espiral vermelha travam-se nas suas próprias arestas, e, num movimento conjunto, toda a estrutura gira. Não existe figura e fundo como em *Claroverde*, senão, duas espirais inconclusas, visto que ‘sangram’ até a borda da tela sem moldura, alternando, assim, a nossa percepção do que está à frente ou atrás. A dicotomia figura/fundo desta estrutura resolve, de certo modo, a discussão sobre os modos de afirmação da planaridade da tela.

Apesar de percebermos quatro figuras claras (completas) de quatro triângulos no centro da composição, ainda assim, prevalece a estrutura totalizante em giro anti-horário. Tal estrutura, *em devir*, permite que, mentalmente, façamos seu movimento inverso, ou seja, em giro sentido horário, quando a estrutura se desmembrará, as arestas em algum momento tornar-se-ão paralelas para, logo em seguida, seus cantos travarem-se nas suas arestas e toda a estrutura girar como um todo.

Se *Claroverde*, apesar de apresentar uma estrutura vibrátil, ainda calçava-se na no modelo tradicional de figura e fundo (uma vez que as suas formas apresentam-se completas, conclusas), *Clarovermelho* opera num aberto ou como nos fala Krauss (2014), “o tal trabalho de arte é apresentado como um fragmento, um pequeno pedaço arbitrariamente cortado de um tecido infinitamente maior”. Se *Claroverde* anunciava uma *verve* fenomenal através do *olhar*, *Clarovermelho* é tempo e duração. Seu movimento, tal qual nas composições Suprematistas de Kazimir Malevitch, lança a pintura para fora do quadro, precipita-a em direção à realidade.

Um ano antes Lygia Clark pintaria seu *Ovo Linear* (Figura 6), em que uma borda branca confunde-se com a parede também branca. Esta obra exemplifica perfeitamente a reflexão de Brien O’Doherty (2002:23), quando se refere a capacidade da parede de “artificar” a obra. *Clarovermelho* lança-se à realidade centrifugamente, ao contrário de *Claroverde* que opera numa estrutura interna centrípeta. Todas, *Ovo Linear*, *Claroverde* e *Clarovermelho* possuem uma estrutura de circularidade. A experiência do sujeito no espaço fenomênico foi pensada nas suas infinitas possibilidades por Leon Bastista Alberti que a concluiu numa síntese de sete itinerários: os movimentos para cima ou para baixo, para a esquerda ou para a direita, avançando ou retrocedendo e, finalmente, *girando*. De modo análogo, as axialidades do corpo humano definem uma orientação septenária no espaço tridimensional: o corpo em pé refere-se ao eixo vertical da

gravidade; o rosto representa a frontalidade; a posteridade como região topológica do atrás; e, por último, o ‘espaço interior’ do homem, em que pela *rotação* e *circularidade* de seus membros determina a esfera da ação. Assim entendido, concluímos o caráter metafórico das estruturas pictóricas do *Ovo Linear*, do *Claro-verde* e do *Claro-vermelho*, que, de forma diferenciada privilegiam a experiência do sujeito fenomenicamente.

Conclusão

Se o Concretismo brasileiro, de algum modo, consolidou o desenvolvimento da pintura geométrico-abstrata no Brasil a partir de um racionalismo ortodoxo, o Neoconcretismo representou a sua transição para uma dimensão sensual-fenomenológica. De acordo com Ronaldo Brito (2006:74),

o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão. É um objeto de estudo complexo exatamente por causa disto: em seu interior estão os elementos mais sofisticados importados da tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira.

Claro-verde e *Claro-vermelho* inscrevem-se neste contexto e representam o exercício de pintura geométrico-abstrata que, nas palavras do artista brasileiro Waldemar Cordeiro define exatamente o seu *status quo*: “a arte se diferencia do pensamento puro porque é material e das coisas ordinárias porque é pensamento”.

Se Malevich pensou a distensão da pintura para o espaço real a partir das suas maquetes suprematistas, ou seja, a partir de objetos tridimensionalizados, *Claro-verde* e *Claro-vermelho* operou este movimento de forma mais sutil e no âmbito da própria pintura, isto é, do espaço bidimensional.

Referências

- Brito, R. (2006). “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”. In: Ferreira, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Brito, R. (1999). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Cosac&Naify.
- Cordeiro, W. (2013). *Fantasia Exata*. Catálogo. São Paulo: Itaú Cultural.
- Didi-Huberman, G. (1985) *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Krauss, Rosalind (1978) *Grades*. URL: <https://textosetextos.wordpress.com/2014/11/21/grades-rosalind-krauss-1978/>
- O’dohererty, B. (2002) *No Interior do Cubo Branco*. São Paulo: Martins Fontes.

A missão implícita no projeto CSO Criadores Sobre Outras Obras é dar a conhecer aos artistas, outros artistas escolhidos entre os pares. É uma proposta de conhecimento e reconhecimento mútuo, e também de produção de discurso.

Não se pretendem revelar artistas já muito reconhecidos, pretende-se novidade e novo conhecimento. Valorizar, conhecer, guardar, manter, dar a ver, interrogar: podem ser estas as motivações deste projeto.

São muitos autores que, de tão próximos, são os mais desconhecidos. No âmbito dos idiomas do Congresso, português e espanhol, delimitam-se áreas preferenciais de interesse descentralizado. Os países de expressão ibérica abrangem muitas latitudes e longitudes, com uma representação expressiva, neste congresso, em toda a América do Sul e Central, do México à Argentina, passando pela Colômbia e pelos diferentes Estados do Brasil.

Propõe-se e constrói-se uma rede de criadores, procurando afinidades justificadas pela prática artística e pelo conhecimento dos que agem no terreno.

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

ISBN 978-989-8771-77-3